

**Aparições  
do fotográfico  
na literatura brasileira**



SANDRO ALVES SILVEIRA

**Aparições  
do fotográfico  
na literatura brasileira**

\*\*\*

XII Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia  
Distribuição Gratuita  
Venda proibida

\*\*\*

Brasília-DF, 2014

**Rumo**  
EDITORA

Copyright © 2014, Sandro Alves Silveira

Copyright © 2014, Editora Rumo

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta edição pode ser utilizada ou reproduzida – em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação etc. –, nem apropriada ou estocada em sistema de bancos de dados, sem a expressa autorização da Editora.

Texto fixado conforme as regras do novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

1.<sup>a</sup> Edição – Dezembro de 2014

Apoio:

Museu Nacional da República

Edição e Revisão:

Luís Eduardo da Silva

Diagramação, arte-final e capa:

Afonso Lopes

Impressão e acabamento:

Athalaia Gráfica e Editora

---

#### FICHA CATALOGRÁFICA

Silveira, Sandro Alves.

Aparições do fotográfico na literatura brasileira / Sandro Alves  
Silveira – Brasília: Rumo Editora, 2014.

90 p. :il.

ISBN 978-85-86750-03-8

1. Fotografia. 2. Teorias da Imagem. I. Título. Literatura, Brasil  
I. Título

---

CDU 929-2

**Rumo**

EDITORA

E-mail: salvesandro@gmail.com

Fones: (61) 3037-2811 – 9916-8281

Brasília – DF

## **Dedicatória**

A meus pais,  
Arnaldo Cipriano Silveira e  
Maria Alves Silveira.

A meu tio-avô,  
Manoel Octaviano Andrade.

A meu irmão,  
Arnaldo José Alves Silveira.

A meu filho,  
Matheus Silveira.

A meus sobrinhos,  
Rafael José dos Santos Silveira,  
Miguel dos Santos Silveira.

A Maria José Martins Souto.

A Cláudia Ferraz dos Santos Silveira.



## Agradecimentos

Contribuíram diretamente para a realização deste trabalho: Luís Eduardo da Silva; Arnaldo Cipriano; Maria Alves Silveira; Arnaldo Silveira; Matheus Martins Silveira; Raisa Guerra; Afonso Lopes; Eleonora Viggiano; Chiquinho Livreiro.

Agradeço também a Júlia Maria de Oliveira; Cid Medeiros; Sofia Fernandes; Nilton Amâncio; Adriana de Andrade; Rodrigo Engel; Carlos Camurça; Angelo Macarius; Juliana Cavalcante; Marcelo Ximenes; Gérson de Veras; Caroline Assis; Rossano Carlos; Cláudia Cunha; Nancy Aléssio Magalhães (*in memoriam*); Heitor Humberto de Andrade; Rinaldo Morelli; Renato Fino; Fábio Resck; Suely Andrade; Renato Cunha; Rodrigo Rosa (*in memoriam*); Carlos Iasbeck; Maria José Martins Souto; Suyan de Mattos; Raphael Mendes; Wedna Barreto; Imaculada Branquinho; Rose Gonçalves; Fernando Frajola; Gilberto Fernandes; Renato Mattos; André Siqueira; Fernando Kaq; Solymar Lacerda; Glauco Maciel.





## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>11</b>
<b>Carlos Drummond de Andrade</b>	
<b>e a reflexão sobre a fotografia.....</b>	<b>15</b>
<b>Boitempo.....</b>	<b>21</b>
<b>Quarto escuro.....</b>	<b>27</b>
<b>O francês.....</b>	<b>33</b>
<b>Os Mortos de Sobrecasaca.....</b>	<b>39</b>
<b>Imortais soluções, compulsões cegas</b>	
<b>e mutismos da fotografia.....</b>	<b>47</b>
<b>O lugar – não muito – comum:</b>	
<b>ruínas e fotografias.....</b>	<b>57</b>
<b>Diante das fotos de Evandro Teixeira.....</b>	<b>65</b>
<b>Mário Peixoto, Outubro na ilha</b>	
<b>(instantâneo e pose).....</b>	<b>77</b>
<b>Desejo encomendado</b>	
<b>em Cecília Meireles.....</b>	<b>89</b>



## Introdução

A tarefa cumprida neste volume foi a de continuar mostrando – após ter iniciado com *Achados de Assis: a fotografia em Dom Casmurro* –, dentro de obras da literatura brasileira, reflexões sobre o fotográfico. A fotografia em seus estatutos semiótico, psicológico e social vem sendo tratada por pensadores diversos. O leitor terá acesso a aparições pontuais – se dão em alguns lugares e momentos da literatura brasileira, aqui escolhidos – de tais questões em textos poéticos que desenvolvem reflexões sobre o fotográfico.

A função, pretendida, deste volume é chamar a atenção para a fortuna teórica relativa ao fotográfico, contida na literatura brasileira. Juntamente com *Achados de Assis: a fotografia em Dom Casmurro*, o presente trabalho demonstra que é plausível a hipótese de que estudiosos das teorias da fotografia podem recorrer à produção literária nacional como fonte de reflexão, interlocução e pesquisa para as teorias da fotografia.

A pesquisa aqui se restringe à literatura brasileira. É claro, no entanto, que tal fenômeno ocorre em outras culturas. Tanto no português quanto em outras línguas, a literatura sempre foi fonte de saberes dos mais diversos campos. Para citar, ainda que apenas um exemplo, as teorias da fotografia de Walter Benjamin e Roland Barthes foram enormemente influenciadas pela literatura de Marcel Proust.

O famoso fotógrafo Brassai escreveu um livro intitulado *Proust e a fotografia*.<sup>1</sup> O objeto dele difere bastante do que guiam estas “apa-

---

<sup>1</sup> Brassai. *Proust e a fotografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

rições”. Brassai se ocupa em tecer suas próprias teorias, e não em mostrar como Proust influenciou o pensamento relativo às teorias da fotografia, que surgiriam, referenciadas em sua obra, ao longo do século XX. Mas tal obra confirma a riqueza da literatura como manancial no exercício de perscrutar o fotográfico.

Uma questão que pode ocorrer ao leitor é a seguinte: por que não há nenhuma “aparição” de uma autora, que tanto tocou no fotográfico, como Clarice Lispector? Acontece de já haver uma obra que trata suficientemente do fotográfico em Clarice, e que cumpre a tarefa e a função que aqui se cumpre com Drummond, Mário Peixoto e Cecília Meireles. Refiro-me ao interessantíssimo *Retratos em Clarice Lispector*<sup>2</sup>, de Ricardo Lannace. Esse autor se ocupa ali de um espectro mais amplo de objetos e questões, mas em sua obra pode-se ver claramente algumas reflexões relativas ao fotográfico presentes em Clarice.

Resta dizer que os capítulos que se seguem não buscam nem de longe esgotar questões, mas, conforme referido no início, cumprir a tarefa de mostrar algumas reflexões sobre o fotográfico dentro da literatura brasileira.

---

<sup>2</sup> Ricardo Lannace. *Retratos em Clarice Lispector: Literatura, pintura ve fotografia*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.





## **Carlos Drummond de Andrade e a reflexão sobre a fotografia**

Casa

Alcova no fundo

sufocando o segredo

de cartas e baús

enferrujados.

Terá pátio

quase espanhol vazio

pedrento

fotografando o silêncio

do sol sobre a laje

da família sobre o tempo.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Carlos Drummond de Andrade, *op. cit.*, p. 477.

Em um de seus livros de memórias, *Beira mar*, Pedro Nava propõe uma iconografia de Mário de Andrade. A certa altura de sua argumentação, enquanto elenca exemplos de pinturas de Mário, ele se detém, rapidamente, na fotografia. A fotografia em suas possibilidades como meio para o retrato:

No tocante à fotografia, creio que só merecem escolha duas qualidades de documentos: os instantâneos, pelo aspecto quase cinematográfico da imobilização de um relâmpago de movimento e a fotografia de arte onde o fotógrafo se dobra do psicólogo – esperando, para calcar, o minuto em que se lhe abre a fenda proustiana que permite surpreender o momento exato da eternidade psicológica do seu modelo vivo<sup>4</sup>.

Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava faziam parte de um grupo a que Nava, também em *Beira mar*, se refere como “aqueles rapazes de Belo Horizonte”<sup>5</sup>. Nava explica que alguns a eles se referiam pejorativamente como “futuristas”<sup>6</sup>, enquanto outros, os indiferentes, os chamavam de “Grupo do Estrela” (tratava-se do Café Estrela, um dos pontos de encontro de jovens artistas e intelectuais da Belo Horizonte da década de vinte do século XX)<sup>7</sup>.

É possível, a partir da leitura de Nava, perceber que sua formação, bem como a de Drummond – que a guiou em larga medida – foi tão rica e vasta que seria difícil a questão do fotográfico não figurar em suas reflexões e criações artísticas. A obra poética de Drummond oferece uma quantidade grande de apa-

---

<sup>4</sup> Pedro Nava. *Beira mar*. São Paulo: Ateliê: Giordano, 2003, p. 211.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 101.



rições do fotográfico. Ora ele figura ali para um tratamento de temas gerais da modernidade, ora para visitar aspectos da decadência da sociedade patriarcal no anacrônico Brasil de inícios do século XX. Em outras aparições, o fotográfico serve de figura ao tempo ou à ação do tempo sobre os seres e as coisas.

Podemos ver o pensamento relativo ao fotográfico tanto em pequenos trechos da obra de Nava, como este, como também na obra de Drummond. São aparições, manifestações pontuais, que não deixam dúvida sobre a presença de reflexões relativas ao fotográfico na obra do poeta. Este não apenas deixou em poemas questões tais como as que vão nessas reflexões de Nava, ou em trabalhos de teorias da fotografia, como também se manifestou, fora de sua obra literária poética e ficcional, sobre o fotográfico. Abaixo, vemos parte do que Drummond escreveu sobre o poeta e fotógrafo Sílvio Leitão da Cunha.

Dono de uma arte verbal rigorosa, como vimos<sup>8</sup>, transporta para o campo da imagem fotográfica essa exigência extrema de meios e fins, que já o distinguia na elaboração do verso. Confirma desse modo a advertência de Man Ray: *Si ta main tremble trop, laisse lá ton appareil et prends um pinceau*. Sílvio da Cunha (sua mão é firme) trabalha a placa sensível com a mesma inexorável segurança de que se serve para agenciar a sábia, posta que velada, orquestração de seus metros poéticos.

A igual distância do realismo e do lirismo, ele nos dá, não poemas, nem quadros, nem abstrações, nem documentos polêmicos: fotografias.

---

<sup>8</sup> Nos parágrafos anteriores desse texto, Drummond discorria sobre poemas de Sílvio Leitão da Cunha.

Mas é inevitável que de cada procedimento técnico, exercido com amor e rigor, se depreenda uma poesia específica. Mais ainda no caso especial da fotografia cujo vocabulário já participa da magia poética – a gelatina, a imagem latente, o pancromático – a sensibilização pela luz, o banho revelador, o mistério da claridade implícita do opaco, da sombra representada pelo translúcido – ó Mallarmé!...

A esse coeficiente prévio de sugestão, Sílvio da Cunha acrescenta um sóbrio e poderoso sentido plástico da imagem (não privativo da pintura), imagem que ele não apenas capta, senão também seleciona e como que torna a criar, aproximando ou fundindo elementos que se ignoravam (tão múltiplas são as formas, ainda as mais singelas, da natureza, que cumpre a qualquer arte revelar-nos). Suas fotografias dão testemunho de um artista geral, sutilmente dotado, combinando imaginação e artesanato, e sabendo muito bem o que se pode tirar, em invenção, da câmara escura onde adormecem os pássaros do retratista. E não só em invenção. Acredito que ele também fará sua esta outra palavra de Man Ray: *la photographie qui console*.<sup>9</sup>

Nesta crítica à obra de Sílvio Leitão da Cunha, vemos uma afinidade de Drummond com aspectos do fotográfico. Tal proximidade se desenvolve de forma significativa em sua obra poética. É aí que estão as “aparições” que serão aqui abordadas nos próximos capítulos, antes que passemos a aparições manifestas nas obras de outros autores.

Em *Boitempo*, os dois primeiros poemas, *Documentário* e *(In) Memória* são duas interes-

---

<sup>9</sup> Carlos Drummond de Andrade. In: Sílvio da Cunha – O poeta e a fotografia. In: Sílvio Leitão da Cunha: Um renascentista contemporâneo. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1987, p. 5.

santes aparições do fotográfico. Em seguida, temos *O francês*, poema sobre Emílio Rouéde, que nos remete às relações da fotografia com o nada.

Em *O sentimento do mundo*, há um poema que põe em jogo questões basilares e recorrentes no pensamento relativo à fotografia. Trata-se de *Os mortos de sobrecasaca*. Esse poema perpassa as questões da perenidade, do rastro e do vestígio, da ruína.<sup>10</sup>

Em *Amar se aprende amando*, temos o incrível *Diante das fotos de Evandro Teixeira*. Nesse poema vemos a fotografia florescer sob vários de seus aspectos, tais como a sua capacidade de nascer “da evanescência de tudo”.<sup>11</sup> Existem outros ainda, como o famoso *Confissões do Itabirano*, “Itabira é apenas uma fotografia na parede/mas como dói”. Este é um exemplo de obra, na qual uma fotografia figura, que não será uma das aparições aqui escolhidas. A razão desta opção é não ter encontrado, nesta obra, elaborações e desempenhos, de sentido e formais, suficientes para que ela fosse colocada lado a lado – ou confrontada – com trabalhos de pensadores do fotográfico, como ocorre nas aparições escolhidas.

Nos poemas de Drummond, o fotográfico, por vezes, é um dos fenômenos que compõem os mistérios, que os destrincha aqui e os fortalece ali. Por vezes, temos a fotografia figurando na condição de ponto axial de seu desvelar, em outros casos ela é central apenas em algum enunciado, ‘argumento’ ou figuração que compõe a obra tratada.

<sup>10</sup> Ver pp. 47-55.

<sup>11</sup> Carlos Drummond de Andrade. *Diante das fotos de Evandro Teixeira*. In: *Amar se aprende amando*. In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988, pp. 1062 – 1063.



## ***Boitempo***<sup>12</sup>

A câmara

olha o mundo

e capta

a inexistência abismal

definitiva/ infinita.

(*Documentário*)<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 441-738.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 442.

O poema *Documentário* é o primeiro do livro *Boitempo*. O documentário é cinematográfico: “Está filmando”<sup>14</sup>, vemos em um dos versos. O poema trata do “fotográfico”, de aspectos fotográficos do cinema.

Das muitas definições do termo mundo, vamos usar aquela que considera mundo como a totalidade das coisas existentes. A partir daí podemos considerar então que o natural seria uma câmera captar a existência. Mas não, em documentário, ela olha o mundo e capta a inexistência. E a inexistência, em sua condição abismal, é definitiva e infinita ao mesmo tempo. Afinal, é o que se encontra quando se olha a finitude humana de um ponto de vista ateu, e algo existencialista, como é o de Drummond. Estando no mundo, ao fotográfico é dada a propriedade de ser capaz de captar a inexistência por entre as coisas existentes, as coisas existentes que ele deveria captar a princípio. Como pode a imagem gerada pelo fotográfico ser fruto de um contato físico com a realidade e, no final, nos oferecer a inexistência? A esse propósito, é interessante lembrar que o filósofo Jean Paul Sartre, em seu livro *O imaginário*, afirma que a fotografia, assim como a imagem mental, é uma presença de uma ausência e uma ausência de uma presença: “O objeto é colocado como ausente, mas a impressão está presente.”<sup>15</sup>

A fotografia, de acordo com Barthes, caricaturiza a própria existência. Drummond nos apresenta o fato de que a inexistência é captada pela câmera. E essa inexistência é abismal? Barthes finda por entender a fotografia como uma forma de alucinação. O que alucina Barthes na fotogra-

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 441-738.

<sup>15</sup> Jean-Paul Sartre. *O imaginário*. São Paulo: Ática, 1996, p. 41.

fia é a oposição forte entre a ausência do objeto e a constatação de que ele realmente existiu.

Ora, na fotografia, o que coloco não é somente a ausência do objeto; é também, de um mesmo movimento, no mesmo nível, que esse objeto realmente existiu e que ele esteve onde eu vejo.<sup>16</sup>

O segundo poema de *Boitempo* é *(In) Memória*<sup>17</sup>. Ele faz uma referência a “retrato”. Nada indica diretamente que seja uma fotografia. Também não temos nenhuma referência ao cinema. Processos relativos a ruínas,<sup>18</sup> entretanto, compõem a primeira estrofe do poema, permitindo uma ligação com o estatuto de ‘vestígio’ da fotografia, e do fotográfico de uma maneira geral. Afinal, antes de ‘apurar-se o retrato’ (“apura-se o retrato”), a “incorpórea face”, que é “resumo de existido”, no jogo do fazer-se e desfazer-se, vem “De CACOS, de buracos/ de hiatos e de vácuos/ de elipses, psiús [com grifo no original]”. Esses elementos da ordem da ausência (buracos, hiatos, vácuos, elipses) produzem uma “incorpórea face/ resumo do existido”. E a estrofe seguinte atribui a esses elementos um caráter de transparência, no campo de desempenho do retrato:

Apura-se o retrato

na mesma transparência

---

<sup>16</sup> Roland Barthes. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 169.

<sup>17</sup> Carlos Drummond de Andrade. *Op. cit.* p. 443.

<sup>18</sup> Ver pp. 47-55.

eliminando cara

situação e trânsito

subitamente vara

o bloqueio da terra.

Tudo será triturado pela máquina do dinheiro “[...] moído no almofariz do ouro”. Não é o tempo que mói, é o “almofariz do ouro”. A metáfora remete a valor material, financeiro. Aspectos do fotográfico compõem momentos do ‘decurso da ação dramática’, por assim dizer, do poema. Em alguma medida, tais aspectos estão aí presentes, nessa construção de um retrato.

Com uma presença ainda sutil, que não se coloca como central em *Documentário* e *(In) Memória*, o contexto de questões do fotográfico se apresentará de forma mais contundente em outros poemas de *Boitempo*. Mais adiante, aparecem *Casa* e *O francês*, nos quais a fotografia é referida diretamente.

Seguindo em *Boitempo*, temos o incrível *Quarto escuro*. Tudo que entra no quarto escuro não permanece com a mesma matéria, sai de si desconhecido. Sem óculo (sem uma lente), o poeta dentro dele sente-se estranho a si mesmo.







## **Quarto escuro**

*POR QUE este nome ao sol? Tudo escurece*

*De súbito na casa. Estou sem olhos.*<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Carlos Drummond de Andrade, *op. cit.*, pp. 491-492.

Nas câmaras escuras da fotografia, as coisas e seres que ali entram e saem terminam por ser revelados, ou ‘re-velados’ (velados duas vezes). Um véu cai sobre o que entra pela objetiva ou pelo pequeno furo de uma câmara estenopéica<sup>20</sup>. Aquilo que ali entrou deve retornar ao mundo, o véu deve se desdobrar e tal objeto ser, então, revelado. Em tal processo ele sofrerá, assim, a ação de um novo véu.

*O que nele se põe assume outra matéria*

*E nunca mais regressa ao que era antes.*

*Eu mesmo, se transponho o umbral*

*enigmático,*

*Fico outro ser, de mim desconhecido.*<sup>21</sup>

Essa capacidade do quarto escuro de modificar a matéria das coisas guarda aspectos em comum com o duplo velar, o duplo véu ao qual me referi e que em seus desempenhos transforma também a matéria. Os objetos e seres, do modo como os percebemos pela via da percepção natural, têm sua profundidade, cor, tonalidade e outros aspectos reduzidos quando atravessam os véus do fotográfico, quando são transpostos para uma imagem bidimensional.

Em *O quarto escuro* a transformação não se dá pela via de um ‘roer’ dos vermes, como em *Os mortos de sobrecasaca*. É o próprio quar-

---

<sup>20</sup> Pinhole, câmara estenopéica, ou “de furinho”. Câmara simples, sem lentes.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 491-492.

to escuro que desempenha transformações na matéria de tudo que nele se encontra, de tudo “*O que nele se põe*”.

Em seguida é dito que aquilo que ali se guarda é destituído de forma e de sentido.

O poeta se colocou na condição do que entra no quarto escuro. Ele não se reconhece quando transpõe esse “umbral enigmático”. Perde a condição daquilo ou daquele que tem movimento; isso se não levarmos “inanimado” no sentido de “sem alma”. Ele passa a ser “bicho preso”.

Sou coisa inanimada, bicho preso

em jaula de esquecer, que se afastou

de movimento e fome.<sup>22</sup>

Em seu *Ontologia da imagem fotográfica*, André Bazin se ocupa de diferir o cinema da fotografia, fazendo-o por meio de uma perspectiva pejorativa da fotografia. Tal, entretanto, não deixou de ser retomado por pensadores do fotográfico e das especificidades do dispositivo fotográfico ao longo do século XX. A “coisa inanimada”, o “bicho preso” de *Quarto escuro* encontra paralelo com esse momento teórico de Bazin.

A imagem pode ser nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo. Daí o fascínio das fotografias de álbuns. Essas sombras cinzas ou sépias, fantas-

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 491-492.

magóricas, quase ilegíveis, já deixaram de ser tradicionais retratos de família para se tornar em inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos, não pelo sortilégio da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível; pois a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção.<sup>23</sup>

É no parágrafo seguinte que Bazin se refere ao fotografado na fotografia como inseto preso no âmbar, enaltecendo o cinema em sua sintonia com a duração em relação à imagem estanque da fotografia.

Nessa perspectiva, o cinema vem ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta, ele livra a arte barroca de sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da duração.<sup>24</sup>

O quarto escuro, assim como a câmara (câmara também significa cômodo) de *Documentário*, “olha o mundo/ e capta/ a inexistência abismal/ definitiva/ infinita”<sup>25</sup>. No quarto escuro o resultado é “bicho preso”, enquanto no documentário, no cinema, a extensão dessa prisão chega até a “inexistência abismal/ definitiva/infinita”. É um aprofundamento existencial da prisão de imobilidade; é caminho sem volta, infinito e abismal.

---

<sup>23</sup> André Bazin. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 24.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>25</sup> Carlos Drummond de Andrade. *Op. cit.*, p. 442.

Naturalmente o poeta pode não ter pretendido se referir ao quarto escuro no sentido de câmara escura. Este pode ser um dos significados, um daqueles imprimido, em certa medida inconscientemente, à obra. Mas devemos nos lembrar que, acima, ao lançar seu olhar sobre a obra fotográfica de Sílvio Leitão da Cunha, Drummond se refere à forma pela qual o vocabulário da fotografia se afeiçoa à “magia” da poesia. Isso feito, vemos que aqui e ali, mesmo não tratando nominalmente da fotografia (tal como ocorre nos outros poemas aqui tratados), mesmo não sendo a fotografia seu tema, e, mais ainda, mesmo não tendo o poeta, nesse caso, lançado mão conscientemente dessa afinidade entre foto e poesia (fato que nunca poderá ser negado ou afirmado necessariamente), um vocabulário bastante afeito ao fotográfico salta aos olhos, de quem procura, em Drummond: *“a gelatina, a imagem latente, o pancromático – a sensibilização pela luz, o banho revelador, o mistério da claridade implícita do opaco, da sombra representada pelo translúcido”*<sup>26</sup>. Salta aos olhos este campo semântico do vocabulário fotográfico: óculo, lucarna (uma janelinha, lembra o diafragma), quarto escuro.

---

<sup>26</sup> Ver pp. 17-18.





## O francês

[...]

e lá se vai Emílio, hoje fotógrafo,

rumo a diamantes improváveis

da longe Diamantina.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Carlos Drummond de Andrade, *op. cit.*, p. 459.

Esse poema de *Boitempo* refere-se a Emílio Rouède, “[...] esse francês errante/ primeiro terrorista brasileiro”<sup>28</sup>. Tal homem teria dinamitado “[...] o túnel com objetivo de depor Floriano Peixoto”.

Na segunda estrofe, Drummond brinca entre o desfazer um falso alarde e o desfazer uma metáfora, afirmando que a dinamite de Emílio Rouède era verbal. Mesmo assim, o francês se refugia em Ouro Preto, onde Floriano Peixoto não pode alcançá-lo; é um refúgio político, claro. Já na terceira estrofe, Drummond nos relata duas atividades de Emílio; a primeira delas é a pintura.

E começa a pintar

Paisagem mineira sem cessar<sup>29</sup>

Depois de referências a Santa Rita Durão – Rouède deu o nome do poeta a um colégio, que o francês fundou –, Drummond conta então que tal colégio durou pouco. Em seguida, temos a presença da fotografia na vida do francês:

e lá se vai Emílio, hoje fotógrafo,

rumo a diamantes improváveis

da longe Diamantina<sup>30</sup>

Apenas os antigos se lembram, então, conta Drummond, do francês (ou do homem) que

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 459.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 459.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 459.

dinamitou um túnel, pintou “paisagem mineira sem cessar” e findou fotógrafo “rumo a diamantes improváveis da longe Diamantina”. Eis então que a última estrofe, de único verso, revela:

E lá se vai Emílio, rumo a nada<sup>31</sup>

Da penúltima estrofe, usa dois tempos, um hoje, e um ontem a seu “contrapelo”, para usar o termo de Walter Benjamin<sup>32</sup>. Emílio segue, depois do fim de seu colégio, que pouco dura, a ser fotógrafo. Mas o verso afirma que ele é hoje fotógrafo. Se é “hoje”, porque aqueles que a ele se referem são, justamente, os antigos? “Os antigos” referem: “Por aqui/ Certo francês alegre andou um dia.”

Poderíamos parafrasear tal anacronismo, então, da seguinte maneira: sendo hoje fotógrafo, Emílio é lembrado pelos antigos por essa e outras de suas passagens pelas Minas Gerais.

O “hoje” se cruza, coexiste, de alguma maneira, enquanto advérbio de tempo que significa o presente, com a sentença que afirma dele se lembrarem os antigos. O que é lembrança dos antigos é passado. Tal nos faz ver presente (hoje) e passado, lembrança dos antigos, em uma única e quase derradeira estrofe do poema.

Emílio Rouède segue, enfim, hoje ou na lembrança de alguns passados (“ontens”), rumo ao nada. Quem dinamita com o verbo, pinta paisagens das serras mineiras até elas

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 459.

<sup>32</sup> “E assim como os próprios bens culturais não estão livres da barbárie, também não o está o processo de transmissão com que eles passam de uns a outros. Por isso, o materialista histórico se afasta o máximo possível da tradição. Ele considera como tarefa sua pentear a história a contrapelo”. Walter Benjamin. *Teses sobre filosofia da história*. In: *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1991, pp. 156-157, (tese VII).

se esgotarem – nelas ou por ele –, funda colégio que dura pouco e finda fotógrafo só poderia mesmo seguir “[...] rumo a nada”.

Um navegante tão errante, tão afeito a rumos e fugas (a fuga política de Floriano), capaz de esgotar paisagens – ou de cansar-se delas por considerá-las pachorrentas – e, após criar um colégio de curta duração, dar-se o destino de fotógrafo também, repito, só poderia seguir rumo ao nada. Pois a foto tem poderosa carga de ausência, e colocá-la no nada é dar apenas um pequeno empurrão.

Neste sentido pode-se dizer que a imagem envolve um certo nada.<sup>33</sup>

Quem caminha rumo ao nada não teve a fotografia como sua última referida parada por nada. Alguma razão há de ter para aparecerem contíguas a imagem-ausência (presença de uma ausência ou ausência de uma presença) e o nada como rumo do protagonista. Se pouca razão há para tal, há poesia, poesia de sobra para o ofício do fotógrafo e a meta do nada coexistirem nessa “personagem” que tanto sorria. Sorria, fotógrafo, ex-pintor, ex-explosivo verbal, sorria fotógrafo, enquanto segue rumo ao nada.

---

<sup>33</sup> Jean Paul Sartre. *O imaginário*. São Paulo: Ática, 1996, p. 28.





## **Os Mortos de Sobrecasaca**

Havia a um canto da sala um álbum de fotografias intoleráveis,

alto de muitos metros e velho de infinitos minutos[...]<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Carlos Drummond de Andrade. *Op. cit.*, p. 61.

Um álbum de “fotografias intoleráveis”, dimensionado espacialmente como finito e temporalmente como infinito, é apresentado pelo poeta. Este é álbum fisicamente relativista, einsteniano. Olhando o poema como uma narrativa, o álbum figura como o primeiro personagem apresentado. Sua natureza de ente fotográfico já é indicada, logo de início, na sua constituição espaço-temporal.

A fotografia é um “objeto teórico”<sup>35</sup> dos mais proficuos na lida de questões relativas ao espaço e ao tempo, é um fontanal de ferramentas para perscrutações ontológicas e fenomenológicas<sup>36</sup> diversas. Por exemplo: ela tem limites espaciais, mas o mesmo não acontece com sua temporalidade; depois do instante do clique, o que foi registrado persiste no tempo, desliza<sup>37</sup> indefinidamente em direção a algum momento futuro de recepção. A fotografia é “infinita de muitos minutos”, ela “edifica uma permanência” da evanescência das coisas e seres do mundo, como Drummond coloca em *Diante das fotos de Evandro Teixeira*, que abordaremos mais adiante.<sup>38</sup>

Logo adiante iniciamos passeios mais detidos relativos à fotografia, onde tal ‘infinitude de minutos’ e outras maravilhas disparadas pelo ‘desobturador’ da poesia irão dialogar, de forma mais detida, com teorias

---

<sup>35</sup> “É neste exato momento, quando o que lhe dá valor de prova torna-se essencial, que a fotografia muda de condição e se transforma em objeto teórico, ou seja, uma espécie de crivo ou filtro através do qual pode-se organizar os dados de outro campo, situado em segundo plano. A fotografia é o centro a partir do qual torna-se possível explorar este campo, mas, por ocupar essa posição central, transforma-se de algum modo em mancha cega. Não há nada a declarar sobre a fotografia, em todo caso.” (Rosalind Krauss. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 14).

<sup>36</sup> Carlos Drummond de Andrade. *Op. cit.*, pp. 1062-1063.

<sup>37</sup> Ver p. 94.

<sup>38</sup> Ver pp. 65-75.



da fotografia. A luz poética é vital para a teoria.

Voltando a *Os mortos de sobrecasaca*, se olhamos o álbum de “fotografias intoleráveis” como uma personagem da narrativa que o poema constitui, em seguida entram em cena outros, os espectadores deste álbum. Para no verso seguinte vir a terceira personagem, o grupo de pessoas que é motivo das risadas dos espectadores, aqueles que são fotografados.

A natureza física, o estatuto semiótico das fotografias, os aspectos da recepção. Esses eventos-fenômenos-atos-personagens têm o mesmo fim de perecer, em larga medida, de sofrer a ação de um verme que garante sua finitude. Cada um desses ‘personagens’ da narrativa do poema, cada um desses elementos que constitui – atua na – sua trama, equivale a uma das categorias criadas por Roland Barthes, em *A câmara clara*, para os sujeitos envolvidos no processo fotográfico. Antes de aplicar essa categorização, porém, temos a fotografia como fenômeno, aquele que traz consigo, de forma inseparável, seu referente. É o famoso “o referente adere”<sup>39</sup> de Barthes. Já os mortos de sobrecasaca são *Spectrums*<sup>40</sup>, pequenos simulacros, *éidolons*, na nomenclatura de Barthes.

E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, *éidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com “espetáculo” e a ele

---

<sup>39</sup> Roland Barthes. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 16.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 20.

acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto.<sup>41</sup>

Aqueles que zombam dos mortos de sobrecasaca, na nomenclatura de Barthes, cumprem o papel do *Spectador*, “O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos”.<sup>42</sup>

Depois que tudo se perde graças à ação dos vermes, há um retorno que é um “imortal soluço de vida”. E esse retorno é expresso com o auxílio de uma figura, a repetição “que rebentava/ que rebentava”, que forma um isomorfismo (relação entre forma e sentido): o soluço é também assim repetitivo, compulsivo<sup>43</sup>. O “imortal soluço de vida” não figura como *Spectator*, nem atende às condições de um *Spectrum*. Esse fugidio soluço se afeiçoa mais ao “*isso foi* [com grifo no original]”<sup>44</sup> de Barthes. Por esta razão, o trataremos, conforme afirmado acima, como uma forma especial de ruína e, podemos adiantar, como um índice último de ausências.

O que vem antes do “imortal soluço de vida” são eventos, fenômenos e sujeitos que geram marcas de si mesmos e da – em conjugação com a – passagem do tempo. Essas, por sua vez, oferecem informações sobre o que houve no tempo anterior a elas. São, portanto, também afeitas à condição de ruínas. A aproximação entre fotografia e ruína é recorrente no pensamento relativo à fotografia e, logo

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>43</sup> A condição do soluço nos remete à compulsão de repetição tal como ela aparece em Sigmund Freud. (*Além do princípio do prazer*. In: *Obras completas volume 14*. São Paulo: Companhia das letras, pp. 161-239).

<sup>44</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 141.

adiante, iremos nos deter nela<sup>45</sup>. Elas vêm ao mundo, no poema de Drummond, pela ação dos vermes.

Em *Achados de Assis: a fotografia em Dom Casmurro*, fiz uma interpretação do capítulo “Os Vermes”. Uma interpretação que servia aos propósitos daquele momento, quais eram os de evidenciar reflexões sobre a significação por contiguidade como uma das questões de forte presença na narrativa de *Dom Casmurro*. Neste caso, entretanto, a fotografia não é referida na obra literária. Mesmo assim, o incluí em *Achados de Assis*, que tratava do fotográfico em *Dom Casmurro*. Procedi por meio de aproximações semióticas existentes entre a ação dos vermes, tal como ali apresentada, e aspectos do fotográfico: formas de representação nas quais a contiguidade avulta. O propósito era mostrar, nesse capítulo do famoso romance, a importância das formas de representação por contiguidade.

“ELE FERRE E CURA” [em caixa alta no original] Quando, mais tarde, vim saber que a lança de Aquiles também curou uma ferida que fez<sup>46</sup>, tive tais ou quais veleidades de escrever uma dissertação a este propósito. Cheguei a pegar em livros velhos, livros mortos, livros enterrados, a abri-los, a compará-los, catando o texto e o sentido, para achar a origem comum do oráculo pagão e do pensamento israelita. Catei os próprios vermes dos livros, para que me dissessem o que havia nos textos roídos por eles.

– Meu senhor, respondeu-me um longo verme gordo, **nós não sabemos absoluta-**

---

<sup>45</sup> Ver pp. 57-63.

<sup>46</sup> No capítulo anterior, padre Cabral, personagem de *Dom Casmurro*, afirma: “Não desprezes a correção do Senhor; Ele fere e cura.” (*Dom Casmurro*, capítulo XVII).

**mente nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos; nós apenas roemos** [grifo nosso].

Não lhe arranquei mais nada. Os outros todos, como se houvessem passado palavra, repetiam a mesma cantilena. **Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos fosse ainda um modo de roer o roído** [grifo nosso].<sup>47</sup>

Enquanto o capítulo de *Dom Casmurro* se atém à ação dos vermes, no poema de Drummond, lado a lado a essa ação, estão fotografias. As relações entre humanidade e tempo figuram de forma especial na temática do poema. Conforme vimos logo acima, a passagem do tempo, a “[...]evanescência de tudo”<sup>48</sup>, inicia com a visão do álbum de fotografias intoleráveis, passa pela reação dos contemporâneos espectadores ao figurino ultrapassado dos modelos e finda no que sobrevive em um cenário de ruínas – onde vermes roem quase tudo –, no vestígio existencial que é o “solução de vida”.

Havia a um canto da sala um álbum de fotografias intoleráveis,

alto de muitos metros e velho de infinitos minutos,

[...]

Um verme principiou a roer as sobrecasacas indiferentes

---

<sup>47</sup> Machado de Assis. *Dom Casmurro*, capítulo XVII.

<sup>48</sup> Carlos Drummond de Andrade. *Op. cit.*, pp. 1062-1063.

e roeu as páginas, as dedicatórias e mesmo a poeira dos retratos [...] <sup>49</sup>

Ao roerem os livros, as fotografias e até a poeira desses objetos, repletos de informação, os vermes se aproximam de aspectos dos modos de ser e de operar da fotografia. A impressão luminosa é fixada na forma de fotografia. Outros aspectos do objeto ficam fora. Aspectos das pessoas e de toda a cena, que não suas impressões luminosas, ficam fora. De toda a complexidade do objeto da fotografia, apenas alguns aspectos luminosos persistem e são impressos sobre o filme. Muito semelhante é o que ocorre na ação dos vermes. Nela, apenas alguns aspectos dos objetos em questão subsistem, apenas as ruínas.

Uma vez registrada no filme, a impressão luminosa dos objetos é por ele transportada no tempo. A fotografia fixa aspectos de um instante de algum real passado e o faz deslizar <sup>50</sup> no tempo, sempre rumo ao futuro, carregando consigo certas propriedades desse passado. O que não foi impresso por ação luminosa (portanto física) no filme não vai junto com a fotografia. Esses aspectos do objeto fotografado foram 'roídos por vermes', afastados do processo de informação. Subsiste apenas vestígio, nesga, quase nada que persiste no tempo para representar o que outrora foi presente, a maior parte das propriedades dos objetos não permanece. Quando miramos uma fotografia de uma cena passada que presenciamos, percebemos que, fora de nossa memória, de tal cena restaram apenas poucos traços, apenas os vestígios que a fotografia conservou, sua impressão luminosa.

---

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>50</sup> Ver p. 94.



## **Imortais soluços, compulsões cegas e mutismos da fotografia**

Os índices podem distinguir-se de outros signos, ou representações, por três traços característicos: [...] terceiro, dirigem a atenção aos seus objetos através de uma compulsão cega<sup>51</sup>.

(Charles Sanders Peirce)

---

<sup>51</sup> Charles Sanders Peirce. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 76.

O que acabou de ser exposto, no final do capítulo anterior, são formas de significação por contiguidade. Ao longo da história do pensamento ocidental, a significação por contiguidade tem inúmeras aparições. Ela assume roupagens e formas distintas, mas que têm entre si consideráveis intersecções. Aparece primeiramente na filosofia, como uma forma de associação de ideias, em Aristóteles. Com teólogos medievais como Santo Agostinho, o conceito de “signo natural” entra em cena. Signos naturais são formas de significação que atuam por meio da contiguidade. Bem mais adiante, na história da semiótica, no século XIX, surge o conceito de índice, cunhado pelo filósofo e lógico americano Peirce. Nos estudos de teorias da fotografia, o índice é largamente usado. Entretanto, outras formas de tratar a representação por contiguidade no fotográfico estão presentes em pensadores como Barthes e Benjamin.

Adeptos e críticos das teorias do ‘índice’, entretanto, em suas querelas, reduziram ricas considerações de Walter Benjamin e Roland Barthes ao conceito de ‘índice’. A aproximação entre a maneira como esses dois autores tratam a importância da representação por meio da contiguidade em seus textos e o conceito peirceano de ‘índice’ é considerável. Entretanto, a riqueza do pensamento de Benjamin e Barthes merece as devidas distinções.<sup>52</sup>

A ação dos vermes, em Machado ou Drummond, afeiçoa-se, em larga medida, tanto ao conceito peirceano de índice quanto ao “*isso foi*” de Barthes. Da mesma forma, aproxima-se dos significados que o uso de Benjamin atribui ao conceito de *spur* (rastro ou vestígio)

---

<sup>52</sup> Sandro Alves Silveira. *Achados de Assis: a fotografia em Dom Casmurro*. Brasília, Rio de Janeiro: Funarte, Rumo, 2010, p. 28.



ao longo de sua obra, ou à forma pela qual a contiguidade aparece na famosa passagem da fotografia da vendedora de peixes de New Haven, em *A pequena história da fotografia*. E, como é muito rico o uso da contiguidade em Benjamin, vale ainda fazer referência à forma como ela é trabalhada a certa altura de *Origens do drama barroco alemão*, por meio dos conceitos de alegoria e ruína.

Iniciaremos pelo conceito de índice, pelo seu caráter mais sistemático, depois abriremos para algumas das formas pelas quais outros autores tratam a contiguidade. Peirce cunhou várias definições de índice, uma das mais simples, mais didática, é a que vai a seguir.

Um índice é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto<sup>53</sup>.

Para Peirce, cada objeto está contíguo a cada outro objeto no tempo e no espaço. As circunstâncias dessas relações de contiguidade farão delas um signo indicial ou não. As relações de contiguidade em um nível ontológico, antes de alcançar a condição de fenômeno<sup>54</sup>, existem então, para Peirce, como relações que envolvem tempo, espaço e causalidade<sup>55</sup>. Na medida em que um evento no qual há contiguidade se apresenta a um sujeito, ele se torna um fenômeno. Estando em um nível fenomenológico, onde a percepção humana está em desempenho, temos aí um índice, um signo que representa graças à ação da conti-

<sup>53</sup> Charles Sanders Peirce, *op. cit.*, p. 52.

<sup>54</sup> Tanto na *Phaneroscopia* (outro nome para fenomenologia) de Peirce quanto na fenomenologia de Husserl, o fenômeno é a forma pela qual algo se apresenta a um sujeito.

<sup>55</sup> Winfried Nöth. *Panorama da semiótica. De Platão a Peirce*. São Paulo: Anablume, p. 84.

guidade. Esta contiguidade percebida, vinda do ‘mundo externo’, esta contiguidade já como fenômeno encontra eco na contiguidade como forma de associação de ideias, na mente dos intérpretes. Nas palavras de Peirce, o índice é:

Um signo, ou representação, que se refere a seu objeto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objeto individual, por um lado, quanto com a os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo.<sup>56</sup>

Além de esclarecer que o índice mantém tanto uma conexão dinâmica com o objeto quanto alguma relação com a percepção ou a memória do intérprete, Peirce cuida de distinguir bem a significação por contiguidade, que se dá por meio do índice, das outras duas formas de representação de sua classificação dos signos.

Ao se referir à similaridade ou analogia, Peirce está no âmbito de outra categoria semiótica, que engendra as significações ou representações desempenhadas pelos signos a que ele nomeia ícones, que representam seus objetos por manterem com eles relações de semelhança<sup>57</sup>. Já os “caracteres gerais” do objeto remetem a significação por convenção social, que é desempenhada por um terceiro tipo de signo, o símbolo. Mais adiante um pouco, no mesmo texto, Ícone, índice e símbolo<sup>58</sup>, ele

---

<sup>56</sup> Charles Sanders Peirce. *Op. cit.*, p. 74.

<sup>57</sup> “Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é Ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como signo dela.” *Ibidem*, p. 52.

<sup>58</sup> Charles Sanders Peirce. *Op. cit.*, pp. 63-76.

prosegue tratando do índice, apontando elementos de sua constituição ontológica e fenomenológica.

Os índices podem distinguir-se de outros signos, ou representações, por três traços característicos: primeiro, não têm nenhuma semelhança significativa com seus objetos: segundo, referem-se a individuais, unidades singulares, coleções singulares de unidades ou a contínuos singulares; terceiro, dirigem a atenção aos seus objetos através de uma compulsão cega.

A semiótica de Peirce toca a poesia neste ponto quando usa, para se referir à significação por contiguidade, uma expressão como “compulsão cega”. A contiguidade induz a ideias como as de compulsão, cegueira e mutismo. Os vermes calam os livros em *Dom Casmurro* e ‘cegam’ as fotografias em *Os mortos de sobrecasaca*. Apagar imagem é inviabilizar informação visual. Esses aspectos do índice justificam uma digressão a alguns momentos dos estudos de Rosalind Krauss sobre o índice, o fotográfico e o imaginário lacaniano.

Tratando do fotográfico, Krauss, em seu *Notas sobre o índice*<sup>59</sup>, associa o indicial ao imaginário lacaniano. Ela explica que o indicial, na obra de Duchamp, afasta a significação por convenção, a simbólica. Em termos mais simples, poderíamos dizer que o imaginário lacaniano afasta os sentidos lógicos da linguagem verbal. Quando isso acontece, o simbólico peirceano da linguagem verbal abre espaço para o indicial. Referindo-se aos discos de *Anemic Cinema*, de Marcel Duchamp<sup>60</sup>,

<sup>59</sup> Rosalind Krauss. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, 1966, pp. 210-235.

<sup>60</sup> Filme realizado por Duchamp em 1926, com fotografia de Man Ray.

Krauss explica que há uma alternância entre imagens e textos que acaba provocando uma regressão do simbólico rumo ao imaginário.

As imagens não têm profundidade de campo. Elas são formadas por discos luminosos sobre os quais há espirais traçadas. Sua lenta rotação cria a ilusão de um seio palpitante que sai da tela em direção aos espectadores e retorna visualmente pelo caminho inverso. Estas imagens se alternam com outros discos, em que estão impressos diversos enunciados em espiral, cuja estrutura acústica é complicada por jogos de palavras ou tipos de anagramas, e cuja disposição cria o sentido de que o fim da frase também é o seu começo. [...] Portanto, estes discos que portam inscrições não se opõem às figuras em espiral: não se trata de uma comparação entre o Imaginário e o Simbólico. Eles representam, isto sim, uma exposição da regressão do próprio simbólico, do desmoronamento ou da implosão do sentido, quer reduzindo-se ao prazer sensual da musicalidade da língua (como no gorjeio dos sons “*mo*” e “*es*” na frase “*Rose Sélavy et moi estimons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis*” (Rose Sélavy – (Eros é a vida) – e eu estimamos as esquimoses dos Esquimós de palavras esquisitas), quer conduza a uma fixação sobre a descoberta do nome dos órgãos genitais neste caos linguístico (como no caso em que a palavra chula “*bite*” – órgão sexual masculino – surge da palavra “*habite*” no “*j’avais l’habite em spirale*”).

Na sua lida com o imaginário lacaniano e os índices, Krauss recorre a um conceito do grande semiótico e linguista russo Roman Jakobson, o dos ‘embreantes’ (*shifters* em inglês, *modificadores* em espanhol). Estes signos trabalham em conjunção com símbolos que atuam normalmente por convenção social, ou,

em vocabulário linguístico, por arbitrariedade. Peirce discorre sobre o caso argumentando que um dedo apontado ou um pronome demonstrativo, embora sejam símbolos, em sua condição de palavras, necessitam de uma “conexão dinâmica”, de uma relação existencial, para que funcionem efetivamente. Portanto, os embreantes<sup>61</sup> de Jakobson acontecem graças a um cruzamento semiótico da significação verbal e da índicial.

*Esta oposición entre lo Simbólico y lo Imaginario nos lleva a hacer otra observación acerca del modificador. Y es que el modificador es un tipo de signo lingüístico que participa del símbolo al mismo tiempo que comparte los rasgos de otra cosa. Los pronombres forman parte del código simbólico del lenguaje en tanto son arbitrarios: en castellano se dice “yo”, pero en inglés se dice “I”, en francés “je”, en latín “ego”, en alemán “ich”... En la medida en que su significado depende de la presencia existencial de un determinado hablante, los pronombres (como los restantes modificadores) anuncian su pertenencia a una tipología diferente de signos: la tipología que denominamos “índice”.<sup>62</sup>*

Mais adiante, na segunda parte de *Notas sobre o índice*, Krauss se refere à possibilidade de alguma sintaxe na fotografia.

*En la distancia de la fotografía respecto a lo que podríamos llamar sintaxis encontramos la presencia muda [sem grifo no original] de um suceso no codificado. Y es esta especie de presencia lo que los actuales artistas abstractos pretenden emplear.<sup>63</sup>*

---

<sup>61</sup> Roman Jakobson. *Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe*. In: *Essais de linguistique générale*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003, p. 176-196.

<sup>62</sup> Rosalind Krauss. *Op. cit.*, p. 212.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 227. No final deste parágrafo, insere-se a nota de rodapé

Voltando ao “imortal soluço de vida”, vemos que ele não é uma manifestação verbal, e sim um sintoma, um índice de uma condição fisiológica. Esta pode até ser motivada por aspectos psíquicos, embora fisiologicamente o soluço tenha como causa uma baixa na quantidade de gás carbônico no sangue.

O imortal soluço de vida com o qual Drummond encerra este poema tão denso – essa bomba condensada de sentidos e jogo espetacular de concepções relativas ao fotográfico – termina com o uso da repetição para construir o isomorfismo: o soluço é algo repetitivo, insistentemente repetitivo, “que rebentava/ que rebentava daquelas páginas”. Outro aspecto do soluço é a sua curta duração, que nos remete à curta duração do instantâneo. Esse é o modo de produção da grande maioria das fotografias, especialmente aquelas que representam a vida humana, o gênero do retrato<sup>64</sup>.

Voltando ao índice em Peirce, é importante notar que o lógico americano nunca viu uma perspectiva essencialista na relação entre índice e fotografia. Em seus textos, vemos que tanto não existe índice puro como também não existe nenhum tipo de signo que não tenha, em

---

número dois, da segunda parte de *Notas sobre o índice*. Nela Krauss desenvolve aspectos do que aponta nos artistas plásticos abstratos contemporâneos ao seu texto, publicado originalmente, na revista *October*, em 1977: “*La insistencia en utilizar signos indiciarios como medio para establecer la presencia comienza com el Expresionismo Abstracto, com sus depósitos de pintura en forma de improntas y huellas. Durante los años sesenta sigue constatándose esta preocupación, aunque con un sentido diferente, en la obra de Jasper Johns y Robert Ryman. Esta evolución constituye el antecedente histórico del fenómeno que estoy describiendo como característico del arte de los años setenta. Es necesario tener presente, no obstante, que hay una ruptura decisiva entre las actitudes respecto al índice del pasado y las actuales, una ruptura que tiene que ver con el papel de modelo desempeñado por lo fotográfico, en lugar de lo pictórico.*”

<sup>64</sup> Os retratos, até a década de 1970, ao contrário de hoje, eram feitos com tempo de exposição não instantâneo.

alguma medida ou modalidade, um índice<sup>65</sup>. Também não podemos deixar de notar que, ao usar a fotografia como exemplo de índice, ele ressalta as fotos instantâneas dentre as outras.

As fotografias, especialmente as do tipo “instantâneo”, são muito instrutivas, pois sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam. Esta semelhança, porém, deve-se ao fato de terem sido produzidas em circunstâncias tais que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza. Sob esse aspecto, então, pertencem à segunda classe dos signos, aqueles que o são por conexão física<sup>66</sup>.

No capítulo seguinte, abordamos a questão da relação entre fotografia e ruína a partir de textos de Dubois e Benjamin. Desta forma abrimos caminho para falar da presença mais ampla das concepções de representação por contiguidade em Benjamin, que, por sua vez, serão usadas para nos levar às de Barthes. Desta forma ficará mais evidente a complexidade, a forma intensa por meio da qual o fotográfico atua em *Os mortos de sobrecasaca*.

---

<sup>65</sup> “Mas seria difícil, senão impossível, citar como exemplo um índice absolutamente puro, ou encontrar um signo qualquer absolutamente desprovido da qualidade indicial.” (Charles Sanders Peirce. *Op. cit.*, p. 76).

<sup>66</sup> Charles Sanders Peirce, *op. cit.*, p. 65.





## **O lugar – não muito – comum: ruínas e fotografias**

– Meu senhor, respondeu-me um longo verme gordo, nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos; nós apenas roemos.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Machado de Assis. *Dom Casmurro*, capítulo XVII.

Conforme vimos nos dois capítulos anteriores, os vermes, no processo de roer, deixam vestígios. Esses são afeitos à condição de ruínas. Estamos desenvolvendo aqui a concepção de que estamos diante de ruínas em *Os mortos de sobrecasaca*. Philippe Dubois explorou a relação entre a fotografia e a ruína em seu ensaio *Palimpsesto: a fotografia como aparelho psíquico (princípio de distância e arte da memória)*. Assim, como no poema de Drummond temos fotografias e ruínas, o ensaio de Dubois será de grande valia para nossos propósitos. Ele foi buscar em duas metáforas freudianas um meio para tratar das relações existentes entre a fotografia e a ruína. Freud recorre a duas ruínas para perscrutar as formas pelas quais o passado é grafado no aparelho psíquico. As duas metáforas de Freud são Roma e Pompeia, dois tipos distintos de ruína.

Em *Mal-estar na civilização*, o postulado freudiano está enunciado com clareza: “Nada na vida psíquica consegue se perder, nada do que se formou desaparece, tudo é conservado de uma maneira qualquer e pode desaparecer em certas circunstâncias favoráveis, por exemplo, durante uma regressão suficiente.” É para perceber bem o sentido fundamental que Freud recorre a “uma comparação inspirada num outro campo”: o da arqueologia romana.<sup>68</sup>

Com essas duas metáforas de ruínas, Freud aborda a questão da memória. Roma é uma espécie de ruína viva, sempre perecendo e reconstruindo temporalidades e espaços. Pompeia é petrificada, remete ao instantâneo fotográfico. Cada uma das duas metáforas tem com o tempo um desempenho próprio. Se fos-

---

<sup>68</sup> Philippe Dubois. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993, p. 319.

se possível uni-las teoricamente, formariam um modelo perfeito do aparelho psíquico.

A lista de adjetivos que Dubois usa para nomear a temporalidade da primeira metáfora, a de Roma, é muito interessante: acúmulo, continuidade, duração, contemplação, exposição e sobrecarga. Entretanto, ela não deixa de ser fragmentária. Em seguida, Dubois lança alguns contrapontos dessas qualidades, lembrando que essa temporalidade delas, por outro lado, é também tempo de captura (captura fotográfica), do corte (o corte propiciado pelo quadro da imagem, no espaço, e pelo obturador da câmara, no tempo), que, dessa forma, oferecem uma temporalidade do instante. Dubois usa ainda adjetivos como explosão e unicidade, ressaltando que, entretanto, são totalizantes<sup>69</sup>.

Com os olhos nesta abordagem de Dubois, temos reforçada a impressão de que a natureza evanescente de tudo é mesmo explorada de forma impressionante em *Os mortos de sobrecasaca*. Há o recorte do enquadramento, o quadro, na figura “alto de muitos metros” e, ainda, o corte temporal do obturador, na imagem de um álbum detentor de uma velhice de infinitos minutos. O corte do obturador e seus desdobramentos: o que é capturado e fixado no filme, parte da luminosidade que o fotografado reflete, é capturado e fixado por um aparato que contém um instrumento de lida com o tempo, que é o obturador.

Ainda enquanto Dubois trata das duas ruínas, a de Roma e a de Pompeia, surge a figura do “analista-arqueólogo”.

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 321.

O analista-arqueólogo é o fotógrafo, que faz passar as imagens latentes ao estado de imagens manifestas, estas podendo ser imagens (ou lembranças) de projeção, imagens deslocadas, transferidas, condensadas, manipuladas por toda forma de trabalho da dinâmica psíquica.<sup>70</sup>

A metáfora do analista-arqueólogo de Dubois vai ser aproximada de uma metáfora do historiador arqueólogo, por Jeanne Marie Gagnebin atribuída a Benjamin. Assim, abre-se mais uma conexão entre o pensamento de Benjamin e a complexidade da representação por contiguidade em sua obra, exemplarmente complexa. Damos aqui apenas uma pequena mostra dos trabalhos de Benjamin com esta forma de representação. Atingimos assim o nosso propósito de tocar outra obra que lida de forma complexa e condensada com a contiguidade, que é o objeto destes três capítulos (este e os dois anteriores), o fabuloso poema de Drummond que versa sobre um verme que quase tudo roeu no contexto de uma experiência de espectadores com fotografias.

O historiador materialista de Benjamin e o médico psicanalista de Freud são ambos caracterizados por essa atenção ao detalhe, ao insignificante e ao detrito; nos termos de Baudelaire, ambos seriam especialistas no *capharnaüm des rebus* (no “*capharnaüm* dos dejetos ou da escória”). Tanto Benjamin quanto Freud retomam a metáfora do arqueólogo que procura os vestígios do passado nas diversas camadas do presente, sem saber se encontrará somente alguns cacos, uma estátua quebrada, o torso de uma figura desaparecida<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 321.

<sup>71</sup> Jeanne Marie Gagnebin. *Apagar os rastros, recolher os restos*. In: Sabrina Sedlmayer, Jaime Ginzburg (Org). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, pp. 29-38.

A fotografia e a ruína, em Benjamin, ambos tratados como eventos e signos que desempenham por meio de contiguidade. A contiguidade do fotográfico aparece de modo especialmente belo em *Pequena história da fotografia*.

No caso da fotografia encontra-se, porém, algo de novo e incomum: naquela mulher de pescador de New Haven que, com pudor tão negligente e sedutor, olha para o chão, permanece algo que não se reduz a um testemunho em favor da arte do fotógrafo Hill, algo que não pode ser reduzido ao silêncio, algo que insistentemente pergunta pelo nome daquela que lá viveu e que aqui também é real e verdadeira e que jamais se deixará inserir completamente na 'arte'.

E eu pergunto: como a risca deste cabelo e este olhar envolviam os antigos homens, como esta boca beijou aquela que o desejo, fumaça sem chama, etérea, fazia envolver<sup>72</sup>.

A contiguidade também estará indicada no capítulo referente à fotografia, no trabalho *Passagens* e, no mesmo livro, no capítulo *O interior, o rastro*.

Desde o início ter em vista esta ideia e avaliar seu valor construtivo: os fenômenos residuais e de decadência como precursores – de certa forma, como miragens de grandes sínteses que vêm em seguida. Estes universos <?> de realidades estáticas devem ser focalizados em toda parte. O filme, seu centro. ■ Materialismo

---

<sup>72</sup> Walter Benjamin. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1993, pp. 91-107.

histórico ■ [Com esses caracteres no original]<sup>73</sup>

O *spur* (traduzido acima por Gagnebin como vestígio) aparece em diversos lugares da obra de Benjamin. Faremos referência a um trecho de Fotografia, de *Passagens*, e a outro, de *Origens do drama barroco*, em que a ruína é tratada.

Daqui vem o culto barroco da ruína. Borinski, menos exaustivo na fundamentação do que exato no relato dos fatos, tem consciência disso. “A empena quebrada, as colunas em pedaços, têm a função de testemunhar o milagre da sobrevivência do edifício em si às mais elementares forças da destruição, o raio, o terremoto. A artificialidade dessas ruínas apresenta-se como a última herança de uma Antiguidade que, em solo moderno, já só pode ser vista, de fato, como um pitoresco monte de ruínas” (nota 46: *Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, vol. 1, pp. 193 – 40*)<sup>74</sup>.

Passamos agora à convergência da ruína com os modos pelos quais a contiguidade aparece em Barthes. Em texto de Roberto Vecchi e Margarida Calafate Ribeiro, que trata do *spur*, temos uma passagem propícia para fazer a aproximação entre algumas das roupagens da contiguidade nas obras de Benjamin e Barthes.

A ruína pode então ser, simultaneamente, tanto perda ou resto como presença do passado enquanto tal, ficando assim patente a

---

<sup>73</sup> Walter Benjamin. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006 p. 714.

<sup>74</sup> Walter Benjamin. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 200.

multiplicidade semântica do conceito<sup>75</sup>.

Barthes, em *A câmara clara*, afirma que na fotografia “o referente adere”<sup>76</sup>. Já em *A mensagem fotográfica* ou em *Retórica da imagem*, escritos nos anos 1960, quase duas décadas antes de *A câmara clara*, temos a fotografia como uma “mensagem sem código”. Ora, uma mensagem sem código só pode ser um índice. E no referente que adere está explícita uma relação de contiguidade.

Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios [...]

Essa “teimosia do referente em estar sempre presente” pode ser vista também, reservadas as diferenças de modelos teóricos, na passagem sobre a foto da vendedora de peixes de New Haven, de Pequena história da fotografia, de Benjamin, na qual não é possível silenciar a presença do que foi fotografado. Um “algo” que persiste, que “[...] reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer se extinguir na arte”<sup>77</sup>. Não é à toa que Dubois se refere à *Pequena história da fotografia*

---

<sup>75</sup> Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi. *A memória poética da guerra colonial de Portugal na África: Os vestígios como material de uma construção possível*. In: *Walter Benjamin: Rastro, aura e história*. Jaime Ginzburg; Sabrina Sedlmayer (Org.). Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 97.

<sup>76</sup> Roland Barthes. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 132.

<sup>77</sup> Walter Benjamin. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993, pp. 91-107.





como “um Barthes *avant la lettre*.”<sup>78</sup>

## **Diante das fotos de Evandro Teixeira**

Fotografia – é o codinome

da mais aguda percepção

que a nós mesmos nos vai mostrando

e da evanescência de tudo

edifica uma permanência,

cristal do tempo no papel.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Philippe Dubois. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1993, p. 46.

<sup>79</sup> Carlos Drummond de Andrade, *op. cit.*, pp. 1062.

O *Operator*, ausente em *Os mortos de sobrecasaca*, em *Diante das fotos de Evandro Teixeira* é aquele que usa de maneira exemplar a “[...] lente mágica”, oferecendo mágicas realidades que “mitos não são, pois que são fotos”. Como fizera nos poemas acima, anteriormente tratados, Drummond transita magistralmente por aspectos diversos da ontologia e fenomenologia da fotografia. Sem necessidade de negar estes olhares formalistas, desta vez, em um único poema, múltiplos aspectos entram em aparecem, de forma significativa, ricos aspectos socioculturais, políticos e econômicos do fotográfico. É a presença explícita e em grande escala do *studiun* barthesiano.

A capacidade de edificar permanências a partir da natureza evanescente das coisas, que figura na terceira estrofe, por exemplo, ainda tem um pé firme em um discurso mais “formalista”, em uma abordagem ontológica e fenomenológica da fotografia. É do *modus operandi* da fotografia, conforme já comentamos acima, registrar a impressão luminosa dos objetos que estão diante da objetiva, fixando-os sobre o papel (ou qualquer outro suporte), permitindo o deslizamento<sup>80</sup> deles rumo a um futuro de recepção.

Algum real passado é fixado como “cristal do tempo no papel”. Verso que encerra esta terceira estrofe, que é epígrafe do presente capítulo. Ele, por sua vez, leva ao que há de “[...] mais queimante” em fotos acusadoras e positivas; figuras que formam parte da quarta estrofe. Eis aí a força do *Operator* trabalhando com sua cultura, com sua ética profissional, com suas concepções fundamentais, desempenhando seu *studium*. Assim, a partir dessa

---

<sup>80</sup> Ver p. 94.

estrofe – a quarta –, aspectos que levam em conta, marcadamente, a cultura do fotógrafo, dominam a cena do poema.

Eles compõem sua narrativa fragmentária, de forma isomórfica, remetendo à fragmentação inerente ao discurso fotográfico, à representação fotográfica. Imagens após imagens vão se apresentando, compondo um espectro do *studium* do *Operator* Evandro Teixeira.

Das lutas de rua do Rio

em 68, que nos resta

mais positivo, mais queimante

do que as fotos acusadoras

tão vivas hoje como então,

a lembrar como a exorcizar?

Marcas da enchente e do despejo,

o cadáver insepultável,

o colchão atirado ao vento

a lodosa favela,

o mendigo de Nova York

a moça em flor no Jôquei Clube,

Garrincha e Nureyev, dança

de dois destinos, mães-de-santo

na praia-templo de Ipanema,

a dama estranha de Ouro Preto,

a dor da América Latina,

mitos não são, pois são fotos.

Talvez exista aí *punctum*, como o “colchão atirado ao vento”; quem poderá saber o que “feriu” o poeta? De grande vulto aqui é ver uma relação forte entre as três primeiras estrofes, nas quais aspectos ontológicos e fenomenológicos da fotografia dominam a temática, e a última estrofe.

Fotografia: arma de amor

de justiça e conhecimento,

pelas sete partes do mundo

a viajar, a surpreender

a tormentosa vida do homem

e a esperança a brotar das cinzas.<sup>81</sup>

Vemos acima, no último verso da última estrofe, que ainda tematiza o *studium* das imagens de Evandro Teixeira, o entrelaçar destecom aspectos ontológicos e fenomenológicos do fotográfico. Provavelmente supere-se aí, neste entrelaçamento, a dicotomia entre o formal e o sociocultural, colocando a fotografia como algo capaz de surpreender tanto a vida de tormentos do homem (sociocultural) quanto “[...] a esperança a brotar das cinzas”<sup>82</sup> (semiótico, ontológico, fenomenológico). Pode-se argumentar que a fotografia nada mais faz que surpreender essa esperança que surge das cinzas. Entretanto, somente a mais aguda das percepções pode surpreender o desempenho de fênix de luz e trevas do humano. Neste sentido, afirmo que o último verso amarra a abordagem ontológica e fenomenológica das três primeiras estrofes com a apreciação de aspectos culturais, que irão figurar nas quatro últimas estrofes do poema.

Desta forma, as esperanças que brotam das cinzas evocam a ação da lente mágica, lá da segunda estrofe, que ao enriquecer a percepção natural humana, da evanescência inerente à vida da nossa humanidade, é capaz de engendrar uma permanência (já agora, no final da terceira estrofe), uma permanência que é “cristal do tempo no papel”.

---

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 1063.

<sup>82</sup> Esta questão da superação da dicotomia *punctum versus studium*, em certo momento da obra de Drummond, deverá ser tratada em trabalho futuro.

Apesar desta ligação que surge na expressão “[...] surpreender [...]” a “[...] esperança a brotar das cinzas”, se fazemos uma leitura invertida, partindo dessa última figura do último verso para o início da sua estrofe, percebemos aspectos culturais em grande quantidade. Fica claro que na última estrofe não estamos no território dos teóricos mais realistas, há *studium* demais para que se aproxime, com grau de pureza, o poema, unicamente a teorias de teor ontológico e fenomenológico. Me refiro às “teorias do índice”, como as define incipientemente André Rouillé<sup>83</sup>, ou aos realistas, entre os quais Barthes se coloca.

Os realistas, entre os quais estou, e entre os quais eu já estava quando afirmava que a Fotografia era uma imagem sem código – mesmo que, evidentemente, códigos venham infletir sua leitura –, não consideram de modo algum a foto como uma “cópia” do real – mas como uma emanção do *real passado*: uma *magia*, não uma arte. Perguntar se a fotografia é analógica ou codificada não é um bom caminho para análise. O importante é que a foto possui uma força constativa, e que o constativo da Fotografia incide, não sobre o objeto, mas sobre o tempo.<sup>84</sup>

*Diante das fotos de Evandro Teixeira* é um excelente pré texto para demonstrar que, para tratar a foto para além de sua condição ontológica e fenomenológica, não é necessário descartar estas etapas, mesmo que de forma aparentemente parcial, como tenta André Rouillé em seu *A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea*. Depois de ponderar sobre o momento da escrita de *A câmara*

---

<sup>83</sup> André Rouillé. *A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009. Ver, por exemplo, às pp. 190-196.

<sup>84</sup> Roland Barthes, *op. cit.* p. 16

*clara*, afirmando que as imagens digitais e a internet estavam apenas começando, Rouillé, mais uma vez, em seu extenso e prolixo livro, ataca as teorias de Barthes sobre a fotografia.

Mas Barthes (e com ele os adeptos da teoria do índice) insiste naquilo que está em via de ficar *dérobé* na fotografia, como, aliás, nos grandes setores da sociedade: a representação. Para eles, a fotografia é essencialmente representativa: as coisas e os estados de coisas estão lá, e a fotografia os registra. Insistir no “isso foi”, em “referentes [que] aderem”, em marca, impressão, vestígio ou registro, no recorte de tempo e de espaço, na transparência da imagem e no dispositivo abstrato em detrimento das imagens singulares, tudo isso define uma postura teórica com duas vertentes: numa delas, a imagem tem como tarefa uma espécie de fim da representação, devido ao contato direto que estabelece com o mundo, neste caso reduzido à sua dimensão material.<sup>85</sup>

Tendo em mente esse caminho inverso da última estrofe, sou levado a um ponto do poema que me deteve de forma particular. Trata-se daquele em que a fotografia é considerada codinome da mais aguda das percepções, que está na epígrafe do presente capítulo. Este lugar do poema remete à condição da fotografia como simulacro da percepção visual humana; o que permite que tal se desdobre nos âmbitos do conhecimento, do entendimento e da memória na última estrofe, quando o poeta chama a fotografia de “[...] arma de amor, / de justiça e conhecimento; aspectos da memória estão ao longo das quatro últimas estrofes e podem ser mais explicitamente representados por passagens tais como “a lembrar como a exorcizar”.

---

<sup>85</sup> André Rouillé, *op. cit.*, p. 136.

Há ainda outra condição da fotografia, a de órtese e prótese da percepção humana. É nela que o fotográfico figura como um outro nome para a mais aguda das percepções.

Esta “[...] mais aguda percepção” revela aos olhos aspectos que a percepção natural não alcança. O corte no tempo, a capacidade da fotografia de registrar instantes que se medem em frações de segundo é, talvez, a face do cristal fotográfico mais apreciada nas teorias da fotografia. As fotografias instantâneas só apareceram, por volta de 1880<sup>86</sup>, com a difusão do uso da emulsão de gelatina e brometo de prata.

A passagem dos instantâneos para as cronofotografias de Eadweard Muybridge e Jules Etienne Maré também compõe, antes da aparição do cinema, esse espectro da aguda percepção, sob o aspecto do “corte temporal”, do instante no tempo. O objetivo desses dois cientistas era captar aspectos do movimento do corpo humano e de outros fenômenos biológicos, e naturais em geral, não acessíveis à nossa percepção natural. Mas a agudeza da percepção com auxílio do fotográfico vai muito além, ela adentra “[...] o minuto em que se lhe abre a fenda proustiana que permite surpreender o momento exato da eternidade psicológica do seu modelo vivo”<sup>87</sup>, como Nava nos conta logo no início do nosso primeiro capítulo. E, também, capta “a inexistência abismal/ definitiva/ infinita”, como vimos, lá atrás, no poema *Documentário*. É famosa a passagem de Benjamin, de seu mais lido texto, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, na qual a agudeza da percepção fotográfica nos possibilita ter acesso a um inconsciente ótico.

---

<sup>86</sup> Michel Frizzot. *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Bordas, 1994, p. 233.

<sup>87</sup> Pedro Nava, *op. cit.*, p. 211.



A diferença está principalmente no fato de que o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente. Se podemos perceber o caminhar de uma pessoa, por exemplo, ainda que em grandes traços, nada sabemos, em compensação, sobre sua atitude precisa na fração de segundo em que ela dá um passo. O gesto de pegar um isqueiro ou uma colher nos é aproximadamente familiar, mas nada sabemos sobre o que se passa verdadeiramente entre a mão e o metal, e muito menos sobre as alterações provocadas nesse gesto pelos nossos vários estados de espírito. Aqui intervém a câmara com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniatuizações. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional.<sup>88</sup>

É por meio de olhares diversos (semióticos, sociológico, psicológicos e psicanalíticos) sobre os simulacros que as imagens fotográficas constituem, que novos aspectos da vida humana findam sendo melhor compreendidos. E essa compreensão é expressa em textos tais como os literários e os teóricos. Temos as teorias do cinema, as teorias da fotografia, as teorias “a partir da fotografia”<sup>89</sup>, as teorias da imagem de síntese etc. Assim, a mais está percepção especialmente aguda somam-se a “lente mágica”, a fixação de algo no turbilhão da “evanescência de tudo” e, ainda, “a esperança a brotar das cinzas”. A fotografia é então esse simulacro da percepção visual (e de outras faculdades humanas, como a memória, por exemplo) “*que a nós mesmos nos vai mostran-*

<sup>88</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 189.

<sup>89</sup> Rosalind Krauss. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 14.

do”, como Drummond coloca em *Diante das fotos de Evandro Teixeira*.

Este é mais um poema de Drummond no qual a fotografia figura como personagem, que remete a desempenhos dela em relação ao tempo e à finitude dos seres e das coisas. Já vimos sobre a condição de ruína da fotografia quando tratamos do poema *Os mortos de sobrecasaca*. Aqui, em *Diante das fotos de Evandro Teixeira*, Drummond, em uma única estrofe (é a consequência de trabalhar com linguagem condensada, inerente à poesia), depois de colar a foto como correlato de nossa percepção (codinome) e de extrair daí a consequência de que ela nos mostra a nós mesmos, aponta a sua condição de provedora de uma certa imortalidade seletiva às coisas e seres, evanescentes por natureza. E isso que resiste ao tempo por meio da fotografia, graças à fotografia, não há como não repetir, é “Cristal do tempo no papel”.

O poder de, ao fim do poema, indicar uma continuação, reafirma a condição de ruína da fotografia para Drummond. Mas é uma ruína composta de aspectos subjetivos. Na ruína sobrevive sempre algo.<sup>90</sup> Essa resistência é seu aspecto forte, é um dos elementos que a caracterizam. Da ideia de que aquilo que sobrevive na ruína é esteticamente muito forte, por mostrar a força desse aspecto, que resistiu a todas as intempéries, resistiu ao tempo, somos levados, por Drummond, àquela de uma ruína na qual subsiste vestígio de humanidade. É quase uma negação da morte. Negação esta que seria viabilizada pela fotografia, “[...] a esperança a brotar das cinzas”. Essa nos remete, sem dúvida, ao “[...] imortal soluço de

---

<sup>90</sup> Ver p. 62.

vida [...]”. A fotografia, um instrumento-pré-texto diferenciado, permite que penetremos de maneira mais fecunda “no puro enigma das figuras”<sup>91</sup>. Afinal, ela edifica permanências, no mundo da figura, em lugares onde antes, na era das imagens pré-tecnológicas, habitavam apenas evanescências.

A fotografia, da “evanescência de tudo”, é capaz de “edificar”, não fixar o presente – e muito menos apreender o passado ou “o” real –, mas edificar “[...] uma permanência”. O conceito de permanência remete ao *punctum*, enquanto o de edificação remete ao *studium*. O soluço de vida e a esperança a brotar das cinzas estão além das perspectivas que focam no *studium* ou no *punctum*.

Olhando o *studium* no poema, vemos “A pessoa, o lugar, o objeto”. São três coisas (entes) que veiculam cultura. A condição dessa tríade de assuntos (ou temas) fotográficos é a condição de tudo o que é fotografado, “estão expostos e escondidos/ ao mesmo tempo sob a luz”. Sob a égide da luz, o que é fotografado está exposto e escondido simultaneamente.

---

<sup>91</sup> Carlos Drummond de Andrade, *op. cit.*, p. 1062.



## **Mário Peixoto, Outubro na ilha (instantâneo e pose)**

Este

é o retrato – me conformo;

outro,

no entretanto (quem o dirá?),

será o poema,

no porvir?<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Mário Peixoto. *Poemas de permeio com o mar*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, pp. 171-183.

O poema narra, dentre outras coisas, uma curiosa e solitária feitoria do poeta em sua ilha, a Ilha do Morcego, onde morou por anos. Uma feitoria que é uma obra de paisagismo realizada em um lugar fora do alcance da vista do público. Das poucas pessoas que iriam visitar a ilha, propriedade particular de Mário Peixoto, poucos veriam um jardim – antes natural e, posteriormente, natureza tocada pela mão da cultura, pela mão do homem – alojado no alto de uma laje de rochedos, à beira do mar.

Ele encosta uma pequena escada de bambu em uma rocha “onde no alto se cava/ (há tempos descobri)/ uma jardineira natural”.<sup>93</sup> *Outubro na ilha (instantâneo e pose)* está publicado em *Poemas de permeio com o mar*<sup>94</sup>. O subtítulo aponta os dois extremos temporais de uma fotografia, o instantâneo e a ‘pose’. O termo pose assume aí um sentido diverso daquele que tem no seu uso mais corrente. Ou ao menos abre ambiguidade para outro significado: o contrário, tecnicamente falando, de uma fotografia instantânea, que dura alguma fração de segundo. Câmeras antigas vinham com a palavra pose em um dos possíveis ajustes do obturador. Se acionada a ‘pose’, o obturador travava aberto, deixando ao fotógrafo a opção de escolher quanto tempo iria durar a fotografia.

O instantâneo figura, ao menos em duas partes do poema, de forma bastante significativa. As reflexões aí sugeridas são claras e suas temáticas, as tópicas e as ‘latas’, são apontadas. Há um conjunto de versos, pertencentes a duas estrofes distintas (o final de uma e o início de outra), que se anuncia como o ‘instante do instantâneo’:

---

<sup>93</sup> *Ibidem*, pp. 171-183.

<sup>94</sup> *Ibidem*, pp. 171-183.

Ao subir

um degrau

roço o ombro

da camisa

num galho de aroeira

(que, com uma aba

esparramada,

estendeu-se em declive

desde o cimo dessa pedra)

e um gelado

pingo d'água

resvala-me no rosto.

Precisamente

aí

nasce o poema.

Tudo me brota

pela hora da tarde

calma

e completa.

Em outra parte do poema, o autor vive um momento que lhe oferece uma perfeição quente e aconchegante. Fogo de lenha do fogão, cheiro de café e gosto de bolo. Esse momento de aconchego “Dali a instantes, / rodado estaria / no tempo e no vento / a esfriar / ou a anoitecer, perdido para sempre / escapando de seu cerco”<sup>95</sup>. O poeta permanece ali ouvindo o leve vozerio dos empregados em uma edificação ao lado, junto ao barulho da chuva, dali, da cozinha, de onde vive esse momento, com o barulho das coisas domésticas “tudo como / num já longínquo sonho”. O poeta então hesita entre voltar ao jardim e permanecer ali:

Hesito.

E quisera

uma eternidade

reter aquele momento

---

<sup>95</sup> *Ibidem*, pp. 171-183.



tão suave.

Quantas bruscas surpresas

me espreitando

na virada

dos caminhos,

na virada

dos meses a chegar.

Outros minutos.

Jamais aquele.

No entanto,

de mil

só aquele

deliberado a voltar,

único e sem ligações então;

ilha, recortando-se de memoriais.

Ao querer que uma eternidade retenha

esse momento, o poeta desenha, em palavras, o ato fotográfico. Ou que o ato fotográfico é uma outra expressão do mesmo desejo.

O instante a que se reporta o poeta é tal que “No entanto/ De mil /Só aquele/ Deliberado a voltar, / Único e sem ligações então; / Ilha, recortando-se de memoriais”.

O instante é uma ilha recortando-se de memoriais. Memora é um gênero botânico da família *Bignoniaceae*. A metáfora espacial de uma ilha recortando-se de memoriais reforça as características desse instante, que é único, sem ligações com outros: de tantos outros é ele que está “deliberado a voltar”. A semelhança do plural de memora (memoriais) com palavras tais como “memória” ou “memoriais” causa impacto na recepção. Afinal, o instante, que permanece, que tem a faculdade de voltar (e a tem deliberadamente), recebe a figura de uma ilha que destaca (recorta-se) de seres vivos, as memoras. Se considerarmos o trocadilho, esse momento se recorta de “memórias” ou de coisas “memoriais” (relativas à memória).

De qualquer forma, com ou sem as referências ao universo da memória, o instante que se recorta é figurado como uma ilha. A figura da vegetação, das memoras, que o recortam, o isolam (“único e sem ligações então”), dá a ele sua proximidade com desempenhos do campo da fotografia.

O isolamento desse instante é tema recorrente no pensamento referente à fotografia. Conforme afirma Dubois, “repetiram-nos suficientemente”<sup>96</sup> que temporalmente a imagem ‘congela’ o momento.

---

<sup>96</sup> Philippe Dubois. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993, p. 161.

“[...] a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Especialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão.”<sup>97</sup>

Instante é “deliberado a voltar”. Na sequência da vida, do tempo, na duração, um instante recebeu uma ordem: voltar sempre.

Mário Peixoto usa a referência a cortes espaciais como metáforas do corte temporal. Primeiramente o poeta trata do caráter do instante com advérbios (“**Só** aquele”) e adjetivos (“único”). No final da estrofe aparece então a metáfora, o espacial para expressar o temporal, “Ilha, recortando-se de memoriais”.

A figura do recorte saindo da pena de Mário Peixoto não é fortuita. A obra que o fez famoso, o filme *Limite*<sup>98</sup>, recorre insistentemente ao recurso do recorte espacial, enquadramento, como metonímia do conceito que o título da obra veicula: “limite”.

A ideia do instante retido, ilhado dos outros, é presente nas teorias da fotografia. Por exemplo, em Philippe Dubois. Ele observa que a foto opera analiticamente sobre o espaço e o tempo por meio do corte, o *cut*.

O ato fotográfico opera uma análise do tempo. Mas a fotografia inverte essa operação e funciona, no nível da recepção, como um “quadro de referência”, artefato, que como os relógios e os calendários faz parte de processos de síntese do tempo.

---

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 161.

<sup>98</sup> *Limite* foi escrito e dirigido por Mário Peixoto e estreou em 17 de maio de 1931.

Elias nos mostra como o homem vem usando processos de síntese para tratar eventos sucessivos como simultâneos. Por meio de um quadro de referência – como por exemplo um relógio – é possível sintetizar dois eventos sucessivos (medir a queda de dois corpos) e ter deles uma perspectiva, construída, de simultaneidade. Em *Sobre o tempo*, Elias se refere constantemente a “[...] esse poder humano de síntese, essa capacidade de apreender na unidade de um mesmo olhar aquilo que se produziu ou se produzirá noutros momentos” (ELIAS, 1998, p. 62)<sup>99</sup>, e nele fundamenta seu estudo sobre o tempo<sup>100</sup>.

[...]

É interessante observar que, enquanto a fotografia é abordada como um dos instrumentos nos quais entram em jogo os artificios do homem para a sua lida com o tempo, ela, enquanto superfície material plana, achatada, com imagens do passado, com traços materiais luminoso-imagéticos do passado, opera uma relação de indicialidade recíproca entre os dois eventos sucessivos, separados no tempo. A fotografia, enquanto quadro de referência da síntese temporal, é um espaço que mantém “viva” (ou mantém ali uma representação da morte-vida, da ausência e presença paradoxalmente simultâneas do referente) uma ligação entre os dois instantes sucessivos<sup>101</sup>.

Desenvolvemos esses argumentos sobre o corte espacial e o “corte” temporal para colocá-los lado a lado com o tratamento poético que Mário Peixoto dá a eles.

---

<sup>99</sup> Norbert Elias. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 62.

<sup>100</sup> Sandro Alves Silveira. *Fotografia e cubos: o fotográfico no minimalismo*, pp. 28-29.

<sup>101</sup> Sandro Alves Silveira, *ibidem*, p. 41.

Primeiramente o morador da ilha, o patrão que ali vive apenas com seus empregados e a natureza, hesita. Ele está no quente da cozinha, ao lado do fogão de lenha, ouvindo os ruídos humanos abafados que vêm do telhado de sapê próximo. “Ter agora de levantar-me/ e volver para o jardim .../ Hesito.”

De tantas “bruscas surpresas” que esperam o poeta nas curvas dos caminhos da vida, dos meses vindouros, de outras chuvas, minutos outros, “Jamais aquele”. O poeta desejou que esse instante, no qual ele hesita, fosse retido por uma eternidade. Tal a força do momento; o poeta contrapõe a ele uma eternidade. Apenas uma eternidade poderia retê-lo. Impelido a continuar no tempo, imóvel, o instante no qual o poeta hesita (não é instante, é momento. E não é o da hesitação, é o do acolhimento na cozinha).

Outros tantos momentos viriam nos caminhos da vida, outros fenômenos a viver. Apenas aquele fora ordenado (“deliberado”) a voltar. Ele é único e não tem ligações, afirma o poeta; “ilha, recortando-se de memorais”. É um momento recortado e “deliberado” a voltar; destinado, compelido, “ordenado” a voltar. A figura de linguagem que o poeta usa para expressar essa condição de recorte temporal do momento é, entretanto, espacial. O momento é uma ilha<sup>102</sup>, é uma coisa recortada. Eis aí o recorte do temporal ao qual se refere Philippe Dubois, presente no poema de Mário Peixoto.

“O corte temporal que o ato fotográfico implica não é, portanto, somente redução de

---

<sup>102</sup> Trata-se de uma metáfora? Sim, certamente, em uma primeira análise, é uma metáfora. Mas a expressão trai também uma metonímia. Afinal, sempre que usamos o espaço para fazer uma metáfora do tempo, estamos considerando também a proximidade, a contiguidade de ambos.

uma temporalidade decorrida de um simples ponto (o instantâneo), é também passagem (até superação) desse ponto também, e por aí mesmo, tempo de perpetuação (no outro mundo) do que só aconteceu uma vez.” (DUBOIS; 1998, p.174)

Outubro lembra, certamente, o outubro vermelho, o outubro da revolução na Rússia. Por contiguidade, também o *Outubro* de Eisenstein. Afinal, no poema de Mário Peixoto, o poeta se define como o patrão que dá ordens e também tem seus afazeres.

É logo depois da definição do momento único, deliberado a voltar e recortado em ilha de “memorais”, que vem a estrofe que trata da questão de classes:

Por que assim?

Ninguém na cozinha

me percebe.

Sou o patrão com serviços a cumprir

e serviços a ordenar;

mais nada.

Ilhado. O único na ilha de classe social distinta da dos outros.

A partir daí o poeta oferece mais de uma longa estrofe à sua condição de pontual: recorte; ilha; ilhado; curvado sobre um detalhe;

“pequeno ponto”. Essas duas estrofes – ou antes, será apenas uma estrofe dividida em duas páginas – vêm isoladas do poema, recortadas, ilhadas pelo sinal de aspas. São a única parte do poema que está entre aspas. Falam da pequenez do humano, da pequenez do poeta, “meticuloso/ enganado, ao relento, a rodar no firmamento”. Trata-se de uma estrofe-recorte.





## **Desejo encomendado em Cecília Meireles**

Desejo uma fotografia

como esta – o senhor vê? – como esta:

em que para sempre me ria

como um vestido de eterna festa.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> Cecília Meireles. *Viagem: Vaga música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 235

A fotografia, no poema *Encomenda*, é um desejo da autora. No momento presente da narrativa ela está em pleno ato de desejar. Pergunta ao fotógrafo se ele vê como deverá ser a fotografia. E isso a poetisa faz ao lhe mostrar algo como modelo. O que será esse algo, uma fotografia, uma imagem mental, um esboço desenhado? Em *O imaginário*, Sartre concebe essas três formas de imagem como muito próximas.

Uma imagem mental oferece-se imediatamente como imagem. E que a existência de um fenômeno psíquico e o sentido que ele tem para a consciência são uma só coisa. Imagens mentais, caricaturas, fotos são, portanto, espécies de um mesmo gênero [...] <sup>104</sup>

A poetisa mostra o que virá a ser, ela mostra o que ainda não existe, enquanto faz seu pedido ao fotógrafo. É um desejo de uma ‘fotografia’ a encomenda da ‘fotografia’. Desejo que se reafirma na figura da cadeira vazia, que surgirá no último verso.

[...] Neste espaço que ainda resta, ponha uma cadeira vazia. <sup>105</sup>

O desejo “[...] é o remetimento a uma falta, nostalgia da suposta presença da ‘coisa’ que teria nos salvado do desamparo” <sup>106</sup>. Curiosamente, a condição de ausência do desejo encontra fortes afinidades na ausência típica da imagem da psicologia de Sartre. Este coloca a questão de que toda imagem estabelece peculiar jogo de presença e ausência. A imagem, em Sartre, é um ente

<sup>104</sup> Jean Paul Sartre. *O imaginário*. São Paulo: Ática, 1996, p. 34.

<sup>105</sup> Cecília Meireles. *Op. cit.*, p. 235.

<sup>106</sup> Denise Maurano. *Para que serve a psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010, p. 49.

afeito à ausência. Mais que isso, a imagem se constitui, em alguma medida, de um nada.

A crença, na imagem, coloca a intuição, mas não coloca Pierre [Pierre é o objeto da imagem mental que Sartre perscruta]. A característica de Pierre não é de ser não intuitivo, como seríamos levados a crer, mas de ser “intuitivo-ausente”, um dado ausente à intuição. Nesse sentido, pode-se dizer que a imagem envolve um certo nada.<sup>107</sup>

A imagem tem essa característica de ser “presente-ausente”<sup>108</sup>. No poema de Cecília Meireles as articulações de linguagem usadas geram uma exemplar presença-ausência. A fotografia da qual a poetisa fala, a imagem que ela usa para descrever o que quer para o fotógrafo, já existe em alguma instância. Mas ela é o que será, está ali e não está, é uma presença de uma ausência e uma ausência de uma presença.

A modelo sorrindo na fotografia o fará “como um vestido de eterna festa”. É uma comparação, uma figura semioticamente próxima à metáfora. Ambas, metáfora e comparação, articulam suas significações por meio da semelhança. Um vestido de eterna festa é o modo pelo qual figura o sorriso na fotografia.

Uma construção forçada, um clichê. Tantos sorrisos foram fabricados. Alguns deles, iniciados na pintura chegaram às ilustrações de antigos comerciais (como os reclames de almanaques do século XIX). Algum desses

---

<sup>107</sup> Jean Paul Sartre, *op. cit.*, p. 28.

<sup>108</sup> “Na fotografia, o que lhes dá vida [aos personagens] é, evidentemente, a sua presença. A primeira estranha qualidade da fotografia é a presença da pessoa ou da coisa que, no entanto, está ausente.” (Edgar Morin. *O cinema ou o homem imaginário: Ensaio de antropologia*. Lisboa: Moraes, 1980, p. 23).

emblemáticos e estereotipados sorrisos se desdobra em muitos na fotografia. Seja na foto de publicidade, nos retratos de família ou em outros gêneros nos quais sejam possíveis infiltrações desse tipo de clichê.

O sorriso pedido pela poetisa ao fotógrafo se formou nas relações das fotografias com eventos sociais. A comparação referida a esse sorriso é a própria encarnação da relação da fotografia com os ritos sociais. E é um território vazio desse encontro entre o registro da fotografia e as construções sociais dos eventos que ela “registra”: “um vestido de eterna festa”. Esse é o sorriso encomendado ao fotógrafo.

Um vestido para ser usado em grandes rituais. Além de ser destinado a esses rituais, ele tem a condição da eternidade. Indo além, a festa representada por ele é eterna. Se na fotografia desejada o vestido de eterna festa é o sorriso da poetisa, esse figura na história do desejo da autora. Em referência às festas em geral e, logo em seguida, ao casamento particularmente, Pierre Bourdieu aponta um lugar da fotografia

*Si l'on admet, avec Durkheim, que la fête a pour fonction de revivifier et de recréer le groupe, on comprend que la photographie s'y trouve associée, puisqu'elle fournit le moyen de solenniser ces moments culminants de la vie sociale où le groupe réaffirme solennellement son unité. Dans le cas du mariage, l'image qui fixe pour l'éternité le groupe rassemblé ou, mieux, le rassemblement de deux groupes, s'inscrit de façon nécessaire dans un rituel dont la fonction est de consacrer, c'est-à-dire de sanctionner et de sanctifier l'union entre deux groupes qui se réalise à travers l'union entre deux individus.<sup>109</sup>*

---

<sup>109</sup> Pierre Bourdieu. *Un Art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit, 1965, p. 41.

A festa é eterna, o sorriso é eterno. O sorriso é vestido, é roupa, a vestimenta usada nos ritos sociais. Os ritos, por sua vez, são legitimados e presumidamente eternizados por fotografias.

*Ce n'est sans doute pas un hasard si l'ordre selon lequel la photographie s'est introduite dans le rituel des grandes cérémonies de la vie familiale correspond à l'importance sociale de ces cérémonies. C'est seulement vers 1930 que l'on voit apparaître les photographies de première communion et les photographies de baptême sont encore plus récentes et plus rares.*<sup>110</sup>

Para Bourdieu, o contrário acontece simultaneamente: se a fotografia legitima o evento (o rito, a festa), o evento também agrega valores à foto; dentre eles, valores de legitimidade.

Em *Encomenda*, o rito se articula a partir de uma mulher ao lado de uma cadeira vazia, em um vestido que é um sorriso de eterna festa. Cecília desdobra as formas simbólicas dos rituais e cerimoniais, da família, dos artificios dos estúdios fotográficos. O faz pela via de um desejo, uma encomenda. A falta que esse desejo articula encontra sua forte figura na ausência do outro, na cadeira vazia.

No ato de mostrar a fotografia que será feita: “vê? etc.”, este “isso foi”<sup>111</sup> que é presente na narrativa, e que, simultaneamente, ainda ‘será feito, ocorre um paradoxo: uma imagem que já foi feita e que será feita, que só não existe no presente. Esta condição de se furtrar ao presente, de fugir para o passado e o futuro simultaneamente, é aspecto do devir louco

<sup>110</sup> Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 41.

<sup>111</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 41.

platônico, do qual Deleuze trata em seu *A Lógica do Sentido*<sup>112</sup>.

A fotografia pode ser vista então como um signo – materialmente constituído, espacialmente delimitado, uma folha de papel – que está impregnado por seu referente; tal impregnabilidade se deu por meio de um contato físico-luminoso ocorrido no momento da tomada. A fotografia, revelada ou não – normalmente revelada e acessível à percepção humana –, desliza no tempo rumo a um amanhã incerto.

Gilles Deleuze, em *A lógica do sentido*, evoca Platão para dissertar sobre uma certa passagem de Alice no país das maravilhas, de Lewis Carrol. Para Platão existiriam duas dimensões:

“1º) a das coisas limitadas e medidas, das qualidades fixas, quer sejam permanentes ou temporárias, mas supondo sempre freadas assim como repousos, estabelecidas de presentes, designações de sujeitos: tal sujeito tem tal grandeza, tal pequenez em tal momento; 2º) e, ainda, um puro devir sem medida, verdadeiro devir louco que não se detém nunca, nos dois sentidos ao mesmo tempo, sempre furtando-se ao presente, fazendo coincidir o futuro e o passado, mais e o menos, o demasiado e o insuficiente na simultaneidade de uma matéria indócil [...].”<sup>113</sup>

“O passado e o futuro, no puro devir, encontram-se em uma relação paradoxal. Eles são dois sentidos fundidos em uma identidade infinita, que desliza simultaneamente

---

<sup>112</sup> Gilles Deleuze. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

<sup>113</sup> *Ibidem*, pp. 1-2.

para dois pólos. Nessa fuga de dois gumes da lâmina do devir puro, o presente será sempre esquivado”<sup>114</sup>.

A fotografia desejada está no futuro. Ela tem afinidades com a condição do desejo. A poetisa enfatiza o deslizar para o futuro de tal imagem ao afirmar que o sorriso que nela vai é de “eterna festa”.

Na última estrofe, a poetisa trabalha com outros clichês, que não o do sorriso. Trata-se dos cenários: “Não me meta fundos de floresta, nem de arbitrária fantasia”. Cenários extremamente artificiais eram a moda nos estúdios dos fotógrafos de finais do século XIX e inícios do século XX; ainda hoje podemos encontrar, *mutatis mutandis*, equivalentes no mercado de retrato, mas interessa esse momento onde tal procedimento encontrou seu ápice e do qual a poetisa foi contemporânea.

Depois vieram outros acessórios, como nos quadros célebres, e, portanto, tinham que ser “artísticos”. Antes de mais nada, a coluna e a cortina. Já a partir dos anos 60 [do século XIX] pessoas mais competentes se revoltavam contra essas tolices. Assim escrevia uma publicação inglesa do ramo: “Nos quadros pintados a coluna tem ainda um simulacro de probabilidade, mas o modo como ela é aplicada na fotografia é absurdo, porque ela se ergue em geral sobre um tapete. Ora, todos estão de acordo em que não é sobre um tapete que se constroem colunas de mármore ou de pedra”.<sup>115</sup>

Essa artificialidade tem motivações diversas, e Walter Benjamin escolhe como seu mo-

<sup>114</sup> Sandro Alves Silveira, *Op. cit.*, p. 43.

<sup>115</sup> Walter Benjamin. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1993, pp. 91-107.

delo exemplar uma fotografia de Frans Kafka quando criança.

Foi nessa época que surgiram aqueles ateliês com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes, mescla ambígua de execução e representação, câmara de torturas e sala de trono, que nos é evocada, de modo tão comovente, por um retrato infantil de Kafka.<sup>116</sup>

A poetisa nega a fotografia de retrato em cenários falsos como forma de unir fantasia e ‘testemunho’ à impressão de realidade suposta da fotografia. Há uma mescla de ‘testemunho’ com fantasia, de ‘documento’, de empréstimo de pompa endossado por meio do caráter de ‘registro do real’ fotográfico – tal como ele figura no imaginário do público do contexto onde os eventos estão em cena – é uma pompa acionada pelas partes do dispositivo.

Cecília orienta o fotógrafo: no espaço vazio que ainda resta, “Não meta fundos de floresta”. Ali, ela pede que figure apenas uma cadeira vazia. A metáfora que figura frontalmente nesse verso é a da solidão; a cadeira vazia representa uma pessoa que falta na vida daquela que deseja ser fotografada. Tal solidão, representada por uma cadeira vazia, é representação de uma falta, é uma falta, uma ausência.

A poetisa pede ao fotógrafo para representar a ausência em seu retrato. O retrato de Cecília Meireles é também retrato de uma ausência, uma figura da própria cadeira vazia.

---

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 98.