



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

SOB OS OLHOS: FOTOGRAFIA, MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO
SOCIAL NA TRILOGIA DE ISABEL ALLENDE

Yara Dias Fortuna

Brasília-DF

2019

Yara Dias Fortuna

**Sob os olhos: fotografia, memória e representação social na trilogia de
Isabel Allende**

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em
Literatura da Universidade de Brasília, como requisito
parcial à obtenção do título de Doutora em Literatura e
Práticas Sociais.

Orientação da Professora Dr.^a Sara Almarza

Brasília-DF

2019

**Sob os olhos: fotografia, memória e representação social na trilogia de
Isabel Allende**

Yara Dias Fortuna

Tese aprovada em ___/___/___

Banca Examinadora:

Professora Dr.^a Sara Almarza
(TEL/UNB) - Presidente

Professora Dr.^a Rafaela Scardino Lima Pizzol
(PG Letras/UFES) – Membro

Professora Dr.^a Claudia Linhares Sanz
(FAC/UNB) – Membro

Professor Dr. Rogério da Silva Lima
(TEL/UNB) – Membro

Professor Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto
(TEL/UNB) – Suplente

*Dedico à minha filha, Maria Laura,
cujo nome me soa a poesia e inspira as mais belas imagens...*

Agradecimentos

A todos os que me acompanharam nesta caminhada e me possibilitaram chegar até aqui, muito obrigada. À minha mãe, Meire Marize Dias, companheira atenta e zelosa, em todos os momentos... meu esteio, enfim. À minha filha, Maria Laura, motivação para o mergulho nos estudos e as noites mal dormidas. À querida professora Sara Almarza, pela orientação atenta, dedicada e segura.

Ao meu avô, Calimério Dias (*in memoriam*), eterno amante das letras. À avó coruja, Alciléia Leda Fortuna, pela doçura e torcida constantes e à Marly Leda, pelo exemplo e força. Ao Greg (*in memoriam*), que com certeza ficaria muito contente em ver este trabalho concluído.

À Zuleica Porto, pela sincera amizade e estímulo; aos colegas do grupo de pesquisa *Mnemosyne*, mais que parceiros, amigos com quem troquei valiosas ideias acerca da literatura, da memória e da vida. Aos irmãos Rafael e Thaís, pela presença fraterna.

Aos professores e colegas da pós-graduação, por compartilharem o saber; em especial à professora Sylvia Cyntrão que, por amizade, tornou-se uma das maiores incentivadoras desta pesquisa.

À Mônica Filizola, pelo acompanhamento e ensinamentos preciosos. À prática do Johrei, cujos benefícios propiciaram-me o equilíbrio e a tranquilidade necessários à conclusão deste trabalho.

Resumo

Este trabalho tem como tema a fotografia como meio de recomposição da memória e da identidade na obra da escritora chilena Isabel Allende, sendo considerada como objeto que contribui para a construção dos modos de representação social. O problema que proponho investigar é de que modo se articulam as relações entre a fotografia e a memória e sua confluência para os modos de construção da *representação social*, tendo a literatura como mediadora hermenêutica na análise dos sentidos resultantes dessas relações. Trabalho com a hipótese de que a fotografia é o objeto-memória por excelência, tese reforçada por estudiosos como Phillipe Dubois, Boris Kossoy e Míriam Moreira Leite. O recorte literário (*corpus* analítico) que delimita o estudo do tema escolhido contempla as obras *A casa dos espíritos* (2011), *Filha da fortuna* (2000) e *Retrato em sépia* (2011), de Allende, que exploram significativamente as relações descritas no problema de pesquisa, afora o tratamento específico da fotografia como objeto evocador de lembranças e meio restaurador de identidades. Exploro ainda narrativas de outros escritores, como o angolano José Eduardo Agualusa e o argentino Julio Cortázar, na medida em que servem de contraponto para a literatura de Allende e iluminam os aportes teóricos que dão suporte ao trabalho investigativo. O mergulho na análise da imagem fotográfica e suas particularidades encontra suporte em teóricos como Roland Barthes e Susan Sontag, incluindo ainda confluências com os pensamentos de André Bazin e Henri Cartier-Bresson sobre o tema. Para o estudo da relação entre os processos mnêmicos, fotográficos e identitários no âmbito da *práxis*, considera-se o conceito de representação social explorado por Serge Moscovici. A investigação sobre o funcionamento dos processos mnêmicos e sua relação com a imagem e o texto literário se apoia, sobretudo, nos estudos desenvolvidos por Paul Ricoeur em *A memória, a história, o esquecimento*, em que o filósofo enfatiza a constituição icônica da memória e, ainda, demonstra como o texto literário *dá a ver*, enquanto a imagem, por seu turno, pode ser lida.

Palavras-chave – Fotografia, memória, identidade. Literatura, Isabel Allende. Representação social.

Abstract

This work has as theme the photography as a mean to recover memory and identity in the work of Chilean writer Isabel Allende, being considered as an object that contributes to constructing modes of social representation. The problem I propose to investigate is how the relationship between photography and memory is structured and its connection to the modes of constructing social representation, having literature as a hermeneutic mediator in the analysis of the senses resulting from these relationships. I work with the hypotheses that photography is the memory object par excellence, a view reinforced by scholars such as Phillipe Dubois, Boris Kossoy and Míriam Moreira Leite. The analytical corpus that defines the chosen study topic contemplates the works *The House of the Spirits* (2011), *Daughter of Fortune* (2000) and *Portrait in Sepia* (2011), by Allende. They significantly explore the relationships described in the research problem, in addition to the specific treatment of photography as an object that evokes memories and a restorer of identities. I also explore narratives by other writers, such as Angolan José Eduardo Agualusa and Argentinian Julio Cortázar, as they serve as counterbalance to Allende's literature and shed light into the theoretical contributions that support the investigative work. Diving into the analysis of photographic images and their particularities finds support in the ideas of theorists Roland Barthes and Susan Sontag, including also confluences with André Bazin's and Henri Cartier-Bresson's thoughts on the topic. The concept of social representation explored by Serge Moscovici was considered to study the relationship among mnemonic, photographic and identity processes concerning the praxis. The investigation about the dynamics of mnemonic processes and its relationship with the image and the literary text is supported, mostly, in the studies developed by Paul Ricoeur in *Memory, History, Forgetting*, where the philosopher emphasizes the iconic constitution of memory and demonstrates how literary texts *are revealed*, while images, in turn, can be read.

Key words – Photography, memory, identity, Literature, Isabel Allende, Social representation.

Resumen

Esta exposición tiene como tema la fotografía como medio de recomposición de la memoria e identidad, en la obra de la escritora chilena Isabel Allende, siendo considerada como elemento que contribuye a la construcción de las formas de *representación social*. La problemática que propongo investigar es de qué modo se articulan las relaciones existentes entre la fotografía y la memoria, y su confluencia con los modos de construcción de representación social, y por otro lado de la literatura, como hermenéutica mediadora, en el análisis de los resultados que se originan de estas relaciones. Basándome en la hipótesis de que la fotografía es el *objeto-memoria* por excelencia, - tesis reforzada por estudiosos como Phillipe Dubois, Boris Kossoy y Míriam Moreira Leite. El recorte literario (corpus analítico) que bordea el tema escogido de este estudio, incluye las obras: *La casa de los espíritus (2011)*, *Hija de la Fortuna* y *Retrato en sepia (2011)*, de Allende, que exploran de manera significativa las relaciones descritas en esta temática investigativa, independientemente del tratamiento específico de la fotografía como objeto evocador de recuerdos y medio restaurador de identidades. Incursiono, además en obras literarias, como la del angolano José Eduardo Agualusa, y el argentino Julio Cortázar, las cuales sirven como contrapunto a la literatura de Allende e iluminan los aportes teóricos que sirven de base para el trabajo de investigación. La inmersión en el análisis de la imagen fotográfica, y de sus características, es apoyada por teóricos como Roland Barthes y Susan Sontag, denotando convergencias con los pensamientos de André Bazin y Henri Cartier-Bresson sobre el tema. Para el análisis de la relación entre los procesos mnémicos, fotográficos y de identidad en el ámbito de la praxis, se considera el concepto de representación social abordado por Serge Moscovici. La investigación sobre el funcionamiento de los procesos conmemorativos y su relación con la imagen y el texto literario, se basan principalmente en estudios desarrollados por Paul Ricoeur, en *La memoria, la historia, el olvido*, en la que el filósofo hace hincapié en la formación de la memoria icónica y además, demuestra como el texto literario permite ser visualizado y, a su vez, la imagen puede ser leída.

Palabras clave - Fotografía, memoria, identidad. Literatura, Isabel Allende. Representación social.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
Pesquisa iconográfica	19
O que se encontra nos capítulos	21
CAPÍTULO 1 – DE LUZES E SOMBRAS: ORIGEM MITOPOÉTICA E HISTÓRICA DA FOTOGRAFIA	23
Da sombra nasce a representação	27
É que Narciso acha feio o avesso do espelho	31
A Medusa e o dispositivo fotográfico.....	34
Fotografia e morte	38
<i>Um projeto sacrílego</i> - cronologia reflexiva da invenção fotográfica	44
CAPÍTULO 2 – DOS VASTOS CAMPOS DA MEMÓRIA	55
A condensação luminosa do instante.....	59
Da sobrevivência das imagens e do reconhecimento	62
CAPÍTULO 3 – ESCRITA DA LUZ, NARRATIVA DA IMAGEM	67
Tempo, literatura e imagem.....	70
Espaço, espaço social e atmosfera.....	72
Ambientação.....	78
A literatura depois da fotografia.....	79
Narrativas fotográficas	79
A fotografia no entremeio documento/conceito	83
Literatura e fotografia na contemporaneidade.....	85
CAPÍTULO 4 – A MÁSCARA QUE PRODUZ SENTIDOS: FOTOGRAFIA E REPRESENTAÇÃO SOCIAL	88
As representações sociais: de conceito a fenômeno	89
Os tempos da representação	94

Representação social e fotografia.....	99
Diálogos com a pintura.....	101
A era dos estúdios fotográficos no Chile.....	106
Fotografia e imprensa.....	120
CONCLUSÃO.....	124
REFERÊNCIAS.....	129

INTRODUÇÃO

O romance basilar de Isabel Allende, *Retrato em sépia*¹, bem como o escopo teórico que serviu de aporte para a análise literária da obra neste trabalho – em especial os escritos do filósofo Paul Ricoeur² (1913-2005) –, despertaram-me para a importância dos estudos sobre a imagem fotográfica e sua estreita ligação com a literatura e a memória, bem como com a história e a representação social. Tais investigações deram origem a esta tese de doutoramento, que tem como tema a fotografia como meio de recomposição da memória e da identidade na obra da escritora chilena, cidadã norte-americana desde 2003, Isabel Allende. Ao discorrer sobre a memória que imagina, o filósofo e diplomata francês Henri Bergson (1859-1941) associa as lembranças a um ato de elaboração humana, uma *representação*. Para ele, a *lembrança-representação*, fruto do labor de reconstrução dos tempos idos, leva a uma escalada rumo ao passado, em busca de determinadas imagens. Ressaltando a capacidade única do ser humano de empreender tal esforço, o autor reflete que, para trazer de volta o passado, imagética e memorialisticamente, é necessária a aptidão para se abstrair do momento presente, possível apenas para o homem que sonha³.

O problema que investigo é de que modo se articulam as relações entre a fotografia, ícone⁴ reconstituente do momento extinto, a memória que recompõe o passado – a partir da busca de imagens, sob a forma de *lembranças-representação* – e sua confluência para os modos de construção da *representação social*⁵, tendo a literatura como mediadora hermenêutica na análise dos sentidos resultantes dessas relações.

Buscando estabelecer conexões entre a memória e a fotografia, interessa-me ressaltar o caráter icônico da primeira, analisado originalmente pelos gregos antigos na perspectiva da aporia que mobilizou Platão, de acordo com o tratado aristotélico *De memoria et reminiscencia*: a presença agora do ausente anteriormente percebido, experimentado, aprendido; o enigma da *eikōn*, representação presente do que se encontra

¹ ALLENDE, Isabel. *Retrato em sépia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

² RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

³ BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

⁴ O termo “ícone” vem do grego *eikon*, que quer dizer “imagem, semelhança, retrato”, sendo relativo também a *eikēnai* “parecer, ser semelhante”. No âmbito deste trabalho, define-se o vocábulo como a figuração simbólica de um objeto ou de uma pessoa que mantém uma relação de similitude com o referente real. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/prefix:%C3%AD/>>. Acesso em: fev. 2019.

⁵ Conceito desenvolvido pioneiramente por Serge Moscovici em *Representações sociais – Investigações em psicologia social*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

ausente. Considero a fotografia como uma espécie de artefato “plasmador” de lembranças, registro de experiências, prova de que algo aconteceu, trabalhando com a hipótese de que é o objeto-memória por excelência. Seu encantamento reside, portanto, em sua qualidade singular de materializar o vivido sob a forma de recortes imagéticos, colecionáveis, trazendo ao agora o registro de momentos únicos, que não voltarão a se repetir. Assim, consiste numa espécie de “braço” do passado no presente, capaz de reacender a chama da memória e contribuir para a ressignificação de sua narrativa.

Essa tese é reforçada por diversos estudiosos, entre eles o especialista belga em estudos da imagem Philippe Dubois (1958), que reflete sobre a fotografia como *arte da memória*, reafirmando a estreita relação que “faz de qualquer foto o equivalente visual exato da lembrança”⁶ ao transportar para o presente fragmentos idos da realidade. Nessa direção, a pesquisadora, cientista social e historiadora brasileira Miriam Moreira Leite (1926-2013) constatou, em seu trabalho empírico com foco em álbuns de família, que a memória se desenlaça por meio de imagens estáticas. Ao analisar retratos de família de imigrantes em São Paulo – tirados entre 1890 e 1930 –, por meio dos testemunhos coletados entre fotógrafos, fotografados e conservadores do material iconográfico do período, ela verificou que os relatos memorialísticos dos entrevistados se assemelhavam a “fotografias mentais”. Isso porque as lembranças, nos depoimentos, afloravam sob a forma de imagens fixas em frações de segundo, como nos retratos, e não em movimento, como nas cenas cinematográficas⁷.

Sobre o caráter reconstituente da imagem fotográfica, o fotógrafo, pesquisador e historiador brasileiro Boris Kossoy (1941) afirma que “fotografia é memória e com ela se confunde”, e considera a imagem fotográfica como rica fonte de informações para a recomposição do passado, bem como matéria para a construção de ficções (diferentes realidades). O autor reflete que a fotografia leva quase que instintivamente a um exercício mental de reconstituição da trama dos fatos e circunstâncias que envolvem o fotografado. Assim, desconstrói a crença de que a fotografia é correspondente fiel do real, concluindo que “a reconstituição de um tema determinado do passado, por meio da fotografia ou de um conjunto de fotografias, requer uma sucessão de construções imaginárias”. Tendo como forte componente o processo de criação de realidades a partir das imagens mentais

⁶ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 2011, p. 314.

⁷ LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo, Edusp/Fapesp, 1993.

dos receptores, portanto, o índice e o ícone fotográficos não podem ser compreendidos desvinculados do *processo de construção da representação*⁸.

Ao discorrer sobre a memória em sua fase documental, Paul Ricoeur afirma que há marcas do passado no presente, qualificadas como testemunhos não-escritos, verdadeiros vestígios – que vão de cacos, ferramentas e moedas, imagens pintadas ou esculpidas até restos de moradia... –, categoria em que se insere a fotografia⁹. Vale ressaltar que o testemunho nos leva efetivamente ao processo da operação historiográfica, a qual começa “na memória declarada, passa pelo arquivo e documentos e termina na prova documental”¹⁰. Ademais, o testemunho não conclui seu trajeto com a elaboração dos arquivos, ressurgindo como representação do passado, ao fim do caminho epistemológico, por meio de narrativas, recursos retóricos e elaborações imagéticas. Ainda de acordo com Ricoeur, todos os tipos de rastro têm a vocação de se tornar arquivo, isto é, de alçar-se à categoria de prova documental. É essa a mesma vocação que apresentam os testemunhos não-escritos mencionados: são rastros dignos da observação do historiador, que o atraem pelo caráter de suporte ao seu trabalho investigativo, compondo o que o historiador italiano Carlo Ginzburg (1939) chama de “paradigma indiciário”. Tal conceito se mostra importante para esta pesquisa sobre o universo fotográfico, vez que se relaciona ao componente “veritativo” da memória. Nesse contexto se insere esta pesquisa: na identificação da fotografia com o indício e, portanto, como rastro que oferece suporte relevante ao desdobramento dos processos mnemônicos. Assim, liga-se intimamente aos fenômenos sócio-históricos, ao mesmo tempo que se aproxima da literatura e, em sua transcendência ampliadora de horizontes, transita pelo universo da arte e da representação.

A ficção de Isabel Allende está repleta de personagens e situações que remetem ao tema da memória e seu deslindamento por meio de imagens, bem como ao modo como ela se articula com a representação social, afora o tratamento específico da fotografia como objeto evocador de lembranças e meio restaurador de identidades, sobretudo em *Retrato em sépia*. Dessa forma, o recorte literário (corpus analítico) delimitador do estudo temático de minha pesquisa contempla *A casa dos espíritos* (1982), *Filha da fortuna*

⁸ KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In *O fotográfico*. Etienne Samain (org.). São Paulo: Hucitec/Senac, 2010, p. 40-45.

⁹ RICOEUR, Paul. “Fase documental: a memória arquivada”. *Op. cit.*, p. 155-188.

¹⁰ RICOEUR, Paul. *Op. cit.*, p. 170.

(1998) e *Retrato em sépia* (2000), obras da autora que exploram amplamente as relações descritas nesta introdução. Observo ainda que me valho da escrita de outros autores, como o angolano José Eduardo Agualusa (1960) e o argentino Julio Cortázar (1914-1984), na medida em que servem de contraponto à literatura de Allende e iluminam os aportes teóricos que dão suporte ao trabalho investigativo.

Isabel Allende apresenta em sua obra – particularmente na trilogia narrativa escolhida para este estudo – o universo da nação chilena, seu povo e sua memória. Através do enredo de suas personagens, vai tecendo tramas em que se revelam a história, cultura e política do Chile, com destaque para seu passado colonial no contexto da origem das Américas, fruto da miscigenação de diversos povos.

Ao realizar minha incursão pelas obras literárias em análise, observo que a fotografia vai, de par em par, abrindo as janelas das lembranças, arejando os espaços da imaginação, trazendo os entes queridos que se foram e auxiliando os personagens que desejam exumar seus “despojos de memória”¹¹. Assim, faz-se valiosa ferramenta de reconstrução do passado, na esteira da dialética mnemônica de compreensão do presente pelo passado e, inversamente, do passado pelo presente, que é a busca de sentidos para a existência humana.

Pode-se constatar, ainda, que as fotografias trazem consigo um cabedal de sentidos socialmente relevantes e significativos. Um exemplo de como os retratos podem caracterizar uma sociedade se encontra no trecho em que a personagem Aurora é impactada pela obra de Juan Ribero, que viria a ser seu mestre na arte de fotografar:

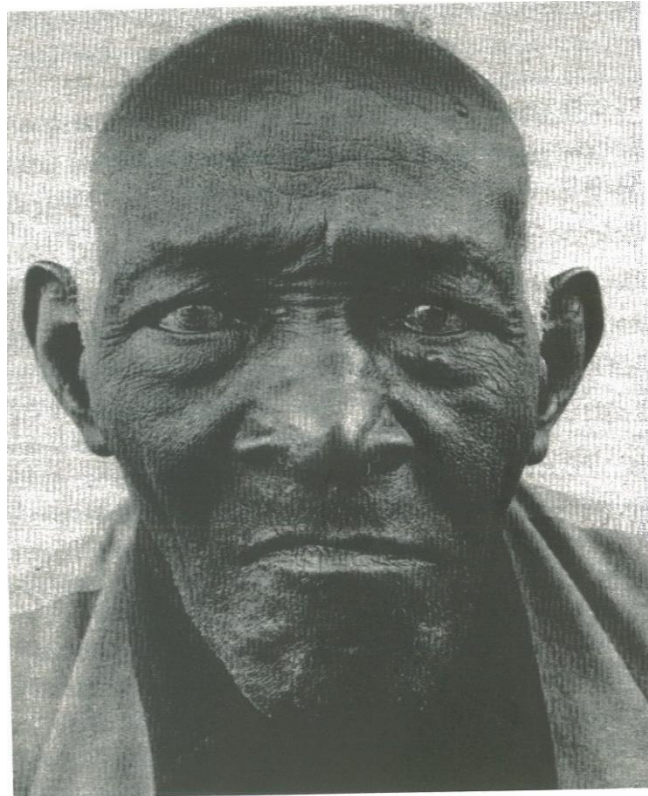
[...] O trabalho dele cobria as paredes: eram centenas de retratos de pessoas de todas as idades. [...] índios, mineiros, pescadores, lavadeiras, velhos, meninos pobres, muitas mulheres como aquelas que minha avó socorria com os empréstimos do Clube das Damas. Ali estava representado o rosto multifacético e atormentado do Chile. Aquelas caras nos retratos me sacudiram por dentro, quis conhecer a história de cada uma daquelas pessoas, [...]¹².

A esse respeito, o sociólogo e filósofo francês Roland Barthes (1915-1980) escreveu que “a fotografia só pode significar (visar uma generalidade) assumindo uma

¹¹ Expressão usada por Bernardo Kucinski no romance *K.*, em “Caro leitor” (KUCINSKI, Bernado. *K.* São Paulo: Expressão Popular, 2011).

¹² ALLENDE, Isabel. *Op. cit.*, p. 269.

máscara”; isto é, sendo um ícone que carrega em si o sentimento de pertença a uma determinada classe social ou condição histórica, como no retrato do nascido escravo William Casby (na página seguinte), fotografado em 1963 por Richard Avedon (Nova York, 1923-2004), que representa a escravidão, levando o observador a imaginar o sofrimento, a luta e a força da resistência que marcaram o sujeito retratado. “É por isso que os grandes retratistas são grandes mitólogos (...)”¹³, arremata o autor. A fala do teórico assemelha-se à de José Buchmann, um dos personagens de *O vendedor de passados*, quando, em diálogo com o protagonista do romance, Félix Ventura, afirma que “os melhores retratos não são aqueles que conseguem resumir uma personalidade, são aqueles que resumem uma época”¹⁴.



Pode-se, portanto, considerar a fotografia como verdadeiro ícone de *representação social*, no sentido atribuído por Denise Jodelet – intimamente ligado ao da

¹³ BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 43-45.

¹⁴ AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2011, p. 149.

“máscara” – para determinar uma forma de saber cotidiano e prático cujos elementos contribuem para a construção de uma visão que tem o sujeito social (individual ou grupal) acerca de certo objeto. Discípula e ampliadora dos trabalhos pioneiros do pesquisador Serge Moscovici (psicólogo romeno radicado na França, 1925-2014), a autora afirma que as representações sociais permeiam a cultura, que é também o estofa para a sua construção. Ademais, constituem um saber derivado do senso comum – mas não por isso menos legítimo como campo de estudos – e de um processo mental por meio do qual um sujeito se reporta a um objeto, sendo amplamente influenciado pelas (e influenciador das) práticas sociais:

Geralmente, reconhece-se que as representações sociais – enquanto sistemas de interpretação que regem nossa relação com o mundo e com os outros – orientam e organizam as condutas e as comunicações sociais. Da mesma forma, elas intervêm em processos variados, tais como a difusão e a assimilação dos conhecimentos, o desenvolvimento individual e coletivo, a definição das identidades pessoais e sociais, a expressão dos grupos e as transformações sociais¹⁵.

O ato de pensamento pelo qual um sujeito remete a certo objeto, por sua vez, assemelha-se a outros processos de restituição simbólica – como a pintura ou o teatro, por exemplo –, substituindo-o de modo a fazê-lo presente mesmo quando longe ou ausente. Um retorno, portanto, ao enigma da presença na ausência, bem como aos processos de funcionamento da memória, que semelhantemente apoiam-se em objetos. Por oportuno, relaciono esse processo mental a um dos três “modos mnemônicos” considerados por Ricoeur em sua análise fenomenológica da memória, nomeado pelo termo inglês *Reminding*. Trata-se de indicadores de proteção contra o esquecimento que se constituem em pontos de apoio para a recordação, como fotos e cartões postais; objetos evocadores de lembranças, portanto. Importante frisar que o primeiro modo se complementa pelos dois outros, *Reminiscing* (reminiscência) e *Recognizing* (reconhecimento)¹⁶.

A reminiscência é a atividade de revivescência do passado através da rememoração de acontecimentos e saberes compartilhados entre várias pessoas (a lembrança de uma “puxando” a da outra), podendo ter o suporte da escrita (diários íntimos, cadernos de memórias, autobiografias...) como provedora de materialidade aos rastros conservados oralmente; já o reconhecimento, em toda a sua complexidade

¹⁵ JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In *As representações sociais no campo das ciências*. Denise Jodelet (org.); trad. Lilian Ulup. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p. 22.

¹⁶ Cf. CASEY, Edward S. *Remembering. A phenomenological study*, 1987.

alteritária, remete “ao enigma da lembrança enquanto presença do ausente anteriormente encontrado”¹⁷.

Tal conceituação condiz com o pensamento de Kossoy sobre a reconstituição do passado por meio da iconografia fotográfica, que consiste em uma “representação elaborada cultural/estética/tecnicamente”¹⁸. A figuração da fotografia na literatura, por sua vez, caracteriza-se como uma espécie de “dupla representação”, composta tanto daquilo que a imagem significa em seu construto social quanto do que o sujeito-autor elabora a respeito da imagem no texto, resignificando-a. Outro viés importante é o da reelaboração da “imagem-no-texto” pelo leitor, levando em conta os pressupostos da estética da recepção, que consideram a literatura no contexto comunicativo e valorizam o dinamismo da relação autor/obra/leitor¹⁹.

Em *Retrato em sépia*, a fotografia é artífice da busca de Aurora pela reconstituição do próprio passado, iluminando traços obscuros da memória e preenchendo as lacunas de uma identidade incompleta. Por meio dela, a protagonista vai desemaranhando o novo fúgido das lembranças:

[...] se não existissem as milhares de fotografias que se acumulam em minha casa, como poderia eu contar esta história? [...] A memória é ficção. Seleccionamos o mais brilhante e o mais obscuro, ignorando o que nos envergonha, e assim bordamos o extenso tapete de nossa vida. Mediante a fotografia e a palavra escrita tento desesperadamente vencer a condição de minha existência, reter os momentos antes que se desvançam e limpar a confusão do meu passado²⁰.

Sobre a relação fotografia/escrita, o fotógrafo e jornalista Cartier-Bresson (1908-2004) enfatiza a importância de sua profissão para o desdobramento dos processos mnemônicos, diferenciando-a da ação do escritor na medida em que este dispõe de tempo para refletir, recordar e se debruçar sobre o objeto de seu labor, lapidando o texto, enquanto “para os fotógrafos, o que passou, passou para sempre”²¹. Para ele, a fotografia, entre todos os meios de expressão, é o único capaz de fixar o instante transitório. Diferenças consideradas, parece ser na literatura que se vê representada a plenitude do

¹⁷ RICOEUR, Paul. *Op. cit.*, p. 55-56.

¹⁸ KOSSOY, Boris. *Op. cit.*, p. 41.

¹⁹ Cf. COSTA LIMA, Luiz. *A literatura e o leitor*, 2002.

²⁰ ALLENDE, Isabel. *Op. cit.*, p. 418-419.

²¹ CARTIER-BRESSON, Henri. O momento decisivo. In *Fotografia e jornalismo*. Mário Clark Bacellar (org.). São Paulo, Escola de Comunicações e Artes (USP), 1971, p. 21.

ato fotográfico como anseio estético e da alma, para além de seu caráter indiciário, como apreciamos nas reflexões de Aurora:

[...] Ao ser observado com verdadeira atenção, um objeto ou corpo de aparência comum transforma-se em algo sagrado. [...]. A câmara é um aparelho simples, mesmo o indivíduo mais inepto pode usá-la, o desafio consiste em criar com sua ajuda aquela combinação de verdade e beleza que se chama arte. Essa busca é sobretudo espiritual. [...] ²².

Na busca do sagrado, do belo e do transcendente, da conservação da essência humana por meio da rememoração – que se configura numa espécie de escudo do homem contra o tempo –, convergem as duas artes, literatura e fotografia. Ambas vão deixando marcas no tempo histórico e, como se pôde vislumbrar, contribuem para a construção dos modos de representação de uma sociedade. Importa-me entrever as mensagens implícitas no discurso ficcional de Isabel Allende e na representação iconográfica dos períodos históricos que figuram em sua escrita: os lugares de fala, o silenciamento, as estratégias de reconhecimento e identificação, as especificidades dos discursos. A ideia é contribuir para alimentar o estudo das representações de diferentes grupos sociais na expressão literária hodierna, a fim de investigar com quais rastros as sociedades preservam seu passado, considerando o essencial papel da imagem fotográfica como ferramenta de composição da memória.

A investigação sobre o funcionamento dos processos mnemônicos e sua relação com a imagem e o texto literário se apoia, sobretudo, nos estudos desenvolvidos por Paul Ricoeur em *A memória, a história, o esquecimento*, pela consistência e aprofundamento com que trata o tema. Em sua argumentação sobre as semelhanças que aproximam as narrativas históricas e as de ficção, especificamente na parte intitulada “A representação historiadora e os prestígios da imagem”, o filósofo enfatiza a constituição icônica da memória e, ainda, demonstra como o texto literário *dá a ver*, enquanto a imagem, por seu turno, enseja a leitura: “pode-se dizer alternadamente do amador de arte que ele lê uma pintura e, do narrador, que ele pinta uma cena de batalha”²³.

Na esteira das considerações sobre a força narrativa da imagem, destaca-se, ainda, a identificação da fotografia com o indício, já que este “pode ser considerado uma escrita”

²² ALLENDE, Isabel. *Op. cit.*, p. 137.

²³ RICOEUR, Paul. *Op. cit.*, p. 277.

e, portanto, conta uma história²⁴. Cabe lembrar a habilidade ancestral dos caçadores de “lerem”, na natureza, os traços vestigiais deixados pelas presas, na medida em que estas *imprimem* seus rastros. Por analogia, evoca-se a relação originária entre a marca da letra (impressão, grafia) e a *eikōn* – representação presente de algo ausente – em que se pode identificar outra das faculdades da fotografia, “o poder da imagem que substitui uma coisa presente em outro lugar”²⁵, que abarca igualmente a memória.

A imagem representada na literatura é, portanto, lida neste trabalho como texto que dá testemunho e conta uma história. As análises textuais, por sua vez, levam em conta os conceitos paradigmáticos de *dialogismo* e *compreensão responsiva* de Bakhtin (1992), que substitui o exame de segmentação estática dos textos por um modelo segundo o qual a estrutura literária se elabora *em diálogo*, uma vez que implica sempre o envolvimento de mais de um sujeito, demandando uma resposta. Ainda segundo o autor, para observar as diversas vozes que emanam do texto literário, no diálogo multivocal que remete ao *outro* e seus contextos, deve-se considerar a cadeia de criatividade e de compreensão ideológicas que o envolve, visto que a compreensão acontece como resposta a um signo por meio de outros signos²⁶.

As manifestações estéticas em questão, enfim, são analisadas sob uma ótica de compreensão da obra literária como uma rede de relações voltada para o mundo. Nesse sentido, Barthes (1971) afirma que “todas as ciências se encontram disseminadas no momento literário”. Assim, é o universo polifônico do texto que se procura explorar, absorvendo também as contribuições valiosas de outras áreas do conhecimento, como a sociologia, a antropologia, a filosofia e a história, na medida em que possam servir como aporte de sentidos para o processo analítico-interpretativo.

Pesquisa iconográfica

Com vistas a investigar a imbricação entre os mecanismos de composição e funcionamento da memória e da fotografia, bem como o modo como contribuem para a construção da representação social e das configurações identitárias, examino os períodos

²⁴ Idem, *ibidem*, p. 186.

²⁵ Idem, *ibidem*, p. 278.

²⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.

históricos retratados nas obras ficcionais em estudo²⁷, detectando de que forma esses aspectos se encontram presentes na cultura do povo chileno. Para tanto, analiso uma pequena mostra, com onze fotografias, que representam imagens e histórias significativas para o desenvolvimento desta pesquisa. A busca foi feita por meio do acervo digital da *Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM, Chile)*²⁸; nele se encontra o endereço eletrônico que dá acesso ao *Museo Histórico Nacional*, cuja coleção fotográfica, formada em 1978 a partir da organização e documentação dos originais conservados, reúne atualmente cerca de 70 mil fotografias²⁹.

Ao tratar da utilização da fotografia no campo da análise histórica, a socióloga, pós-doutora em Artes e Fotografia, Maria Eliza Linhares Borges corrobora a intenção investigativa descrita, ressaltando que os pesquisadores dedicados a pensar a dinâmica social não podem ignorar a força das imagens, vez que elas nos conectam aos “sistemas de significação das sociedades, com suas formas de representação, com seus imaginários”³⁰. Segundo ela, desvinculadas de sua origem e dos códigos culturais em que nasceram, as imagens podem ter seu sentido completamente alterado. Assim, defende que a pesquisa histórica precisa levar em conta o contexto de produção do documento, com atenção à multiplicidade de significações que lhe vão sendo legadas ao longo do tempo, devendo-se sempre indagar:

[...] quem produziu tal documento?; que lugar seu produtor ocupa na estrutura social?; a quem é dirigida a mensagem de seu documento?; a partir de que argumentos organizam seu discurso?; com que tipo de dados sustenta sua argumentação?; o que parece pretender com esta ou aquela afirmação?³¹.

Os questionamentos sistematizados pela historiadora para o tratamento do documento histórico podem ser transportados e adaptados ao escopo teórico da literatura e servir como base para o desenvolvimento de ferramentas metodológicas de leitura analítico-interpretativa do acervo fotográfico e bibliográfico chileno. Diante das fontes documentais encontradas, pretendo estabelecer pontes com a forma como a imagem (ou

²⁷ De 1848 a 1853, correspondentes à segunda e terceira partes de *Filha da fortuna*; de 1880 a 1896, segunda parte de *Retrato em sépia*; de 1905 a 1975, período em que se passa *A casa dos espíritos*.

²⁸ A DIBAM teve seu nome alterado em janeiro deste ano para *Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (SNP)*.

²⁹ DIBAM. *Museo Histórico Nacional*. Disponível em: <<http://www.museohistoriconacional.cl/sitio/>>. Acesso em: out. 2018.

³⁰ BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p.79.

³¹ Idem, *ibidem*, p. 82.

descrição imagética nos textos) é tratada na tessitura das obras ficcionais de Isabel Allende, com atenção à multiplicidade de vozes e às ideologias discursivas.

O que se encontra nos capítulos

Abordo, no primeiro capítulo, a história do surgimento da fotografia circunscrita na história da arte – desenho, pintura, escultura... –, explorando a relação da imagem fotográfica com os mitos gregos de Narciso e da Medusa. Paralelamente, procedo à análise dos índices mitopoéticos encontrados na literatura de Isabel Allende e, ainda, trato de temas transversais, como a estreita ligação entre a fotografia e a morte. Ademais, considero a perspectiva reflexiva de Walter Benjamin sobre o advento fotográfico e seu percurso histórico.

No segundo capítulo, dedico-me ao estudo dos mecanismos de funcionamento da memória a partir da busca de imagens, pela investigação do modo como se formam as *lembranças-representação*. Relaciono o processo icônico de formação da memória – lembrança/imagem – ao processo de composição da imagem fotográfica, examinando o modo como se situam a memória ícone e a fotografia-memorialística na literatura de Isabel Allende. Exploro a imbricação entre os pares memória/imaginação e reconhecimento/identidade, relacionando-os à fotografia e sua figuração na narrativa.

No terceiro capítulo, exploro o potencial narrativo da imagem fotográfica, bem como o conteúdo imagético do texto literário nos romances selecionados de Isabel Allende e outras narrativas de apoio. As obras *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*, da argentina Natália Brizuela³², e *Lima Barreto e o espaço romanesco*, do pernambucano Osman Lins³³ (1924-1978), assim como os escritos de Paul Ricoeur sobre narrativa e memória, são basilares para esta parte.

Por fim, no quarto capítulo, abordo especificamente o modo como as lembranças-representação e a fotografia contribuem para a construção da representação social. Empreendo a análise dos índices de representação social contextualizados nos períodos históricos retratados nas obras ficcionais em estudo, sob o enfoque mnemônico-

³² BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia*, uma literatura fora de si. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

³³ LINS, Osman. Espaço romanesco: conceitos e possibilidades. In: *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

fotográfico. Um dos mais importantes motes dessa parte é a identificação da forma como se encontram, na história e cultura do povo chileno, os índices de representação social presentes na narrativa de Isabel Allende, a partir da análise de uma mostra da iconografia colhida no acervo digital da DIBAM. As principais indagações que norteiam essa parte são: o que é a representação social? O que a diferencia dos outros modos de representação? O que há de representação social na fotografia? Como se faz presente na literatura de Isabel Allende? Como se faz presente na iconografia do Chile? São questões para as quais busco respostas no capítulo final.

CAPÍTULO 1 – DE LUZES E SOMBRAS: ORIGEM MITOPOÉTICA E HISTÓRICA DA FOTOGRAFIA

Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto
Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto
É que Narciso acha feio o que não é espelho.

(Caetano Veloso, *Sampa*)

A fotografia tem permitido estabelecer amplas conexões e interfaces com diversas áreas do saber humano, como a história, a filosofia, a sociologia e a arte. Tomando-a como traço do real, prova da realidade instantânea capturada, Philippe Dubois afirma que ela é “uma categoria de pensamento por inteiro”³⁴. Para chegar a tal conclusão, o autor se debruça sobre o caráter indiciário da fotografia, assinalando os limites e riscos da concepção unívoca da imagem fotográfica como prova. Ressalta o equívoco do princípio da “gênese automática pura”, que legaria à foto o estatuto de cópia do real, tendo em vista estarem envolvidos, no processo de captura da imagem, atitudes e procedimentos condicionados à conjuntura sociocultural que se vinculam a gestos e escolhas inteiramente humanos³⁵.

Dessa forma se configura o paradoxo fotográfico e sua complexidade epistemológica: ao mesmo tempo que é prova do real, índice/denotação, imbuí-se de figuração/conotação, donde se engendram questões de cunho filosófico, científico e estético peculiares à iconografia fotográfica. Buscando as raízes da representação imagética, o autor segue refletindo sobre a origem mitopoética da imagem fixadora do instante, reinscrevendo a questão indiciária numa dimensão histórica que coloca a fotografia em perspectiva intimamente ligada à da história da arte e aos mitos fundadores da representação. Interessa-me, neste capítulo, explorar tal dimensão, relacionando-a aos traços imagético-míticos da escrita de Isabel Allende, visando a uma análise transversal e multifacetada da história da invenção fotográfica.

³⁴ DUBOIS, Philippe. *Op. cit.*, p. 111.

³⁵ Idem, *ibidem*.

A mitopoese é a abordagem criativa do material mitológico, num contexto poético-textual; busca, ainda, conhecer a origem dos mitos, a genealogia dos deuses³⁶. Sobre o mito como compreensão da realidade, disserta Aranha:

[...] o mito não é lenda, pura fantasia, mas verdade. Quando pensamos em verdade, é comum nos referirmos à coerência lógica, garantida pelo rigor da argumentação e pela apresentação de provas. A verdade do mito, porém, resulta de uma intuição compreensiva da realidade, cujas raízes se fundam na emoção e na afetividade. Nesse sentido, antes de interpretar o mundo de maneira argumentativa, o mito expressa o que desejamos ou tememos, como somos atraídos pelas coisas ou como delas nos afastamos³⁷.

As vozes míticas, portanto, ressoam um falar simbólico sobre os fenômenos naturais e a existência humana imbuída do desejo de afastar o temor angustiante perante o desconhecido. Dessa forma, os relatos míticos se embasam na crença em forças deíficas punitivas ou recompensadoras que ora ameaçam, ora protegem. Tendo um papel fundamental entre as comunidades tribais e em sociedades como a da Grécia Antiga, os mitos remanesçam no Ocidente contemporâneo como poderoso fundamento de crenças que procuram explicar o que a racionalidade humana não alcança. Assim, fornecem modelos de entendimento do real importantes para a manutenção da saúde psíquica.

No princípio de suas considerações sobre o engendramento mitopoético do advento fotográfico, Dubois questiona: “Será que a lógica indiciária, da qual a fotografia parece ter sido o modelo detonador, já não está presente e ativa sob formas variadas nas práticas representativas anteriores à existência do meio fotoquímico?”. Nessa direção retomo, por oportuno, a conceituação desenvolvida por Carlo Ginzburg no estudo “Raízes de um paradigma indiciário”³⁸. O autor analisa o método investigativo proposto pelo historiador de arte italiano Giovanni Morelli (1816-1891) em uma série de artigos sobre a pintura italiana publicados entre 1874 e 1876. Morelli, estudioso até então desconhecido que, a princípio, assinava seus artigos sob o pseudônimo russo Ivan Lermolieff, afirmava estarem os museus da Europa repletos de quadros com autoria equivocadamente atribuída. Para distinguir os originais das cópias, propunha uma solução incomum: analisar detalhes aparentemente insignificantes – como, por exemplo, os lóbulos das

³⁶ CEIA, Carlos. Mitopoese. In *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6937/mitopoese/>>. Acesso em: dez. 2016.

³⁷ ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. *Introdução à filosofia*. 4 ed. São Paulo: Moderna, 2009. p. 27.

³⁸ GINZBURG, Carlo. Sinais – Raízes de um paradigma indiciário. In *Mitos, Emblemas, Sinais*, p. 143-179.

orelhas e as unhas dos dedos dos personagens retratados – em detrimento das características mais chamativas e, portanto, mais facilmente reproduzíveis das pinturas. Nessas minúcias quase imperceptíveis que escapavam mais facilmente à influência da escola estética a que o autor pertencia residiria, segundo ele, a verdadeira marca do artista.

Apesar dos resultados surpreendentes com que se propuseram diversas novas atribuições em alguns dos principais museus da Europa, o método foi duramente criticado como mecânico e demasiadamente positivista. No entanto, voltou a ter crédito no século XX, com o historiador alemão/britânico Edgard Wind (1900-1971), que viu nele representada a apreciação moderna da obra de arte, consistindo na primazia do detalhe em detrimento do todo.³⁹

Há também um ponto em que o historiador intui a importante proximidade do paradigma indiciário com a psicologia moderna, que toma como base os “pequenos gestos inconscientes” como reveladores do caráter essencial da natureza humana, bem mais do que as atitudes formais e cuidadosamente pensadas. Não por acaso, os olhos dos estudiosos, atraídos pelo trabalho de Wind sobre Morelli, passaram a se voltar para o famoso ensaio de Sigmund Freud (1856-1939), *O Moisés de Michelangelo* (1914), anteriormente negligenciado. Nele, o pai da psicanálise admite a íntima relação entre sua área de atuação e a investigação morelliana, uma vez que busca penetrar o âmago de conteúdos reprimidos ou ocultos por meio de elementos pouco notados pelo observador desatento⁴⁰.

A psicanálise, dessa forma, parece ter sido muito mais influenciada pelo paradigma morelliano do que o desejariam os críticos dele, tendo o próprio Freud reconhecido essa ascendência sobre seu trabalho ao adotar um método interpretativo “centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores”. Afinal, são os “lapsos”, “atos falhos” revelados pelos pacientes em falas espontâneas, que fornecem a chave para adentrar as partes mais recônditas da psique. Para Ginzburg, o que é mais notável e impressionante nisso tudo é a “identificação do núcleo íntimo da individualidade artística com os elementos subtraídos ao controle da consciência”.

³⁹ Cf. WIND, Edgard. *Arte y Anarquía*, 1967.

⁴⁰ Cf. FREUD, Sigmund. *O Moisés de Michelangelo*, 1914.

Portanto, é quando as rédeas comandadas pela mente “afrouxam” que emergem conteúdos até então inconscientes, deixando transparecer verdades veladas.

É importante destacar, ainda segundo Ginzburg, que as origens do paradigma indiciário remontam a uma ancestralidade muito anterior a Morelli, fazendo parte de um “saber de tipo venatório”, que consiste na capacidade de reconstituir uma realidade complexa, indiretamente experienciada, a partir de pormenores a priori negligenciáveis. Tal conhecimento teria sido formado por diversas gerações de caçadores que aprenderam a “ler” na natureza, em suas perseguições às presas, sinais de sua passagem – pegadas, galhos partidos, cheiros característicos... –, legando-o à humanidade como “patrimônio cognoscitivo”⁴¹.

Conclui-se que os indícios são os traços subestimados de uma dada situação enigmática que, se levados em conta em minucioso exame, servem para esclarecê-la. Ginzburg destaca a relevância dos indícios no desvelamento do real e sua importância para a construção do conhecimento: “Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – rastros, indícios – que permitem decifrá-la. Essa ideia, que constitui o núcleo do paradigma indiciário ou semiótico, progrediu nos domínios mais variados do conhecimento e moldou profundamente as ciências humanas”⁴². Analogamente, infere-se que o fotógrafo funciona como uma espécie de “caçador de imagens”, à busca de marcas, vestígios da passagem do tempo que atestem a veracidade dos acontecimentos.

Elucidadas as origens da lógica indiciária, da qual a fotografia se faz tributária, considero que é muito anterior à descoberta que propicia a fixação da imagem instantânea e existe desde os princípios fundadores da representação, sobretudo em sua concepção mítica, em que “*a questão do índice, da conexão física singular do signo com seu referente, foi colocada e trabalhada ativamente*” (grifo do autor)⁴³. Convém examinar tais princípios, para entender de que forma a fotografia é uma inovação tecnológica que vem ao encontro de anseios recônditos da humanidade.

⁴¹ GINZBURG, Carlo. *Op. cit.*, p. 151-152.

⁴² Cf. Ginzburg, Carlo. *Mythes, emblemes, traces*, p. 177-178.

⁴³ DUBOIS, *Op. cit.*, p. 112.

Da sombra nasce a representação

Reza a lenda que o oleiro Butades, de Sícion, antiga cidade grega, foi o pioneiro na arte de modelar retratos em argila, dando origem à representação pictórica. Conta-se que a filha do ceramista – apaixonada por um jovem que, em breve, partiria para o exterior – desenhara a carvão o contorno da sombra da face do amado, projetada na parede pela luz de uma lamparina. Mais tarde, aplicando argila no desenho, o oleiro fizera dele um molde, cozinhando-o no forno com outros vasos de barro, de onde o teria retirado para ser conservado no Santuário das Ninfas, até que Corinto fosse destruída. Sobre a destinação sagrada da invenção de Butades, o oleiro teria sido o primeiro a enfeitar os telhados com máscaras, feitas de início em baixo relevo e, depois, em alto relevo, donde vieram as ornamentações das cumeeiras dos templos e, também, o ofício dos artistas plásticos⁴⁴.

Assim como na narrativa do Gênesis bíblico, do barro nasce a plasticidade que traz à luz as feições humanas; o desenho primordial do ser amado, porém, brota da sombra. Da ausência do ser nasce a presença de sua representação, alçada ao sagrado pelas mãos do oleiro que a transforma num objeto com valor de culto ao abrigar a máscara num santuário. A sombra é, segundo Dubois, “um índice quase puro”, em que o princípio da conexão física signo/objeto sincroniza-se no espaço-tempo. No entanto, enquanto a sombra – eternamente cingida ao corpo a partir do qual é projetada pela luz – é o índice do presente, seu decalque o é do passado, reafirmando que algo *esteve* ali. A passagem da sombra ao desenho, por sua vez, implica um “giro” em torno do eixo da temporalidade, que se converte num tempo de permanência: “sombra, a imagem só vivia no momento; desenhada, inscreve-se na duração”. É esse jogo de modificações na circunscrição do espaço-tempo que vai nos aproximar do dispositivo fotográfico, pelo qual a indicialidade opera no alternar de luzes e sombras que captura o instante, sem que se precise da intervenção humana na inscrição da imagem, propiciando aquilo a que se nomeia *escrita da luz*⁴⁵.

É importante notar, nessa história de luzes e sombras que evoca o nascimento da pintura – e, por continuidade, do dispositivo fotográfico –, a forte ligação entre Eros,

⁴⁴ Plínio, História Natural - Livro 35, in LICHENSTEIN, Jacqueline (dir.), A Pintura: textos essenciais - Vol. 1: *O mito da pintura*, São Paulo, 34 ed., 2004.

⁴⁵ DUBOIS, Philippe. *Op. cit.*, p. 118-120.

signo dos amantes, e índice⁴⁶, pois não por acaso ela se desenrola entre circunstâncias amorosas:

Para a apaixonada que tenta conjurar a ausência iminente do amado, o importante é encontrar um signo que emane diretamente dele, que seja o testemunho da presença real do corpo referencial. A proximidade física que define o estatuto específico do índice corresponde por inteiro às exigências da relação amorosa. A lição da fábula é bem essa: *a mimese vem após a contiguidade, o desejo passa em primeiro lugar pela metonímia, e a pintura nasce índice porque se baseia no desejo* (grifo do autor)⁴⁷.

Tal é a importância das relíquias do passado⁴⁸ para a espécie humana: constituindo-se em signos emanados de entes queridos, ao guardá-las, carrega-se um pedaço dos seres amados – dos momentos com eles partilhados, que, de outra forma, perder-se-iam para sempre na teia esgarçada do tempo. A conservação desses “traços” da presença de afetos parece aliviar o drama existencial que nos ameaça a cada instante: aqueles por quem temos querer e apego, invariavelmente, se apartarão de nós. Nos romances de Isabel Allende se encontram diversos episódios que mostram a relevância desses rastros, emblemas de experiências vividas, conservados sob as mais diversas formas. *A casa dos espíritos* principia com um trecho em que Clara, a protagonista, registra em seu caderno um trecho que marcara sua existência:

Barrabás chegou à família por via marítima, anotou a menina Clara com sua delicada caligrafia. Já nessa época tinha o hábito de escrever as coisas mais importantes e, mais tarde, quando ficou muda, escrevia também as trivialidades, sem suspeitar que, 50 anos depois, seus cadernos me serviriam para resgatar a memória do passado e sobreviver ao próprio terror⁴⁹.

Os cadernos em que Clara “anota a vida” desde a infância figuram entre tais espécies de relíquia, funcionando em toda a narrativa como analogia para a memória e sua relevância psíquica e emocional. Os registros têm valor de relíquia na medida em que, salvaguardando a memória da personagem e de sua família, constituem-se em objeto

⁴⁶ No âmbito da semiologia, um índice é um dos três níveis do signo identificados por Pierce. Entende-se por ícone algo que apresenta as mesmas características que o objeto; por símbolo, o que obedece a uma convenção; por índice, aquilo que mantém uma relação de contiguidade entre o signo e o objeto. Desta forma, o apito de um comboio constitui-se como índice da sua aproximação ou passagem. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/indicio/>>. Acesso em: fev. 2019.

⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 122.

⁴⁸ Relíquia, do latim, *reliquiae*, é um objeto com valor de culto. Pode ser uma peça que tenha valor histórico em uma religião, como uma parte de um corpo de um santo ou algum objeto pessoal dele; no catolicismo, por exemplo, acredita-se que as relíquias curem e realizem milagres.

⁴⁹ ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011, p. 9.

milagroso, com o poder de sanar chagas emocionais. É a maneira da personagem de *decalcar a própria existência*: seus escritos se desenrolam sob o signo do afeto, melhor dizendo, da “afecção”, a que remete Ricoeur em sua análise sobre a metáfora do bloco de cera, do diálogo de Sócrates com Teeteto. Nele, o filósofo grego propõe, como reflexão, que nossas almas contêm um bloco de cera maleável: colocando-o sob o peso de sensações e pensamentos, imprimimos nele o que queremos recordar e, assim, lembramos o que foi impresso; *aquilo que não foi capaz de ser impresso, nós esquecemos, isto é, não o sabemos*⁵⁰. A afecção, portanto, é a marca na alma, o que ficou na memória porque se fez inscrito no ser.

Os cadernos de Clara desempenham a função essencial de dar continuidade à vida, pois, servindo à neta Alba como testemunhos do passado, permitem-lhe o resgate da própria história e a reelaboração de um árduo presente, dando-lhe condições para sobreviver a situações-limite que se revelam somente ao fim do romance. Dessa forma, além de servir como mote principal da narrativa, os registros de Clara dão voz ao passado, conservando a história da saga da família Trueba/Del Valle. Ao conservar os vestígios de sua vida pela grafia em seus cadernos, a protagonista acaba por exercer uma das funções essenciais ao fortalecimento da memória e da psique, que é a de testemunhar e documentar os acontecimentos passados, angariando um verdadeiro tesouro da história familiar.

O peso afetivo das relíquias, com toda a sua carga emocional, evidencia-se ainda quando, ao entrar no quarto de Nana – a babá de várias gerações da família – após sua morte por susto durante um terremoto, Clara e a filha, Blanca, encontram seus guardados, verdadeiras caixas de reminiscências:

Antes de partirem foram ao quarto da Nana no pátio dos empregados. [...] Não havia mais do que um pouco de roupa, alpargatas velhas e caixas de todos os tamanhos, amarradas por fitas e elásticos, onde ela guardava estampas da primeira comunhão e do batismo, mechas de cabelo, unhas cortadas, retratos desbotados e alguns sapatinhos de bebê gastos pelo uso. Eram recordações de todos os filhos da família Del Valle e depois dos Trueba que tinham passado por seus braços e que ela embalara em seu colo⁵¹.

⁵⁰ RICOEUR, Paul. *Op. cit.*, p. 28.

⁵¹ ALLENDE, Isabel. *Op. cit.*, p. 180.

Diante da visão dos fragmentos do passado, Clara chora copiosamente; o desapego e a dedicação da mulher que os servira a vida toda – cujos pertences, ao fim da existência, resumiam-se praticamente à roupa do corpo e aos objetos inúteis que colecionava com zelo como fossem o mais caro tesouro – causam-lhe profunda comoção. O cultivo das relíquias, aliás, era um hábito familiar para os Trueba/Del Valle. Por ocasião do nascimento da neta Alba, Clara prepara um álbum cheio delas, com:

[...] mechas esverdeadas de seu primeiro cabelo, as unhas que lhe cortou pouco tempo depois de nascer e vários retratos que permitem apreciá-la tal como era, um ser demasiadamente pequeno, quase careca, enrugado e pálido, sem outro indício de inteligência humana além dos olhos negros reluzentes, com uma sábia expressão de velhice desde o nascimento⁵².

Confirma-se a importância das relíquias, seu valor de contiguidade, de ligação com o desejo de proximidade amorosa e de permanência no tempo... sua afecção, enfim. Notam-se, entre os guardados, os retratos de Alba e seu importante valor memorialístico. É, portanto, esse mesmo valor de afecção que faz das fotografias relíquias, conferindo-lhes uma espécie de força subjacente “que é a mesma que funda o desejo, é a força pragmática da ontologia indiciária, [...], que torna a presença física do objeto ou do ser única até na imagem”⁵³. Nesse sentido, o trecho da carta escrita em 1843 – menos de uma década depois dos primórdios da invenção fotográfica, com o surgimento do daguerreótipo, em 1838 – pela poetisa inglesa Elizabeth Barret (1806-1861) à amiga Mary Russel Milford é bastante ilustrativo. Barret destaca seu fascínio pelos retratos, cujas imagens extrapolam a semelhança com os referentes e aproxima observadores e retratados de forma a evocar sentimentos e associações a momentos vividos, espantando-a pelo fato de fixarem perenemente a sombra da pessoa e parecendo, a seus olhos, “santificados”. A certa altura, a missivista afirma que “[...] preferiria a tudo o que um artista conseguiu produzir de mais nobre, conservar uma recordação assim de alguém que eu tivesse amado com carinho”⁵⁴.

Tamanha é a força indiciária-referencial da fotografia que a alça à categoria de objeto mágico, ultrapassando o alcance racional da mente humana, para se inserir na esfera da crença: “Presença afirmando ausência. Ausência afirmando presença. Distância

⁵² Idem, *ibidem*, p. 275.

⁵³ DUBOIS, Philippe. *Op. cit.*, p. 82.

⁵⁴ Cf. SONTAG, Susan. *La photographie*, p. 201.

ao mesmo tempo colocada e abolida e que constitui o próprio desejo: o milagre”⁵⁵. O poder da presença na ausência, enigma da *eikōn*, aporia primordial da memória a que remetem Platão e Aristóteles e que acaba por transformá-la em objeto-memória dotado de aura e fascínio.

É que Narciso acha feio o avesso do espelho

Voltando à história do oleiro, destaco desta vez seu princípio narcísico, pois “ao autorreferencializar a representação, a fábula situa explicitamente a própria origem da pintura no narcisismo (o desejo do outro é aí o desejo de si)”⁵⁶, o que remete novamente ao Gênesis, quando Deus cria o homem *à própria imagem e semelhança*, estabelecendo uma relação inequívoca entre criador e criatura.

A representação de si mesmo sempre desafiou o homem, tendo sido parte da obra da maioria dos grandes nomes da pintura, em todos os tempos. Com a fotografia não seria diferente:

[...] no conjunto da tradição dos autorretratos fotográficos – uma tradição extremamente desenvolvida, [...] não existe praticamente um único fotógrafo importante que não tenha voltado contra ele sua caixinha negra [...]. O narcisismo indiciário do autorretrato só pode se realizar teoricamente na petrificação fotográfica⁵⁷.

Para Dubois, o representar da pulsão narcísica só se realiza plenamente a partir do dispositivo fotográfico, capaz de congelar a imagem do sujeito em sua integralidade – feito impossível ao pintor que, desenhando a si próprio, mesmo com a possibilidade de fazê-lo frente ao espelho, mirava uma imagem movente, impossível de ser capturada com perfeição. A pesquisadora Natalia Brizuela, por seu turno, afirma que a fotografia “é um espelho que reflete algo que não existe fora do espelho, algo assim como um espelho autorreferencial, autorreflexivo”, vez que depende do fotógrafo para se materializar, a partir de uma operação de montagem que envolve a dissecação da realidade, seu enquadramento particular, para que se reconfigure numa nova composição⁵⁸.

⁵⁵ DUBOIS, Philippe. *Op. cit.*, p. 81.

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ DUBOIS, Philippe. *Op. cit.*, p. 123-128.

⁵⁸ BRIZUELA, Natalia. *Op. cit.*, p. 19.

Nessa direção, desenrola-se a cena em que a fotógrafa Aurora, protagonista de *Retrato em sépia*, descobre a traição do marido com a própria cunhada, expondo o motivo de sua tormenta:

As suspeitas começaram meses antes, mas eu as descartei, enojada de mim mesma; não podia aceitá-las sem pôr em evidência algo de mau em minha própria natureza. Repetia a mim mesma que tais conjecturas só podiam ser ideias diabólicas, [...]. O que não foi evidente à primeira vista [...] saiu refletido em preto e branco no papel. A inequívoca linguagem do corpo, dos gestos e dos olhares, foi aparecendo ali. A partir daquelas primeiras suspeitas passei a recorrer cada vez mais à câmara [...]. Assim cheguei a ter uma desgraçada coleção de minúsculas provas [...] ⁵⁹.

A “desgraçada coleção de minúsculas provas”, obtida a partir da série de instantâneos do cotidiano familiar, mostra ao observador atento algo mais do que a capacidade indiciária permite. Interessante notar o caráter revelador da fotografia, não só da natureza torpe da situação em si, mas sobretudo de traços do caráter de quem empunha a câmera, num jogo especular que reflete as personalidades de fotógrafo e fotografados. O olhar de Aurora sobre as imagens se mostra especial, pois, como fotógrafa e, ao mesmo tempo, receptora e intérprete da mensagem imagética, é sensível o suficiente para perceber, nas entrelinhas, as sutilezas da traição velada, o anverso da realidade aparente.

A *casa dos espíritos* apresenta situação análoga. A personagem Blanca, tendo se casado por conveniência e a mando do pai com o Conde Jean de Satigny para encobrir uma gravidez de paternidade indesejada, passa a desconfiar das diversas atividades secretas do marido. Entre elas incluía-se a mania pela fotografia, que o fizera montar um laboratório dentro de casa. A entrada, no entanto, era vedada à própria esposa a pretexto de que poderia prejudicar o trabalho de revelação das chapas. Apesar do casamento de fachada, Blanca mantinha uma relação amigável com o conde, fazendo vista grossa aos negócios escusos do marido, mas não lhe passavam totalmente despercebidas à curiosidade as atividades suspeitas no lar:

Vegetava como uma flor de outro clima dentro daquela casa encravada nos areais, que parecia existir em outra dimensão, rodeada de nativos insólitos, surpreendendo com frequência pequenos detalhes que a induziam a duvidar de seu próprio juízo. A realidade parecia-lhe indefinida, como se aquele sol implacável que desbotava as cores

⁵⁹ ALLENDE, Isabel. *Retrato em sépia*, p. 356-357.

também tivesse deformado as coisas que a rodeavam e convertido os seres humanos em sombras silenciosas⁶⁰.

Ressalta a habilidade descritivo-imagética da autora, no trecho que agrega procedimentos fotográficos típicos, destacando-se o jogo de cores, luzes e sombras delineadoras da imagem narrativa que, a um só tempo, traduz a realidade suspeita e compõe o clima onírico em meio ao deserto que envolve casa e personagens.

Nessa atmosfera de segredos e entorpecimento, uma das transações escusas do conde que intrigava Blanca era o comércio de múmias desencavadas por meio de atividades arqueológicas ilegais, destinadas a coleções particulares e museus mediante vultosos pagamentos. Pela dificuldade de transporte, as múmias eram, por vezes, armazenadas nos porões da casa até que partissem para destinos estrangeiros. Toda a movimentação em torno do tráfico atormentava a sanidade de Blanca, que passara a acreditar em múmias perambulando pela casa como fantasmas:

Logo teve a certeza de que passeavam pela casa, arrastando seus pezinhos infantis sobre os tapetes, cochichando como estudantes, empurrando-se, passando, todas as noites, em pequenos grupos de duas ou três, sempre em direção ao laboratório fotográfico de Jean de Satigny. Algumas vezes parecia-lhe ouvir longínquos gemidos de alémtúmulo e experimentava arrebatados e incontroláveis acessos de terror [...]⁶¹.

Amedrontada e instigada pela curiosidade, Blanca se aproveita de uma das ausências do conde para desvendar o mistério. Violando a fechadura chaveada, depara-se com a visão mais perturbadora de toda a sua vida, num cenário que misturava elementos circenses e de cabaré, entre peles de animais exóticos, bichos embalsamados, figurinos de época e garrafas de bebidas vazias, prenunciando a articulação de encenações bizarras:

O que mais a surpreendeu, contudo, foram as fotografias. Ao vê-las, parou, estupefata. As paredes do estúdio de Jean de Satigny estavam cobertas de angustiantes cenas eróticas, que revelavam a natureza oculta de seu marido. [...] Reconheceu os rostos dos empregados da casa. Ali estava toda a corte dos incas, nua como Deus a pôs no mundo ou mal coberta por figurinos de teatro. Viu o abismo insondável entre as coxas da cozinheira, o lhama embalsamado cavalgando a aia manca e o impávido nativo que servia à mesa, em pelo como um recém-

⁶⁰ ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*, p. 266.

⁶¹ ALLENDE, Isabel. *Op. cit.*, p. 270.

nascido, sem barba e de pernas curtas, com seu inalterável rosto de pedra e seu desproporcional pênis em ereção⁶².

Ao revelar a outra face de Jean – em que se mostra uma vida de concupiscências por baixo de seu verniz de nobreza –, a fotografia funciona como indício de realidades secretas, trazendo à tona aquilo que se pretendia esconder, mas era cultivado com zelo nos porões de uma existência dupla. Conjugam-se outra vez decalque e desejo, luzes, sombras e obscurantismos na representação, pela figura do Conde, do avesso do espelho em que Blanca se recusava mirar. Assim, caía por terra sua idealização de uma vida pacata e segura ao lado do marido de fachada. Está posta em essência a qualidade da pulsão narcísica, a que a fotografia serve de instrumento: apaixonado pela própria imagem, o indivíduo se aprisiona e perde, mergulha e submerge na “aderência real do sujeito a si mesmo como representação”⁶³. O naufrágio narcísico de Jean lembra o destino diabólico de Dorian Gray (*O retrato de Dorian Gray* [1891] é uma das obras mais famosas do escritor britânico Oscar Wilde [1854-1900] e seu único romance) e seu retrato da juventude, que, tendo “roubado” a alma do modelo, camufla a degradação de uma vida de aparências, cuja realidade subreptícia de perversidades e crimes não se podia revelar à sociedade aristocrática inglesa⁶⁴.

O narcisismo é o índice, prossegue Dubois, salientando que dele só se pode emergir se houver um descolamento do sujeito em relação ao jogo especular que exige a presença do si mesmo em moto-contínuo, para então conduzir a uma mirada do outro. Paradoxalmente, a fotografia também é veículo para a saída da pulsão narcísica, pois por meio dos retratos configura-se uma dinâmica estabelecida entre o sujeito que olha e o que é olhado. “Todo retrato fotográfico é resultado de uma relação entre o sujeito que observa a fotografia (através de sua câmera) e o que está sendo fotografado”, afirma Brizuela, uma vez que, constituindo-se numa evidência de que o si mesmo é o outro, a fotografia também é produção de alteridade⁶⁵.

A Medusa e o dispositivo fotográfico

Outro dos mitos fundadores da representação pictórica ao qual preciso reportar, pelo paralelo que se pode estabelecer com a fotografia, é o mito grego da Medusa. Conta-

⁶² Idem, *ibidem*, p. 273-274.

⁶³ DUBOIS, Philippe. *Op. cit.*, p. 146.

⁶⁴ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: LP&M, 2001.

⁶⁵ BRIZUELA, Natalia. *Op. cit.*, p. 152.

se que havia três monstros terríveis, filhas de divindades marinhas: Euríale, Esteno e Medusa. As Górgones moravam numa ilha e eram temidas por seu poder mortífero. Note-se que *Gorgos*, em grego, é o termo para designar o próprio medo e o que é atemorizante.

Antes de se tornar o próprio signo do pavor, temido por todos, a Medusa era uma mulher “de beleza resplandecente, que fizera nascer as esperanças ciumentas de muitos pretendentes”. O que mais atraía seus enamorados eram seus cabelos, que continham o brilho particular de sua beleza. E foram justamente os cabelos da Medusa que a puseram a perder quando, por ciúmes, a deusa das artes e da justiça Atena a puniu por ter seduzido Poseidon, o deus do mar, que a possuía no templo de Minerva. Transformada num emaranhado de serpentes, sua cabeleira se convertera no próprio horror e, de quebra, todo aquele que dela se aproximasse e mirasse seus olhos sedutores seria transformado em pedra. Dessa forma, há “originalmente duas Medusas em uma: o fascínio e a repulsão, a sedução e o medo, ambos selados no gozo mortífero do contato impossível”⁶⁶.

Entra a saga de Perseu⁶⁷, herói grego que tomou para si a missão de combater os temíveis monstros e cortar a cabeça da Medusa. Salvo pela proteção dos deuses Hermes e Atena, que o seguiam de perto, foi socorrido por eles antes de se lançar na suicida missão: o radiante deus alado lhe apareceu e disse que precisaria estar devidamente equipado para levar a bom termo sua jornada. Para tanto, deveria buscar os instrumentos legados pelas deidades – a espada afiada como navalha de Hermes e o escudo de bronze de Atena – e, ainda, buscar outros apetrechos mágicos que se encontravam sob a guarda das Ninfas do Norte. O herói teve então de lidar com outro árduo anteparo, pois, para chegar às ninfas, precisava primeiro falar com as Mulheres Cinzentas, as únicas que sabiam do caminho:

Essas mulheres viviam numa região onde tudo estava mergulhado na obscuridade e envolto em meia luz; nem um raio de Sol nem o luar, à noite, ali penetravam. Naquele lugar cinzento encontravam-se as três Mulheres, todas elas debilitadas, como se de casos de extrema senilidade se tratasse. Eram seres estranhos, na verdade, principalmente porque tinham apenas um olho comum a três, que costumavam partilhar em turnos, tirando-o da própria testa, para o entregar à seguinte, quando chegava a sua vez (HAMILTON, 1942, p. 208).

⁶⁶ DUBOIS, Philippe. Op. cit., p. 147.

⁶⁷ Versão de Edith Hamilton, embasada em Apolodoro, acrescida de fragmentos de Simônides e citações breves de outros poetas, sobretudo Hesíodo e Píndaro (HAMILTON, Edith. *A mitologia*, p. 203-211).

Note-se a densidade simbólica dos obstáculos enfrentados pelo herói que, para combater a Medusa, precisava primeiro lidar com a mais absoluta escuridão, tendo de enfrentar uma tríade abissal cujo único olho, compartilhado, a permitia permanecer em vigília e ser guardiã do caminho até as ninfas. Na região de penumbra em que se revelam os segredos, tal como num laboratório fotográfico se revelam as imagens resultantes do *instante decisivo*⁶⁸ de sua captura, é que Perseu encontrará as orientações necessárias ao prosseguimento de sua jornada. Hermes instruíra o herói a se esconder e esperar até o momento em que uma das mulheres tirasse o olho da testa para passar à outra, lapso de tempo em que nenhuma delas poderia enxergar. Nesse momento, o herói deveria tomar posse do olho e recusar-se a devolvê-lo até que as mulheres lhe revelassem o caminho para chegar às Ninfas do Norte.

Antes de que se lançasse à aventura terrível, o próprio Hermes presenteou Perseu com uma espada inquebrável, que não poderia ser dobrada nem sob o peso das duras escamas da Górgone; com ela, o herói atingiria a Medusa de forma definitiva. No entanto, de nada servia essa dádiva se o monstro tinha o poder de petrificá-lo antes mesmo que lhe desferisse o derradeiro golpe. Garantiu-lhe a segurança Palas Atena, cujo escudo resplandecente como um espelho seria usado por Perseu para que enxergasse a terrível criatura por meio de seu reflexo e pudesse, dessa forma, acertá-la sem que a olhasse diretamente, aniquilando o poder fatal da sua mirada petrificante.

Munido do que mais necessitava, partiu Perseu à busca das Mulheres Cinzentas, embrenhando-se na região de penumbra a fim de arrancar-lhes o único olho e chantageá-las, tal como o instruíra Hermes, para que lhe dissessem como encontrar as Ninfas do Norte. Desesperadas para recuperar a visão, elas lhe forneceram todas as orientações necessárias para seguir viagem. Apesar do caminho de penoso acesso, o herói teve sua busca facilitada por Hermes que, circundando-o, ia lhe abrindo as estradas. Tendo chegado ao destino desejado, as Ninfas lhe presentearam ainda com outros objetos mágicos, para que completasse a missão: umas sandálias aladas, uma sacola que tomava o tamanho exato do objeto que devia conter e, ainda, um capacete que o tornaria invisível, sendo este último de fundamental importância. Com tais apetrechos e, lembremos,

⁶⁸ Ao qual se refere Cartier Bresson, quando afirma que “o fotógrafo deve se assegurar, ainda na presença da cena que está se desenrolando, de que não deixou nenhuma lacuna, de que deu verdadeiramente expressão ao significado da cena em sua totalidade, pois depois será tarde demais. Nunca poderá repetir a cena para voltar a fotografá-la” (CARTIER-BRESSON, Henri. *Momento decisivo*, p. 19-25).

equipado do escudo de Atena e da espada de Hermes, Perseu finalmente se encontrava em condições de enfrentar a Medusa e suas irmãs.

Por sorte, as Górgones dormiam no momento em que o herói chega. Na imagem refletida pelo brilhante escudo presenteado por Atena, ele conseguiu distinguir nitidamente os temíveis seres com asas, corpo escamoso e cabelos de serpentes emaranhadas. Com suas sandálias aladas e, sempre, mirando as monstruosas criaturas através do escudo, Perseu pairou sobre elas e atingiu a Medusa na garganta, cortando-lhe o pescoço com um único e certeiro golpe e, sem nunca a encarar, agarrou-lhe a cabeça e atirou-a à sacola mágica, carregando-a consigo. As outras Górgones, a esta altura acordadas e horrorizadas com o espetáculo sangrento da irmã assassinada, tentaram ainda perseguir o herói... em vão, já que ele se tornara invisível, pois tinha posto o “capacete da escuridão”.

Acompanhando o pensamento analítico de Dubois, pode-se, a partir do mito, reconstituir a trajetória do dispositivo fotográfico e seu funcionamento, bem como perscrutar sua carga simbólica. Senão vejamos: quando Perseu alcança a região da penumbra e, roubando o olho das Mulheres Cinzentas, consegue arrancar-lhes o segredo para chegar às Ninfas do Norte, deparamo-nos com a *primeira etapa* da captação da imagem: “O herói dispõe do olho, um olho único como na perspectiva, do qual se apoderou pelo ardil de uma substituição hábil – figura central que vai conduzir toda a inversão operada por Perseu”⁶⁹. Dessa forma, ele se vale da única fração de tempo em que as mulheres estão fora do estado de vigília, aproveitando-se do momento de transição e vácuo para “roubar-lhes” o segredo, exatamente como nas fotos.

Na *segunda etapa*, o herói realiza uma espécie de travessia às avessas, em que se encontra, passando por campos e estradas antes de chegar às ninfas, com seres transformados em pedra por terem mirado a Medusa. Assim, acaba por remontar o percurso do olhar da Górgone, pois passa por todos os tipos de seres que, *por terem sido vistos* por ela, acabaram mumificados.

A mirada petrificante do passado remete ao trecho bíblico do Gênesis em que um anjo do Senhor, para salvar Lot, sua mulher e suas filhas do castigo divino impingido a

⁶⁹ DUBOIS, Philippe. *Op. cit.*, p. 149.

Sodoma, leva-os para fora da cidade e ordena: “Salva-te, se queres conservar tua vida. Não olhes para trás e não te detenhas em parte alguma da planície; mas foge para a montanha, senão perecerás”⁷⁰. Lot então pede outra graça ao anjo, a de se abrigar em uma cidade próxima e pequena com sua família, tendo sido atendido ainda uma vez pelo mensageiro divino. No entanto, durante a chuva de enxofre e fogo que se derrama por Sodoma e Gomorra e dizima as cidades, assim como a planície e toda a vegetação do solo e seus habitantes, a mulher de Lot desobedece ao emissário divino e imediatamente transforma-se numa estátua de sal. Impossível não notar a semelhança com o mito da Medusa; em ambos os casos, não se pode encarar diretamente o passado degradante. O olhar retrospectivo só pode ser levado a bom termo se efetivar-se por meio de um anteparo especular, um reflexo, portanto; tal como no dispositivo fotográfico, em que a câmera serve de escudo para a captura do objeto-memória que é a foto.

Retornando à jornada de Perseu, há ainda uma *terceira etapa*, a que se pode chamar de *consolidação* do ato fotográfico. O herói se encontra diante do “monstro de olhar inacessível” e do seguinte impasse: como debelar o adversário sem ser estatuificado justamente ali, da perspectiva em que se pode ser atingido pelo “mau olhar”⁷¹ da Medusa? O herói se vale do escudo polido de Atena e com ele devolve à Górgone sua mirada mortal, encontrando assim o modo certo de reversão da maquinaria do olhar: “Assim é a retorsão: Perseu substitui seu próprio olho, frágil e suscetível de petrificação, pelo olho de bronze de seu escudo-espelho, ou seja, pelo próprio olhar de Medusa, cuja força assassina se volta instantaneamente contra ela”⁷². Tendo revertido o mecanismo congelante da Medusa, ele finalmente leva a cabo sua missão, aniquilando o poder da Górgone, tal como um fotógrafo captura os reflexos do passado com sua câmera.

Fotografia e morte

O terreno temível da Medusa, assim como a passagem bíblica de Lot, domínio da petrificação, levam à associação entre o dispositivo fotográfico, a memória e a morte. Cumprindo a função de “reter os momentos antes que se desvaneçam”⁷³, na tentativa de

⁷⁰ Gênesis, 19: 16-26.

⁷¹ Para Jacques Lacan, “o mau-olhado é o *fascinum*, é aquilo cujo efeito detém o movimento e literalmente mata a vida. No momento em que o sujeito para suspendendo seu gesto, está mortificado.” (In *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Séminaire XI, Paris, Seuil, 1973, p. 107).

⁷² DUBOIS, Philippe. *Op. cit.*, p. 149-150.

⁷³ ALLENDE, Isabel. *Retrato em sépia*, p. 418-419.

eternizar o passado ao transportá-lo imagneticamente para o presente, a fotografia ao mesmo tempo testemunha nossa malfadada condição de finitude. A escritora e crítica americana Susan Sontag (1933-2004) a considerava como “o inventário da mortalidade”, analisando que os instantes registrados pela máquina, consistindo numa conjugação única de pessoas, objetos e eventos que não voltarão a se reunir, carregam consigo uma espécie de “ironia póstuma”. Porque o que se deseja perpetuar, no momento mesmo da captura pela câmera, já *deixou de ser*, imbuindo-se de significação plena apenas nessa espécie de *tempo fora do tempo* que caracteriza o olhar fotográfico. A ensaísta situa historicamente essa sensação: “A reação diante das fotos tiradas por Roman Vishniac, em 1938, da vida cotidiana nos guetos da Polônia é irresistivelmente afetada pela consciência de que, pouco depois, todas aquelas pessoas seriam mortas”⁷⁴. Esse íntimo vínculo entre fotografia e morte acaba por nos fazer contemplar os retratos como uma espécie de lápide dos vivos. A esse respeito, reflete Barthes:

Porque há sempre nela esse signo imperioso de minha morte futura, cada foto, ainda que aparentemente a mais bem-ligada ao mundo excitado dos vivos, vem interpelar cada um de nós, um por um, fora de toda generalidade (mas não fora de toda transcendência)⁷⁵.

Na interpelação anunciada por Barthes reside o fascínio da fotografia, este valioso objeto de rememoração, prova incontestante do passado em que, diferentemente da pintura, da escultura e de outras formas de expressão, jamais se pode negar a existência do referente. Para designar a condição única que atesta o *ter sido e estado* do objeto fotografado, o semiólogo dá o nome de *interfuit* (do latim), ou *isso-foi*: “Isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido”⁷⁶.

Representando como ninguém o *interfuit*, a fotografia, artefato de evocação e reconstituição de nossas memórias, é ao mesmo tempo a lembrança futura, no presente, de que um dia deixaremos de existir. Seu mistério repousa, justamente, nessa anacronia que entrelaça passado, presente e futuro. Quando nos interpela na dimensão atemporal do instante congelado, lembra a prática dos antigos egípcios de mumificarem seus faraós

⁷⁴ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 85.

⁷⁵ BARTHES, Roland. *Op. cit.*, p. 117.

⁷⁶ Idem, *ibidem*, p. 86.

para, a partir da conservação das fisionomias do corpo, promover a salvação da alma. Desse modo, remonta à tentativa ancestral da humanidade de se proteger da passagem do tempo, atendendo à necessidade fundamental da psique de fortalecer a memória⁷⁷.

A necessidade da conservação de nossos ancestrais ou, melhor dizendo, de sua memória esteve presente em todos os tempos e nas mais diversas culturas. Sob diferentes formas, suvenires do tipo *memento mori* – do latim, "lembre-se da morte" – sempre existiram. Para fazer tais lembranças, criavam-se artefatos como máscaras mortuárias em cera e joias com mechas de cabelo dos mortos⁷⁸.

Com a popularização crescente do daguerreótipo, primeiro processo de registro fotoquímico comercializado, as “lembrancinhas” mortuárias na forma de retratos tornaram-se cada vez mais disseminadas e acessíveis em meados do século XIX. Os registros eram bastante caros, mas não chegavam a atingir os preços exorbitantes dos retratos feitos por pintores profissionais, até então o único modo de preservar a imagem de alguém e fazer com que perdurasse no tempo.

Na Era Vitoriana britânica (1837-1901), registros fotográficos post mortem de parentes e amigos eram frequentes. Ao que tudo indica, o hábito tomou força quando a própria rainha Vitória, desejando guardar uma última recordação de um familiar, pediu que o fotografassem morto. Epidemias de tuberculose, difteria, tifo e cólera assolavam a Inglaterra da época, sendo comum a mortalidade antes dos 5 anos de idade. Assim, as fotografias também eram uma forma de homenagear os mortos e, quem sabe, aplacar, em alguma medida, as dores da perda. Curiosamente, a longa exposição necessária à captura da imagem fazia com que a nitidez das feições dos mortos fosse maior do que a dos vivos, em virtude da ausência de movimento, como no retrato seguinte⁷⁹.

⁷⁷ BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica”. In *A experiência do cinema*, Ismail Xavier (org). Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008, p. 121-122.

⁷⁸ BELL, Bethan. BBC News, 06/06/2016. *A perturbadora arte de fotografar os mortos*. Disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/geral-36461785>>. Acesso em: julho de 2017.

⁷⁹ Domínio público.



A filha falecida aparece destacada na imagem enquanto, numa ilusória inversão, os pais vivos transmitem uma impressão fantasmagórica, meio borrada. Segundo os costumes da época, os mortos eram postos diante da câmera como se ainda estivessem vivos, vestidos em seus melhores trajes, para que se mostrassem bem em seu derradeiro momento social, cujo registro, muitas vezes, era o único que se tinha da família reunida.

A morbidez desses suvenires remete ao conto “As fotografias”⁸⁰, da escritora argentina Silvina Ocampo (1903-1993). A história fala da jovem Adriana, que, convalescente, se encontra em meio a uma reunião de família para comemorar seu aniversário. O convidado especial do evento é o fotógrafo, simbolicamente chamado “Espírito”, incumbido de registrar a aniversariante em seus momentos de celebração junto aos parentes. A autora vai tecendo com habilidade a ambiência contrastante de luzes e penumbra que faz do próprio conto uma espécie de recorte fotográfico do momento familiar e cria uma atmosfera de fantasmagoria:

Durante uma hora de expectativa em que todos nos perguntávamos, ouvindo o som da porta da rua para ver se chegava ou não chegava Espírito, nos entretemos contando contos sobre acidentes, mais ou

⁸⁰ OCAMPO, Silvina. “As fotografias”. Trad. Livre. Disponível em: <<http://lenguajesanagustin.blogspot.com.br/search/label/Cuentos%205%C2%B0>>. Acesso em: 5 ago. 2017.

menos fatais. Alguns dos acidentados tinham ficado sem braços, outros sem mãos, outros sem orelhas.

As conversas sobre doenças, desavenças e desgraças familiares dão o tom macabro da narrativa. Enfim chega o fotógrafo e todos já podem comemorar, mas não sem antes posar para uma série de fotografias que eternizariam os momentos gloriosos de Adriana, recém-saída dos “braços da morte”. Preocupados em sair bem nas fotos, os parentes não se dão conta de que, com toda a movimentação necessária ao arranjo das poses, cansada e fraca demais para passar por tantas emoções e agitação, à altura da sétima e última fotografia, Adriana estaria a dar seus últimos suspiros. Só mais tarde, depois de comer, beber e brindar à farta, é que se dão conta do desfalecimento da garota, sentada imóvel em sua cadeira, como adormecida. O conto culmina na morte como clímax narrativo, ao estilo marcante dos *memento mori*. “A fascinação pelo souvenir apaga até quase ao ponto do invisível aquilo a que remete – neste caso, a Adriana de carne e osso”⁸¹, fascínio esse comum também na França oitocentista e em muitas outras sociedades do mundo moderno. Os retratos dos mortos remontam “ao estatuto primitivo das imagens: a magia”⁸², conferindo-lhes o valor de objeto único, verdadeiras relíquias familiares.

O surgimento das fotografias instantâneas e o barateamento da tecnologia propiciou às famílias terem acesso aos retratos de seus entes ainda em vida, já que passaram a ser mais viáveis. Assim, no século XX, o costume de retratar os finados transferiu-se para a esfera pública, tendo os jornais como espaço privilegiado de divulgação da morte de indivíduos com popularidade devida a motivos diversos, com o objetivo de estimular nos leitores as ideologias norteadoras de suas linhas editoriais. Foi esse o caso da divulgação, em 1938, das imagens das cabeças de Lampião e seu bando⁸³.

⁸¹ BRIZUELA, Nathália. *Op. cit.*, p. 60.

⁸² SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Dom Quixote, 1986, p. 137.

⁸³ Disponível em: <<http://g1.globo.com/brasil/noticia/2013/07/fotografia-historica-e-cruel-marca-75-anos-da-morte-de-lampiao.html>>. Acesso em: out. 2018.



Sobre a imagem, pontua Borges:

Nessa fotografia os membros do bando de Lampião mais parecem peças de um museu macabro. Sem qualquer intenção artística, o objetivo do fotógrafo é informar o desbaratamento de um dos últimos redutos do banditismo social no sertão brasileiro. Ironia ou não, o fato é que a imagem também põe a descoberto a violência dos meios de combate à ação de grupos que, como esse, eram considerados uma ameaça à estabilidade da nação brasileira⁸⁴.

A exposição de parte dos corpos de rebeldes, a título de exemplo para os que desejassem se insurgir contra os governos, é hábito antigo, disseminado em diversos lugares do mundo. As cabeças do bando de Lampião ficaram expostas à visitação pública em Salvador até 1969, quando se determinou judicialmente seu sepultamento. A tradição bizarra lembra a parte final de *Filha da fortuna*, em que Eliza vai conferir a morte do ex-amante e seu comparsa, da qual soubera a partir da versão noticiada nos jornais de que o bandido morreria pelas mãos de um valente capitão. “Durante semanas foram exibidas em San Francisco a cabeça do suposto Joaquín Murieta e a mão de seu abominável comparsa Jack Três-Dedos, antes de serem levadas em viagem triunfal pelo restante da Califórnia”, diz o trecho do romance, que prossegue retratando o derradeiro encontro de Eliza com o finado:

Chegaram a uma sala sombria, mal iluminada por velas de luz amarelada, das quais emanava um odor sepulcral. Panos negros cobriam as paredes [...]. Sobre uma mesa, também coberta por panos de um catafalco, haviam disposto os dois grandes vasos de vidro. Eliza fechou

⁸⁴ BORGES, Maria Eliza Linhares. *Op. cit.*, p. 66.

os olhos e se deixou levar por Tao Chi'en, [...] aspirou um grande volume de ar e abriu os olhos. Olhou para a cabeça por alguns segundos e em seguida deixou-se arrastar para fora”⁸⁵.

O olhar de Eliza, captando por segundos a cena lúgubre, é uma espécie de retrato derradeiro, um souvenir da morte, o último momento dela com aquele que havia sido como um fantasma em boa parte de sua vida, a quem havia perseguido na tentativa de resgatar um pedaço de si mesma que já não existia. Apesar de o desfecho romanesco deixar em suspenso a identidade da cabeça exposta, restando ao leitor a dúvida sobre se era ou não Murieta, a protagonista é libertada pela imagem, que a permite encerrar um capítulo de sua vida passada e ir em frente. Tal como os *memento mori* ajudavam os sobreviventes a lidar com suas perdas e prosseguir no mundo dos vivos.

Um projeto sacrílego - cronologia reflexiva da invenção fotográfica

A análise mitopoética da invenção fotográfica permite entender que o anseio por seu surgimento se deu bem antes do advento tecnológico que viabilizou a concretização da *escrita da luz*. O caminho evolutivo do qual deriva a iconografia vista nos dias de hoje vai desde o aparecimento e avanço da lógica indiciária, da qual a fotografia se faz tributária, até o ápice da reproduzibilidade imagética digital que invade nosso cotidiano. Foi, portanto, como resposta a aspirações humanas profundas que a fotografia se realizou enquanto dispositivo de captura de imagens do real. Cabe, então, remontar o percurso histórico que a fez uma das mais importantes inovações tecnológicas da humanidade.

O filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) traça, em sua “Pequena história da fotografia”⁸⁶, a trajetória do advento fotográfico até a data em que escreveu o ensaio, em 1931, com importantes reflexões para este estudo. Segundo ele, a invenção se pressentia há muito, tendo diversos pesquisadores trabalhado para que surgisse a técnica capaz de fixar as imagens capturadas pela *câmera obscura*, cujo princípio se conhecia desde a época de Leonardo Da Vinci, ao menos, numa espécie de era pré-fotográfica.

Em 1838, os franceses Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), depois de cerca de cinco anos de esforços, alcançaram o

⁸⁵ ALLENDE, Isabel. *Op. cit.*, p. 469-470.

⁸⁶ BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

objetivo: estava descoberta a fotografia, que revelava, por meio de um dispositivo tecnológico e de meios fotoquímicos de tratamento da imagem, fragmentos do mundo visível captados pela câmera. Por causa das dificuldades com o registro da patente e mediante o pagamento de indenizações aos inventores, o governo francês colocou a invenção no domínio público, o que resultou em seu rápido e continuado desenvolvimento tecnológico. Esse foi o motivo pelo qual, segundo Benjamin, não se realizaram os questionamentos de cunho filosófico e histórico pertinentes à novidade no primeiro decênio de seu surgimento, considerado seu apogeu, com fotógrafos como os ingleses Dave Hill (1802-1870) e Julia Cameron (1815-1879), os franceses Félix Nadar (1820-1910) e Eugène Atget (1857-1927) e o alemão August Sander (1876-1964). Apenas a partir de 1931 é que tais reflexões passaram a ser consideradas, justamente no período de sua industrialização, correspondente para o pensador à perda de sua “aura”.

As tentativas de teorização, no entanto, eram incipientes e rudimentares, tendo o fascínio pelos álbuns de fotografias antigas colaborado pouco ou nada para a compreensão da essência da arte fotográfica. Os debates realizados no século XIX sobre o tema prendiam-se ao esquema tosco propagado pelo jornal alemão *Leipziger Anzeiger*, segundo o qual a invenção não era somente impossível, mas diabólica. Afinal, desejar fixar imagens do mundo visível por meio de artifícios mecânicos era como “brincar de Deus”, e só podia resultar na profanação da vontade do Criador.

É possível que essa visão tenha inspirado o escritor nicaraguense Ruben Darío (1867-1916) a escrever o conto “A estranha morte do frade Pedro”⁸⁷, em que o sacerdote de um convento se mostra entusiasta das novidades científicas e sua potencial aplicação ao catolicismo. “Se em Lourdes houvesse uma Kodak, à época das visões de Bernadete! Se nos momentos em que Jesus ou sua Santa Mãe favoreceram os fiéis com sua presença corporal se pudesse aplicar convenientemente a câmara obscura! Oh, como se convenceriam os ímpios, como triunfaria a religião!”, suspira o frade, ansioso por provar os milagres da fé cristã. Tentado pelo “príncipe das trevas”, Pedro tem suas aspirações atendidas num momento em que, em vez de se dedicar aos estudos bíblicos e à contrição, deixa-se enlevar em pensamentos insuflados pelas sombras, sendo abordado por um irmão religioso que ouvira dizer sobre seu desejo por “uma destas máquinas com que os sábios

⁸⁷ DARIO, Ruben. “A estranha morte do frade Pedro”. Trad. livre. Disponível em: <<http://ciudadseva.com/texto/la-extrana-muerte-de-fray-pedro/>>. Acesso em: dez. 2016.

estão maravilhando o mundo”. Presenteia-o, então, com uma câmera radiográfica (variante da invenção fotográfica), desaparecendo misteriosamente em seguida, não sem antes deixar entrever suas patas de bode, despercebidas por Pedro.

A história tem um fim surpreendente: tendo radiografado o Santo Sacrário – ornamento eucarístico usado nas missas católicas, o qual representa o corpo de Cristo –, o frade é encontrado morto em sua cela ao lado de uma placa fotográfica em que se via a imagem de Jesus, despregado da cruz e com uma doce mirada nos olhos. Há, portanto, o questionamento do absoluto domínio epistemológico do positivismo: “No conto, a fotografia revela que o símbolo não é símbolo, mas realidade – ele mostra algo que é invisível aos olhos humanos, aquilo que estrutura a fé”⁸⁸. O texto coaduna com a perspectiva do jornal alemão sobre o advento fotográfico, pela qual a captura de imagens por dispositivos mecânicos seria uma invenção demoníaca, cabendo a representação do real exclusivamente ao pintor/artista plástico, pelas próprias mãos e inspiração divina. Foi esse conceito fundamentalmente antitécnico de arte que, durante quase cem anos, levou os teóricos da fotografia a embates insolúveis.

Ao contrário das predições alemãs, o “projeto sacrílego” vingou e, em julho de 1839, o físico francês François Arago (1786-1853), em discurso proferido na Câmara dos Deputados de Paris, anunciou com entusiasmo a descoberta, vislumbrando suas infinitas possibilidades de exploração no campo da observação científica e da natureza, da astrofísica à filologia.

Contribuindo para a popularização dos daguerreótipos – imagens fixadas em placas de prata, muitas vezes guardadas como joias e vendidas ao preço de 25 francos-ouro cada, em média –, os pintores passaram a se valer deles como recursos técnicos em seus trabalhos, usando-os como modelo para seus quadros. Curiosamente, tais artistas não tiveram seus nomes marcados na história, ao passo que seus registros fotográficos, a princípio meros recursos auxiliares, sim.

Na fotografia, diz Benjamin, remanesce algo que está além do toque artístico do fotógrafo, sendo a existência do sujeito fotografado a marca de uma realidade única e fortuita (o *interfuit*, de Barthes), que não se mostrará mais como no momento peculiar do

⁸⁸ BRIZUELA, Natalia. *Op. cit.*, p. 59.

registro. Assim, o pensador traça um paralelo entre pintura e fotografia, exaltando a segunda, como técnica e encantamento:

[...] a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, [...] com a qual a realidade chamuscou a imagem⁸⁹.

Apenas a fotografia pode dar a conhecer, por meio de recursos como a câmera lenta e a ampliação, bem como da possibilidade de infinita contemplação do mistério imagético, traços da personalidade dos sujeitos fotografados – que em quadros comuns não se captariam –, revelando uma espécie de “inconsciente ótico” da mesma forma que “só a psicanálise revela o inconsciente pulsional”⁹⁰. Assim, a singularidade da pintura reside naquilo que de particular deita o pintor ao quadro, como marca autoral do registro imagético. Na fotografia, ao contrário, o encanto está justamente na peculiaridade que transmite o referente no momento da captura de sua imagem pela câmera, donde infere Benjamin que a distância entre magia e técnica se dá apenas na dimensão da historicidade humana.

Ademais, como se viu, a nitidez dos primeiros daguerreótipos espantava a todos e talvez por essa razão tenha gerado a crença de que a imagem poderia levar a alma dos modelos, como se vê no trecho em que um funeral é registrado por Jean de Satory que, entusiasmado, “[...] tirou de sua bagagem uma máquina fotográfica com tripé e fez tantos retratos do morto, que seus familiares supuseram que lhe podia roubar a alma e, por precaução, destruíram as chapas”⁹¹.

Nas primeiras imagens do início da era fotográfica, todos os elementos da composição eram arranjados para durar: a longa exposição dos modelos para a captura do retrato, o cenário minuciosamente montado, o vestuário escolhido com cuidado... a pose que “crescia” durante o tempo necessário para a fixação imagética, dando destaque aos sujeitos fotografados. Os cenários pomposos e artificiais, com balaustradas e pilares, pedestais e mesas ovais remontam ao tempo em que, por causa da longa duração de exposição da imagem à luz para a fixação na câmera escura, os modelos precisavam de

⁸⁹ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 94.

⁹⁰ Idem, *ibidem*.

⁹¹ ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*, p. 203.

pontos fixos de apoio para ficarem imóveis, durante todo o tempo de permanência na pose. Essa artificialidade fica em relevo no trecho em que Blanca, fotografada frequentemente por Satigny, sente-se ridícula, pois:

[...] ao ver os retratos revelados, em que aparecia com um sorriso que não era o seu, em postura desconfortável e com ar de infelicidade devido, segundo Jean, ao fato de ela não conseguir posar com naturalidade e, segundo ela, porque ele a obrigava a ficar torta e prender a respiração durante vários segundos, até que se imprimisse a chapa⁹².

Para Benjamin, “nos primeiros tempos da fotografia, a convergência entre o objeto e a técnica era tão completa quanto foi sua dissociação, no período de declínio”⁹³. À época, havia uma admiração mútua entre fotógrafo e fotografado, numa relação em que o sujeito retratado tinha o retratista como respeitável representante da nova escola técnica. Este, por sua vez, considerava o cliente como membro de uma classe ascendente – à qual cabia o privilégio do poder aquisitivo necessário à encomenda da foto –, cuja marca se mostrava até mesmo nas dobras de suas vestes, em imagens de contraste claro/escuro caprichosamente trabalhado. Essa relação aparece em *Retrato em sépia*, quando Aurora descreve a primeira vez em que fotografara a avó, Paulina Del Valle: “Na primeira fotografia que fiz dela, quando eu tinha treze anos, Paulina aparece em sua cama mitológica, apoiada em almofadas de cetim bordado, com uma camisa rendada e meio quilo de joias em cima”⁹⁴. Uma aura de nobreza e poder emana da personagem retratada que, propositadamente, posara paramentada e imponente.

Os anos de 1880 marcam o declínio do advento, com a decadência da burguesia imperialista refletida nas imagens retratadas por meio de objetivas que, com maior intensidade luminosa, eliminavam os contrastes de luz e sombra e, ainda, traziam uma atmosfera de penumbra eivada de reflexos artificiais, retoques que visavam criar a “ilusão da aura”. O trunfo da fotografia passa a residir, então, na relação entre o fotógrafo e o domínio de sua técnica, sendo mérito da moderna escola fotográfica a libertação do objeto de sua aura, o que provoca a ruptura com a artificialidade das imagens posadas, rumo aos instantâneos que valorizam a “naturalidade” das cenas.

⁹² Idem, *ibidem*, p. 208.

⁹³ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 99.

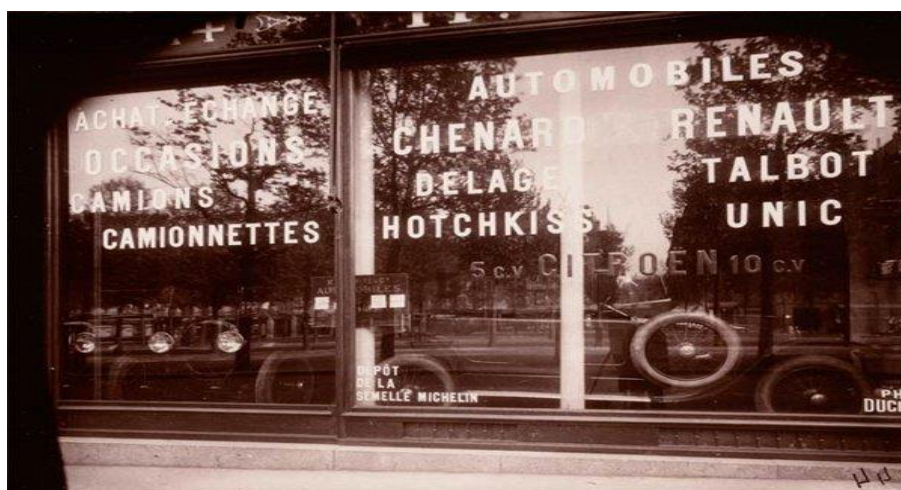
⁹⁴ ALLENDE, Isabel. *Retrato em sépia*, p. 15.

A aura, conceito amplamente trabalhado por Benjamin, é a aparição única de uma figura distante, sua singularidade destacada no espaço-tempo. Na fotografia, é o que nos faz desejar contemplar por muito tempo o objeto retratado, uma espécie de magnetismo hipnotizante. Em *Retrato em sépia*, traduz-se pelo efeito do trabalho do fotógrafo Juan Ribero sobre Aurora – “Aquelas caras nos retratos me sacudiram por dentro, quis conhecer a história de cada uma daquelas pessoas” –, que a fizera encantar-se ainda mais pelo ofício e querer tê-lo como mestre⁹⁵. É tendência do homem moderno, no entanto, destruí-la retirando o objeto do invólucro que o torna único, por meio do artifício da reprodutibilidade técnica.

O fotógrafo francês Eugène Atget (1857-1927) mostra uma Paris esvaziada de conteúdo humano, com destaque para o cotidiano fragmentado e “reprodutível” em suas cenas costumeiras, repetitivas e desprovidas de significado singular – cafés com mesas cheias de pratos por recolher, fortificações, oficinas, pátios vazios... –, e ilustra bem essa perda. Instaura-se, no entanto, uma “nova aura”, que reflete o dia a dia desprovido de glamour e “coisificado” pela modernidade cada vez mais industrializada do início do século XX. Como mostra de seu trabalho, apresento algumas fotografias das vitrines parisienses.



⁹⁵ ALLENDE, Isabel. *Op. cit.*, p. 269.



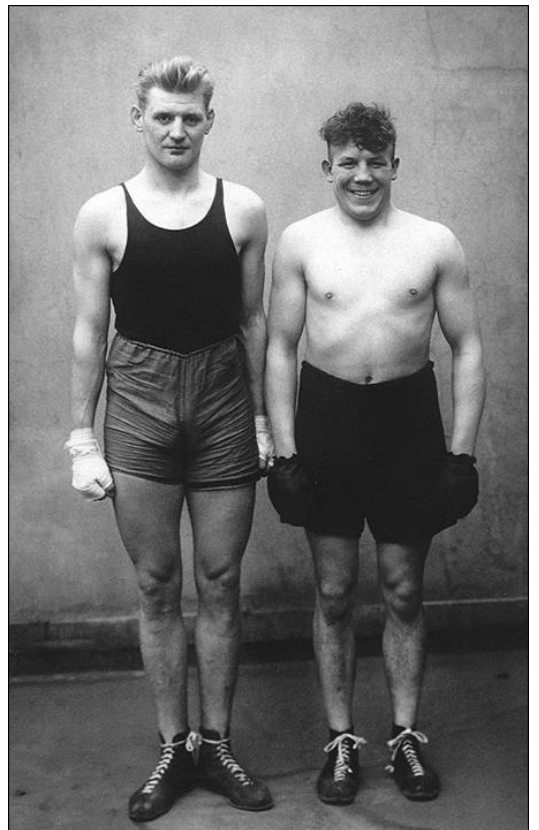
Os vultos espectrais assombram o observador atento com uma espécie de “vertigem reflexiva”, pois, ao focar o olhar no vidro, subverte a cena cotidiana, confundindo as relações de poder e consumo. Os seres inanimados, expostos e à venda, assim como os manequins, simulacros de pessoas, permitem vislumbrar a dinâmica da produção seriada. Assim como eles, quem os compra é apenas um número entre tantos, uma peça na engrenagem alienante do capitalismo burguês; dessa forma, Atget acaba por realizar sua crítica à modernidade⁹⁶.

O projeto mais conhecido do alemão August Sander (1876-1964), *Pessoas do século XX*, com sua galeria de rostos anônimos e diversos – do mais simples camponês

⁹⁶ YBARS, Richard. As vitrines de Eugène Atget: a cidade, o fotógrafo e seus simulacros. In: *Obvious*. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/f64_straight_writing/2012/11/as-vitrines-de-eugene-atget-a-cidade-o-fotografo-e-seus-simulacros.html>. Acesso em: jan. 2017.

até representantes da “alta sociedade” –, possibilita a detecção dos efeitos de deslocamento de poder, evidenciando a necessidade vital do exercício da observação, do “olhar e ser olhado”, cada vez mais premente no mundo hodierno. As imagens seguintes permitem saborear um pouco desse emblemático trabalho⁹⁷.

⁹⁷ ESPM, centro de fotografia. *O povo alemão retratado por August Sander*. Disponível em: <<http://foto.espm.br/index.php/sem-categoria/o-povo-alemao-do-seculo-xx-retratado-por-august-sander/>>. Acesso em: jan. 2017.



Com foco na diversidade dos tipos humanos, sua riqueza se acentua ainda mais pela censura nazista ao material, já que os representantes do Terceiro Reich não viam com bons olhos o conteúdo fotográfico, que colocava em questão o ideal hegemônico ariano. Para Benjamin, a obra de Sander é um verdadeiro atlas imagético por meio do qual se pode realizar o exercício da alteridade e da contemplação do si mesmo pelo outro retratado. Nessa direção, o historiador de arte, curador e educador alemão, Alfred Lichtwark (1852-1914), ao afirmar que “nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente em nosso tempo como a imagem fotográfica de nós mesmos, de nossos parentes próximos, de nossos seres amados”, desloca o centrimento investigativo na questão artístico-estética para a percepção identitária e do exercício da alteridade, com destaque para a função social da fotografia.

Nesse contexto, de acordo com Benjamin, é muito mais importante a reprodução fotográfica de obras de arte que a composição artística em si de uma foto, em maior ou menor grau: “[...] somos forçados a reconhecer que a concepção das grandes obras se modificou simultaneamente com o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução”⁹⁸. É a transformação da arte na era de sua reprodutibilidade, em que as obras passam a ser criações coletivas, miniaturizadas por sua reprodução técnica para que o homem possa minimamente se apoderar delas e de seu uso, perpetuando, atualizando e ressignificando-as no tempo.

A relação moderna entre arte e fotografia, portanto, caracteriza-se muito mais pela tensão estética gerada (e não resolvida) quando se passam a fotografar as obras de arte. Como no trecho do *Caminho de Swan*, no qual Proust relata a fixação da avó em presentear-lhe com fotos de monumentos pintados por artistas renomados, na tentativa de atenuar a “vulgaridade comercial” da representação fotográfica, procurando “[...] substituí-la o mais possível pelo que ainda fosse arte”, ao ofertar “[...] fotografias da catedral de Chartres por Corot, da fontes de Saint-Cloud por Hubert Robert, do Vesúvio por Turner, o que constituía um grau de arte a mais”⁹⁹.

⁹⁸ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 104.

⁹⁹ PROUST, Marcel. Em busca do tempo perdido. Vol 1: *No caminho de Swann*. São Paulo: Globo, 2013, p. 65-66.

No impasse da produção artística em massa, feita para saciar o apetite de uma classe burguesa desejosa de se apropriar dos bens da cultura com voracidade, o dadaísta romeno Tristan Tzara (1896-1963), em 1922, anuncia que, “quando tudo o que se chamava arte se paralisou, o fotógrafo acendeu sua lâmpada de mil velas e, gradualmente, o papel sensível à luz absorveu o negrume de alguns objetos de consumo”, restituindo à fotografia o estatuto de invenção esteticamente valorada.

Ao fim de sua cronologia sobre a invenção fotográfica, Benjamin apresenta perspectivas opostas sobre o advento, trazendo a visão otimista do pintor belga Antoine Wiertz (1806-1865), que, em 1855, declara o daguerreótipo como o nascimento de uma arte com possibilidades gigantescas de crescimento, enquanto, em 1859, Charles Baudelaire decreta a inevitável corrupção da arte pela fotografia. “Já se disse que ‘o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar’. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia?”, são as questões com que Benjamin encerra seu ensaio, retomadas contemporaneamente por pensadores do calibre de Roland Barthes em suas considerações sobre a fotografia de imprensa¹⁰⁰. Afinal, a fotografia parece mesmo ser “este espelho diabólico que nos acena do passado”¹⁰¹, refletindo a condição humana para que dela nos apoderemos e interpelemos, em contínua contemplação.

¹⁰⁰ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa, Porgual: Edições 70/LDA., 2009.

¹⁰¹ KOSSOY, Boris. *Op. cit.*, p. 42.

CAPÍTULO 2 – DOS VASTOS CAMPOS DA MEMÓRIA

É grande esta força da memória, imensamente grande, ó meu Deus. É um santuário infinitamente amplo. Quem o pode sondar até o profundo?

(Santo Agostinho, *Confissões*)

Eliza Sommers, protagonista de *Filha da fortuna*, é apresentada no romance como possuidora de um “talento especial”. Sua memória privilegiada, ao longo da narrativa, vai se entremeando aos acontecimentos presentes, permitindo-lhe com as recordações de toda uma vida entretecer e enriquecer suas experiências, misturadas a uma boa dose de inventividade:

Aquilo que esquecemos é como se não houvesse acontecido, mas muitas eram as suas lembranças, reais ou ilusórias, e assim para ela foi como viver duas vezes. Costumava dizer ao seu fiel amigo, o sábio Tao Chi'en, que sua memória era como o ventre do navio no qual se conheceram, vasto e sombrio, repleto de caixas, barris e sacos em que se acumulavam os acontecimentos de uma vida inteira¹⁰².

Os porões de uma embarcação, por toda a sua amplitude de segredos e zonas de sombra, lacunas e preenchimentos, assemelham-se às imagens criadas por Santo Agostinho em suas *Confissões*, escritas entre 397 e 398 d.C. Um dos mais estudados filósofos do cristianismo, cujos escritos repercutem até os dias de hoje, ele se valeu de analogias diversas para pontuar sua busca por Deus e por si mesmo, dissertando sobre a formação das lembranças e o labor da recordação. Nessa jornada, chega aos “campos e vastos palácios da memória”, onde se depara com “tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie”, que tanto podem brotar de imediato, espontaneamente, como podem tomar tempo para ser “extraídas” dos mais recônditos esconderijos da mente¹⁰³.

É precisamente a contraposição entre mneme/lembrança espontânea e anamnese/esforço de rememoração que Ricoeur analisa, remetendo ao tratado aristotélico *De memoria et reminiscencia*: “A mneme-memória designa a simples presença no espírito de uma imagem do passado concluído: uma imagem do passado vem-me ao espírito; a

¹⁰² ALLENDE, Isabel. *Filha da fortuna*, 2000, p. 9.

¹⁰³ AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Coleção *Os pensadores*. São Paulo: Abril cultural, 1980 (p. 266-267).

esse título, é um momento passivo – um *páthos* – oposto ao aspecto ativo da reminiscência [...]”¹⁰⁴. O que está em jogo, acrescenta o filósofo, é a condição epistêmica dessa imagem, sua constituição icônica de fragmento do passado que representa a ausência, presentificando-a, cuja elaboração dependerá de *quem* a interpreta.

A interpretação do sujeito, dessa forma, modifica a narração dos fatos rememorados nas variadas versões do nascimento de Eliza, tão diferentes entre si. Miss Rose, a próspera inglesa que a adotara, conta uma história repleta de volteios e rococós: segundo ela, a recém-nascida teria sido deixada em uma cesta na porta da Companhia Britânica de Importação e Exportação por uma alma nobre, que só poderia provir da colônia britânica. A narrativa ia adquirindo contornos ainda mais fantasiosos, fazendo com que Eliza desconfiasse de sua veracidade:

[...] a versão de Miss Rose foi ganhando enfeites com o correr dos anos, até converter-se em um conto de fadas. Segundo seu relato, a cesta encontrada no escritório fora confeccionada com o mais fino vime e forrada de cambraia; sua camisa era bordada em ponto abelha e os lençóis rematados com renda de Bruxelas, e para abrigá-la vinha ainda uma pequena manta de pele de marta, extravagância nunca vista no Chile. Com o tempo, a esses bens vieram se juntar seis moedas de ouro e uma nota em inglês, na qual se explicava que a menina, embora ilegítima, era de muito boa estirpe [...]”¹⁰⁵.

No entanto, nenhum traço restara dos objetos colocados na cena narrada pela inglesa, o que faz com que Eliza dê ainda mais crédito à versão de Mama Frésia, a babá mapuche que cuida dela e relata que, numa manhã de inverno, ao abrir a porta da casa, encontrara uma menina nua em pelo, mal cheirosa e suja, dentro de um caixote de sabão, desajeitadamente envolta por um grosseiro pulôver masculino. A disparidade das versões chega a criar um conflito interno na protagonista, que deseja ter sido real a história “perfumada” de Miss Rose. Porém, a bem da verdade, não consegue aceitá-la, pois sob o efeito da afecção que imprime na memória os acontecimentos experienciados, registrara com precisão o “primeiro olor de sua existência, que não fora o de limpos lençóis de cambraia, mas de lã, suor de homem e tabaco”¹⁰⁶. Por meio da confrontação entre as diferentes “memórias” sobre o mesmo acontecimento, identifica-se a cisão entre a *mneme*, ou recordação espontânea, e o esforço de rememoração. Este, invariavelmente,

¹⁰⁴ RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*, 2004, p. 125.

¹⁰⁵ ALLENDE, Isabel. *Op. cit.*, p. 10-11.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 12.

segue “contaminado” pela interpretação do sujeito que relembra a sucessão dos fatos, entremeando-se a sua imaginação, o que remete ao trecho inicial das “lembranças reais ou ilusórias de Eliza”, que a tinham feito como que viver duas vezes.

Paul Ricoeur, em seu exame fenomenológico da memória, enfoca seu caráter objetual e enfatiza a relevância do estudo da *intencionalidade*¹⁰⁷. O centramento da questão na pergunta “*de que se lembra o sujeito?*” leva ao impasse de que tanto memória como imaginação atualizam o passado, trazendo de volta o objeto por meio de uma imagem. Assim, a representação do passado se dá imagetivamente, donde se infere que a associação de ideias que envolve o ato da rememoração faz a memória operar, em alguma medida, na esfera da imaginação, considerada inferior entre os modos de conhecimento.

Sobre o desprestígio da imagem/imaginação no Ocidente, Gilbert Durand (1921-2012) afirma que deriva de uma lógica binária excludente, com origem no socratismo e no *iconoclasmo religioso cristão*. Este seria resultante da proibição bíblica de se criar uma imagem (*eidôlon*) para substituir Deus, expressa no segundo mandamento da Lei de Moisés, “Não farás para ti ídolos, nem figura alguma do que existe em cima, nos céus, nem embaixo, na terra, nem do que existe nas águas, debaixo da terra. Não te prostrarás diante deles, nem lhes prestarás culto, pois eu sou o Senhor teu Deus, um Deus ciumento” (*Êxodo*, XX, 4-5).

Quanto ao socratismo, diz o autor que, sobretudo depois de Aristóteles (século IV a.C.), foi se consolidando a experimentação dos fatos como modo de buscar a verdade e chegar ao cerne de uma questão, a partir do método da dialética. Nele se confrontam ideias opostas, excluindo-se uma terceira possibilidade. Uma vez que a imagem pode ser contemplada infinitamente, revelando inúmeros aspectos de uma mesma realidade, a imaginação seria “amante do erro e da falsidade”, posto que não se ajusta a silogismos e propõe “uma ‘realidade velada’, enquanto a lógica aristotélica exige ‘clareza e diferença’”¹⁰⁸.

O entrelaçamento do par memória/imaginação perpassa a obra *O vendedor de passados*, do angolano José Eduardo Agualusa, servindo como fio condutor à narrativa.

¹⁰⁷ RICOEUR, Paul. “Memória e imaginação”. In *A memória, a história, o esquecimento*, 2010, p. 25-26.

¹⁰⁸ DURAND, Gilbert. *O imaginário*. Rio de Janeiro: Difel, 2001, p. 9-10.

Seu protagonista, o albino Félix Ventura, ganha a vida inventando memórias para a burguesia nascente de Angola, a fim de conferir-lhe uma origem mais “louvável”:

Procurava-o, explicou, toda uma classe, a nova burguesia. Eram empresários, ministros, fazendeiros, camanguistas, generais, gente, enfim, com o futuro assegurado. Falta a essas pessoas um bom passado, ancestrais ilustres, pergaminhos. Resumindo: um nome que ressoe a nobreza e a cultura. Ele vende-lhes um passado novo em folha. Traça-lhes a árvore genealógica. Dá-lhes as fotografias dos avôs e bisavôs, cavalheiros de fina estampa, senhoras do tempo antigo¹⁰⁹.

A fotografia assume, no romance, um papel fundamental na construção da farsa, pois, nos desvãos do processo de reconstituição dos acontecimentos, espaço em que circula a interpretação das imagens, os retratos de família forjados legitimam os passados inventados por Félix. Mais adiante, ao conversar com a amiga Ângela Lúcia, que o flagrara mentindo sobre um retrato que dizia ser do próprio avô, o albino se justifica:

Enfabulo tanto, ao longo do dia, e com tal entusiasmo, que por vezes chego à noite perdido no labirinto das minhas próprias fantasias. [...]. Excluindo o retrato, a história que te contei é autêntica. Enfim, pelo menos tanto quanto me recorde. Sei que por vezes tenho recordações falsas – todos temos, não é assim? Os psicólogos estudaram isso – mas penso que essa é verídica¹¹⁰.

Sublinhada pelas recordações ilusórias, a imagem fotográfica opera na intencionalidade do falseamento, âmbito da imbricação entre a memória e a imaginação. Uma função que diz respeito a ambas as faculdades, potencializada pela fotografia e presente tanto em *Retrato em sépia* como em *O vendedor de passados*, é a possibilidade de trazer de volta um átimo do passado, dado a conhecer na narrativa pela condensação do instante que se expande para um horizonte amplo e transcendente.

¹⁰⁹AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2011, p. 17.

¹¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 125-126.

A condensação luminosa do instante

Em *Retrato em sépia*, a fotografia é ferramenta essencial de Aurora na busca pelo próprio passado, a fim de iluminar traços obscuros da memória e preencher as lacunas de uma identidade fragmentada:

[...] se não existissem as milhares de fotografias que se acumulam em minha casa, como poderia eu contar esta história? [...] A memória é ficção. Seleccionamos o mais brilhante e o mais obscuro, ignorando o que nos envergonha, e assim bordamos o extenso tapete de nossa vida. Mediante a fotografia e a palavra escrita tento desesperadamente vencer a condição de minha existência, reter os momentos antes que se desvançam e limpar a confusão do meu passado¹¹¹.

Por meio das imagens que promovem o encontro com a sua verdade, a história de Aurora vai sendo descoberta simultaneamente por ela e pelo leitor ao longo da trama. A fotografia representa então o poder de *dar a conhecer* da própria narrativa, no sentido afirmado por Ricoeur quando assevera que a virtude da locução/elocução está em *pôr sob os olhos*. Tal como na fotografia, a capacidade de rememorar se direciona à procura da verdade. Como afirma a pesquisadora e professora Sara Almarza:

A capacidade de rememorar não está orientada a um passado primordial, mas a uma busca de verdades. Nesse sentido, o pensamento platônico apresenta um salto qualitativo no estudo da memória, já que a deusa Mnemosyne é compreendida como a própria faculdade de conhecer e, para o filósofo grego, conhecer é recordar, ou seja, “escapar ao tempo da vida presente, fugir para longe da terra, voltar à pátria divina de nossa alma”¹¹².

Esse tempo mítico e transcendente em que se abrigam Mnemosyne, a deusa grega que personifica a memória, e suas faculdades é também o tempo em que reside a imaginação “[...] que mostra, que expõe, que deixa ver”¹¹³. Nessa direção, é importante levar em conta as considerações teóricas e a narrativa ficcional de Julio Cortázar como forma de pontuar o universo da transcendência da imagem representada no texto. O “dar a conhecer” está ainda relacionado à abertura do instante que ilumina e amplifica a

¹¹¹ ALLENDE, Isabel. *Op. cit.*, p. 418-419.

¹¹² ALMARZA, Sara. *Imagens da memória*. In *Memórias e narrativas*. Geise Bernadelli (org.). Jundiá-SP: Paco Editorial, 2016, p. 19.

¹¹³ RICOEUR, Paul. *Op. cit.*, p. 70.

consciência, que Cortázar explora no ensaio “Alguns aspectos do conto”, traçando um paralelo entre o ofício do contista e o do fotógrafo:

Não sei se os senhores terão ouvido um fotógrafo profissional falar da sua própria arte; sempre me surpreendeu que se expressasse tal como poderia fazê-lo um contista em muitos aspectos. Fotógrafos da categoria de um Cartier-Bresson ou de um Brassai definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara¹¹⁴.

Apontando para a expansão da realidade de que fala Cortázar, a partir dos fragmentos luminosos capturados por sua câmera (e analogamente pela narrativa), a fotógrafa Ângela Lúcia se define como “colecionadora de luz”. Nessa direção, a conversa entre ela e Félix a respeito de uma foto tirada em Cachoeira (pequena cidade do Recôncavo Baiano) é emblemática:

[...] Entardecia. Uma tempestade tropical formava-se a oriente. O sol corria rente ao chão, cor de cobre, até bater de encontro àquela imensa parede de nuvens negras, para além dos velhos casarões coloniais. É um cenário dramático, não acha?” – Suspirou. Tinha a pele iluminada, os belos olhos rasos de lágrimas: – E então vi o rosto de Deus!¹¹⁵.

A face da fotógrafa reflete o “rosto de Deus” na abertura narrativa que transvê o momento e o ressignifica, fazendo com que imagem/acontecimento superem a si próprios e atuem no espectador/leitor como um “fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto”, nas palavras de Cortázar¹¹⁶. O escritor argentino, em “As babas do diabo”, revela o quanto a fotografia, assim como o conto, quando cumpridores de sua função ampliadora de realidades, fazem transbordar os limites de seus próprios recortes narrativo-imagéticos, permitindo ao espectador/leitor participar da abertura sensível propiciada pelo mundo inventivo do artista¹¹⁷.

¹¹⁴ CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”, p. 147-163. In *Valise de cronópio*. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/62764130/CORTAZAR-Julio-Valise-de-Cronopio-L-O-alguns-aspectos-do-conto>>. Acesso em: jan. 2017.

¹¹⁵ AGUALUSA, José Eduardo. *Op. cit.*, p. 55-56.

¹¹⁶ CORTÁZAR, Julio. *Idem, ibidem*.

¹¹⁷ CORTÁZAR, Julio. *As babas do diabo*. In *As armas secretas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. Disponível em: <<https://dobrasvisuais.files.wordpress.com/2010/08/as-babas-do-diabo1.pdf>>. Acesso em: mar. 2017.

No conto, ao observar uma suposta cena de amor entre uma loura sedutora e um jovem recém-saído da adolescência na cidade de Paris, o narrador-fotógrafo-escritor saca sua máquina fotográfica e captura um fragmento da fugaz realidade em que se imiscuíra. A mulher, no entanto, percebe a intervenção e contesta o direito do fotógrafo de lhe invadir a privacidade e roubar um pedaço por meio da foto, exigindo que lhe entregue o rolo do filme. O jovem, por sua vez, fôge assustado, enquanto o narrador troca poucas palavras com a mulher e vê um terceiro sujeito, misterioso, saindo de um automóvel estacionado e vindo em direção a ambos. Acabando também por se retirar da contenda, o fotógrafo retorna ao apartamento com o filme intacto e, mais tarde, revela os negativos em seu pequeno estúdio caseiro, interessando-lhe, apenas e particularmente, a fotografia “roubada” da interação entre a loura e o jovem.

O que lhe aparece depois, nos momentos de intensa contemplação da fotografia, já revelada e ampliada, enche o fotógrafo de espanto e terror. A imagem se desdobra diante dele, em movimento, como numa tela de cinema em que vislumbra os três – mulher, jovem e homem misterioso – numa cena de orgia em que a vítima seria o rapaz, aliciado pela mulher a mando daquele. “Minha força tinha sido uma fotografia, essa, ali, onde se vingavam de mim mostrando-me sem disfarces o que ia acontecer”, diz o narrador, estupefato pelo poder que a própria captura do instante lhe propiciara, livrando um inocente sem o saber, ao mesmo tempo que ele, observador, aprisionava-se no horror da verdade evidenciada.

Ao longo do conto, o narrador se digladiava entre sua imaginação – que se mistura às imagens observadas enquanto as rememora – e a realidade revelada pela fotografia. “Michel é culpado de literatura, de fabricações irreais. Não há nada que o agrada mais que imaginar exceções, indivíduos fora da espécie, monstros nem sempre repugnantes”, divaga o fotógrafo sobre si mesmo, enquanto tem certeza de que a captura da realidade pela câmera lhe restituirá a verdade sobre o embate de que participara, não só como fotógrafo, mas como personagem que acaba por intervir nos acontecimentos que, até então, se desenrolavam a sua revelia. Assim, um dos importantes motes do conto é a imbricação entre a memória e a imaginação, em cujo âmago se debate o homem à busca da verdade e que, supostamente, colocaria a memória numa posição inferior na escala dos modos de conhecimento.

Nesse sentido, a fim de resgatar o que chama de “ambição de fidelidade” da memória, Ricoeur propõe dissociá-la da imaginação. Assim, estabelece a diferenciação eidética entre as duas intencionalidades, sendo a da imaginação direcionada ao fantástico (ficção, irreal, impossível, utópico...) e a da memória à realidade anterior, como marca no tempo da “coisa lembrada”. No entanto, operacionalizar tal dissociação não é tarefa fácil, pois, ao tornar-se imagem, a lembrança se confunde com a imaginação, o que ameaça seu componente veritativo. Para melhor compreender como se estabelece essa diferenciação, é importante examinar o modo como se processa o mecanismo de conservação e, ainda, de atualização das lembranças.

Da sobrevivência das imagens e do reconhecimento

Henri Bergson, em *Matéria e memória*, concentra sua tese em dois tipos de traços deixados pelas lembranças, o traço cortical (ou cerebral), cujo estudo se dá no campo das neurociências, e o traço psíquico – para ele, o mais importante. Em suas análises, o filósofo considera o cérebro um órgão de ação; assim, libera o traço psíquico (cuja essência é a da *representação*) de sua referência cortical. Dessa forma, a formulação adequada das reflexões sobre a memória estaria na ideia de “sobrevivência” e de “reconhecimento” das imagens, que coloca em relevância o conceito de reminiscência ou rememoração.

A esse respeito, elucida Ricoeur que “a rememoração da lembrança enquanto ‘rememoração laboriosa’ pertence a um vasto conjunto de fenômenos psíquicos caracterizados pela distinção entre duas atitudes, uma delas de tensão e a outra de relaxamento”. A atitude de tensão consistiria no esforço da mente que, atravessando diversos planos de consciência, resultaria na lembrança presentificada, imagens atualizadas por meio de novas sensações e movimentos. “Não estamos longe do que Freud denominará trabalho da memória”, observa¹¹⁸. Um labor que em muito se assemelha ao de Eliza, em *Filha da fortuna*, ao vasculhar os obscuros porões de seu “navio” memorialístico:

Desperta, não era fácil encontrar alguma coisa naquela vastíssima desordem, mas também podia procurar estando adormecida, tal como lhe havia ensinado Mama Frésia nas mansas noites de sua infância quando os contornos da realidade não passavam de um fino traço de

¹¹⁸ RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. São Paulo: Edições Loyola, 2006, p. 136.

tinta desbotada. Entrava na terra dos sonhos por um caminho muitas vezes percorrido, e regressava tomando grandes cuidados para não ver suas tênues visões despedaçar-se (sic) de encontro à áspera luz da consciência¹¹⁹.

Eliza se vale, em seu esforço de rememoração, da alternância entre as atitudes de tensão e relaxamento, buscando no mundo dos sonhos as imagens armazenadas nos mais obscuros compartimentos da memória para trazê-las ao plano da consciência desperta, num moto-contínuo e retroalimentativo. É disso que fala Ricoeur quando se afirma devedor da psicanálise: “O recurso ao sonho, tão característico da terapêutica freudiana, implica a recordação das lembranças diurnas, ao preço de todos os remanejamentos que essa transposição pressupõe”¹²⁰. Quanto à atualização das lembranças pela consciência, o filósofo retoma o enigma grego da representação presente de uma coisa ausente, colocando o reconhecimento como chave para sua resolução. Assim explica, acerca do mecanismo de sobrevivência das lembranças: “[...] foi preciso que permanecesse algo da primeira impressão para que eu me lembre agora. Se uma lembrança voltou, foi porque eu não a havia perdido, mas se, apesar de tudo, eu a reencontrei e a reconheci, foi porque sua imagem havia sobrevivido”¹²¹.

Na esteira do pensamento aristotélico, Henri Bergson avaliza o enraizamento da memória no passado, ao qual a mente se reporta como lembrança, em sua virtualidade, e não como realidade presente. A lembrança, segundo ele, conserva-se a si mesma, num mecanismo de autopreservação que consiste na sua duração, núcleo indestrutível do passado. Nesse sentido, elucubra que, caso fosse possível sonhar sua existência, uma pessoa teria disponível, diante de si, uma infinidade de detalhes de sua história passada¹²². A essa memória hipotética, inundada de detalhes de momentos vividos e infinitamente abrangente, Ricoeur denomina *meditante*. Com ela se pode relacionar o inconsciente psicanalítico, ao qual se credita o armazenamento de toda a amplitude do passado. É o “grande receptáculo da memória” ao qual reporta Santo Agostinho, onde se organizam as afecções da alma que “recebe todas estas impressões para as recordar e revistar quando for necessário”¹²³.

¹¹⁹ ALLENDE, Isabel. *Filha da fortuna*, 2000, p. 9.

¹²⁰ RICOEUR, Paul. *Op. cit.*, p. 128.

¹²¹ Idem, *ibidem*, p. 137.

¹²² BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

¹²³ AGOSTINHO, Santo. *Op. cit.*, 1980, p. 267.

De forma sucinta, pode-se dizer que o reconhecimento consiste no ato mnemônico por excelência, vez que é por meio dele que o passado retorna, a partir da conexão com a lembrança que, em minha memória, sobrevive. É importante ressaltar, ainda de acordo com Ricoeur, que o reconhecimento do passado consiste também no reconhecimento de si e do outro. Segundo Almarza, “perceber (a outro ou a alguma coisa) é o primeiro passo para o reconhecimento, situação que é seguida por um segundo momento, a identificação, que segundo Ricoeur corresponde ao ‘núcleo duro’ da ideia de reconhecimento”¹²⁴. Assim, conduzimo-nos à importante problemática da identidade, com a qual vemos a protagonista de Allende se defrontar.

Em *Retrato em sépia*, Aurora se lança numa sôfrega busca pelo passado traumático, cujo apagamento a avó paterna se havia incumbido a fim de lhe amenizar o sofrimento. Contrariamente, a tentativa da matriarca resultava para Aurora numa sensação de desarranjo na vida, como se lhe faltasse algo essencial. Ironicamente, é a morte dessa mesma avó que a faz ressentir o passado doloroso:

A sensação de orfandade que minha avó me deixara era idêntica à que me havia paralisado aos cinco anos de idade, [...]. Penso que as dores antigas de minha infância – uma perda após a outra –, enterradas durante anos nos estratos mais profundos de minha memória, levantavam agora sua ameaçadora cabeça de Medusa a fim de devorar-me: minha mãe morta ao dar-me à luz, meu pai ignorante de minha existência, minha avó materna que me abandonara, sem explicações, nas mãos de Paulina Del Valle e, sobretudo, a súbita falta do ser que eu mais amava, meu avô Tao Chi’en¹²⁵.

É por meio dos retratos de família e de fotografias e notícias de jornais, testemunhos imagéticos e impressos, que Aurora vai atando as pontas de seu passado, a fim de recompor os sentidos de uma história estilhaçada que a fazia sentir desenraizada e sem identidade. Nessa direção, o sociólogo Stuart Hall (1932-2014) é afeito à ideia de que as identidades dos sujeitos modernos se encontram fragmentadas, tendo sido descentradas¹²⁶. O autor contrapõe três concepções identitárias diferentes: a do sujeito do iluminismo, em que a essência do eu era a identidade fixa da pessoa, a do sujeito sociológico, segundo a qual a identidade se forma na interação sujeito/sociedade (ainda a partir de um núcleo interior estável), e a do sujeito pós-moderno (ou da modernidade

¹²⁴ ALMARZA, Sara. O reconhecimento à luz do pensamento de Paul Ricoeur. Memória, arte e pensamento. *Revista Cerrados*. Universidade de Brasília: n. 34/ ano 21/ 2012, p. 224.

¹²⁵ ALLENDE, Isabel. *Retrato em sépia*, p. 376.

¹²⁶ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 7-13.

tardia), cuja identidade é impermanente e móvel. Para ele, a chamada “crise de identidade” é parte de uma ampla transformação que desloca os processos centrais da modernidade, desestruturando as referências que outrora conferiam ao indivíduo a sensação de estabilidade. É no seio desses deslocamentos que vemos Aurora se debater, à procura de seu lugar no mundo.

O dispositivo fotográfico, meio pelo qual passa a ganhar a vida, é ao mesmo tempo o anteparo que lhe permite olhar para o passado e encarar seu enigma-Medusa sem se petrificar, recompondo-se como mulher numa época em que se fortalecia no mundo todo a luta pela emancipação feminina. Ao longo do romance, vemos a protagonista ir florescendo aos poucos, proativa e à frente de seu tempo, capaz de assumir diferentes papéis sociais. Fotógrafa em formação, ela faz de seu trabalho um meio de afirmação identitária, ao mesmo tempo que as fotografias remanescentes do passado vão lhe fornecendo as pistas para recompô-lo e a fazem compreender o ser que se tornara. Como exemplo, temos o resgate da imagem de seus avós maternos, Eliza Sommers e Tao Chi'en:

Há um daguerreótipo desses dois avós quando eram jovens, antes de casar-se: ela sentada em uma cadeira de espaldar alto e ele de pé, atrás, ambos vestidos à maneira americana da época, olhando a câmera de frente, com uma vaga expressão de pavor. Esse retrato, que acabei por resgatar, está hoje na minha mesa-de-cabeceira, e todas as noites é a última coisa que vejo antes de apagar a lâmpada, mas gostaria de tê-lo tido comigo na infância, quando tanto necessitava da presença daqueles avós¹²⁷.

É grande o poder de evocação de lembranças da fotografia: para a protagonista, a ausência dos avós maternos lhe deixara uma lacuna nos primeiros anos de sua existência, lacuna que teria sido, de certa forma, redimida por sua presença imagética. Ademais, em sua vida adulta, o retrato passa a cumprir a valiosa função de recomposição memorialística, pois a confirmação da existência do avô chinês contribui para que Aurora vá, aos poucos, desvendando o mistério do pesadelo recorrente que tinha com sua figura. Nele, ela se via caminhando pelas ruas de uma cidade exótica e conturbada, de mãos dadas com um familiar que, depois, era separado dela por um grupo de meninos que os encurralava e atacava violentamente, separando-os.

¹²⁷ ALLENDE, Isabel. *Retrato em sépia*, p. 133.

A fotografia cumpre ainda uma função catártica para a personagem, pois, desde que fora presenteada com uma câmera na adolescência, imaginava que, por meio dela, poderia exorcizar os fantasmas de seu passado. “Se pudesse fotografar aqueles demônios, eu os derrotaria”, afirma, referindo-se aos meninos de seus pesadelos. Da mesma forma, em *As babas do diabo*, a fotografia é ferramenta que auxilia o desenrolar da trama sórdida em que se envolveu o jovem rapaz parisiense. É por meio do recorte imagético do retrato que o fotógrafo, interferindo na amplitude da realidade, acaba por transcendê-la e transformá-la. Nessa direção, expressa Aurora que “a câmara é um aparelho simples, mesmo o indivíduo mais inepto pode usá-la, o desafio consiste em criar com sua ajuda aquela combinação de verdade e beleza que se chama arte. Essa busca é sobretudo espiritual”¹²⁸. Uma procura que, ao que tudo indica, é inerente aos fotógrafos, traço identitário que consiste em ampliar os horizontes por meio do recorte da realidade próprio ao seu ofício; mesmo anseio do contista, como se viu no conto de Cortázar.

¹²⁸ ALLENDE, Isabel. *Op. cit.*, p. 376.

CAPÍTULO 3 – ESCRITA DA LUZ, NARRATIVA DA IMAGEM

No porvir, o escritor fará (não escreverá, mas fará)
fotografias narrativas.

(Nathália Brizuela, *Depois da fotografia*)

“A luz é a linguagem da fotografia, a alma do mundo. Não existe luz sem sombra, tal como não existe alegria sem dor” – a fala de Juan Ribero ¹²⁹, mestre de Aurora na arte de fotografar, reflete o título deste capítulo. Sobre a fotografia, cabe dizer que revela retratos e paisagens nos quais se entrelaça a dimensão espaço-temporal, em fusão que se realiza no recorte imagético do instante congelado. Como num tecido fino, a escrita da luz se desvela perante os olhos do leitor/observador, compondo histórias. Pode-se dizer ainda, das palavras de Ribero, que representam o paradoxo fotográfico nos contrastes luz/sombra, alegria/dor, usados para ressaltar o impacto que a linguagem imagética provoca no observador. Esse paradoxo é manifesto sob as mais diversas formas, tal como preconiza Benjamin no ensaio *A imagem de Proust* – no qual analisa em profundidade a tessitura e o modo de construção da obra *Em busca do tempo perdido*, do renomado autor francês. No artigo, Benjamin disserta sobre o “trabalho de Penélope do esquecimento”¹³⁰, traçando um paralelo entre a seleção memorialística, que relega certos fatos ao oblívio, e o enquadramento do retrato, que deixa de fora da moldura imagética o que “escapou” ao olhar do fotógrafo.

Acerca do entrelaçamento espacial e temporal, na reflexão sobre a narrativa romanesca, Osman Lins considera que o homem, em sua trajetória, movimenta-se e avança, ao passo que recorda o passado e seus desafios constantes ao pensamento, pois “nada disso o pacifica ante o espaço e o tempo, entidades unas e misteriosas [...]. Acessíveis à experiência imediata e esquivos às interrogações do espírito”¹³¹. Somos nós próprios espaço e tempo, considera Lins, ao comentar o paradoxo da flecha concebido por Zenão de Eleia, discípulo de Parmênides, segundo o qual a cada instante a flecha disparada ocupa determinado espaço, como se estivesse em repouso. Indaga Lins, sobre as ideias do discípulo grego: “Seria possível, somando vários repousos, obter o

¹²⁹ ALLENDE, Isabel. *Retrato em sépia*, p. 273.

¹³⁰ BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política*, p. 37.

¹³¹ LINS, Osman. Espaço romanesco: conceitos e possibilidades. In: Lima Barreto e o espaço romanesco. São Paulo: Ática, 1976, p. 63.

movimento, esse trânsito no espaço e no tempo? Conclui estar imóvel a flecha que voa – e talvez tenha razão”¹³². Partindo do ponto em que se considera ser o homem espaço e tempo, em enlace simultâneo, vem a sensação inequívoca de que se está em terreno pantanoso quando se os nomeia e distingue.

Sobre o par espaço/tempo, há as teorias relacionais, em que as duas dimensões se reduzem a coisas e eventos, em oposição às teorias absolutas, que proclamam a irreduzibilidade das duas dimensões. Outro par teórico em oposição são as teorias objetivas e as subjetivas; segundo as primeiras, há relações físicas entre instantes e acontecimentos igualmente físicos, ao passo que nas teorias subjetivas se aprende que as entidades temporais básicas são apenas instantes ou eventos ocorridos na mente, donde decorre a questão “[...] como ocupar-se alguém do espaço dissociando-o do tempo?”¹³³. Do contexto deste trabalho de pesquisa, infere-se que a fotografia é o recorte espacial em que o tempo se congela.

Assim como na fotografia, afirma Lins que não somente espaço e tempo são inseparáveis na narrativa, que é como um tecido cujas franjas se entrelaçam a ponto de não se distinguirem suas peculiaridades. No entanto, podem ser examinados isoladamente, fio a fio, no âmbito dos estudos literários. Nessa direção é que se aprofunda a análise de uma obra literária, com a compreensão de ambas as dimensões – espaço e tempo – na esfera do seu universo particular. Assim, “o estudo do tempo ou do espaço num romance, antes de mais nada, atém-se a esse universo romanescos e não ao mundo. Vemo-nos ante um espaço ou um tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo e que não raro subvertem – ou enriquecem, ou fazem explodir – nossa visão das coisas”¹³⁴. Neste momento, faz-se oportuno retomar as palavras de Cortázar, que expressam a conexão entre a fotografia e o conto:

Fotógrafos da categoria de um Cartier-Bresson ou de um Brassai definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par

¹³² LINS, Osman. *Op. cit.*, p. 63.

¹³³ LINS, Osman. *Idem, ibidem*.

¹³⁴ LINS, Osman. *Idem, ibidem*, p. 64.

uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara¹³⁵.

Assim, o escritor faz-nos refletir sobre a “explosão” dos limites de ambas as expressões artísticas, fotografia e conto. Segundo ele, tais expressões atuam como uma espécie de fermento que provoca no espectador/leitor uma ampliação de sua inteligência, que passa a extrapolar as fronteiras dos retratos e da escrita.

A realidade transcendente trazida pela fotografia, por sua vez, faz Aurora se dedicar completamente ao ofício, tendo insights que lhe permitem refletir sobre o mundo e seu lugar nele. A personagem passa grande parte de seu tempo num quarto escuro, dedicando-se a experimentar as mais diferentes formas de revelação. A certa altura, afirma, corroborando a relação entre a fotografia e a narrativa, assim como Cortázar: “Fui descobrindo que tudo que existe tem relação com alguma coisa, faz parte de um apertado tecido; o que à primeira vista parece um emaranhado de casualidades, quando exposto à minuciosa observação da câmara vai se revelando com suas simetrias perfeitas. [...]”¹³⁶. Como se vê, o intricado *tecido* do que revela a câmara escura é similar ao que desvenda a trama narrativa, fazendo transbordar os limites do enquadramento fotográfico e do texto.

Quanto aos atributos quase “mágicos” da fotografia, a amiga Amanda Lowell – ao notar que Aurora não se separava da câmara fotográfica e passava a maior parte de seu tempo num quarto improvisado com a função de laboratório, hipnotizada pelo ofício de revelar imagens – faz reflexões relevantes: “Considerava que a fotografia não compete com a pintura, que as duas são totalmente diferentes; o pintor interpreta a realidade, e a câmara plasma-a. Tudo na primeira é ficção, enquanto na segunda é a soma do real com a sensibilidade do fotógrafo”¹³⁷. No trecho, reafirmam-se os encantos do paradoxo fotográfico. Simultaneamente, vem o estímulo de Paulina Del Valle, a avó paterna, sobre o aprendizado de Aurora, “[...] você tem os olhos jovens, Aurora, você pode ver o mundo e obrigar os outros a vê-lo à sua maneira. Uma boa fotografia conta uma história, revela um lugar, um evento, um estado de ânimo, é mais poderosa que páginas e páginas de

¹³⁵ CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”, p. 147-163. In *Valise de cronópio*. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/62764130/CORTAZAR-Julio-Valise-de-Cronopio-L-O-alguns-aspectos-do-conto>>. Acesso em: jan. 2017.

¹³⁶ ALLENDE, Isabel. *Retrato em sépia*, p. 329.

¹³⁷ Idem, *ibidem*, p. 295-296.

escrita”¹³⁸. Tais incentivos fazem com que Aurora se esmere em seu ofício de capturar imagens e desvendá-las aos olhos do mundo.

Tempo, literatura e imagem

Sobre as correlações evidentes entre o tempo e a literatura, observa Lins que a considera uma “arte temporal, especialmente no recinto da arte narrativa, onde tanta importância assumem os conceitos de crescendo, adiamento, salto, ritmo, anticlímax, clímax, troca de tempo, retrospecto e vidência”¹³⁹. Todos esses aspectos ligam-se intimamente à ação, que corresponde ao tempo na narrativa, devendo-se lembrar da relevância do denominado *tempo psicológico*. Segundo o pensador, os recursos da arte literária, em sua plenitude, demandam do autor a arte de discernir e dominar as mais diversas formas de expressão. Quanto a essa assertiva, deve-se levar em consideração que o tempo é um dos elementos narrativos com maior grau de obstáculos à resolução numa obra literária, sobretudo por parte de escritores iniciantes, o que Lins constatou a partir de seu trabalho em sala de aula, com jovens em formação.

Analogamente, sobre o trabalho do tempo e da memória na narrativa, apoio-me no trecho de *O vendedor de passados*, quando a narradora-lagartixa – a *osga* – se enleva em reflexões sobre a memória. A narradora a compara a uma paisagem vista de um trem em movimento, em que se vê desde a luz da madrugada até meninos jogando futebol, sendo estas

[...] coisas que ocorrem diante dos nossos olhos, sabemos que são reais, mas estão longe, não as podemos tocar. Algumas estão já tão longe, e o comboio avança tão veloz, que não temos a certeza de que realmente aconteceram. Talvez as tenhamos sonhado. Já me falha a memória, dizemos, e foi apenas o céu que escureceu¹⁴⁰.

O comboio em movimento é claramente uma analogia para a passagem do tempo e seu trabalho memorialístico. O trecho transmite ainda a sensação de que a contemplação da *osga* a faz guardar na memória vários *frames*, impressos sob a forma de paisagens, fixados como lembranças-representação. Os detalhes da contemplação, com o jogo de luz e sombras que se revela na narrativa, remete ainda à assertiva de Ricoeur: “pode-se dizer

¹³⁸ ALLENDE, Isabel. Idem, *ibidem*.

¹³⁹ LINS, Osman. *Op. cit.*, p. 64.

¹⁴⁰ AGUALUSA, José Eduardo. *Op. cit.*, p. 153.

alternadamente do amator de arte que ele lê uma pintura e, do narrador, que ele pinta uma cena de batalha”¹⁴¹. Assim, a narradora vai *pintando* para o leitor retratos luminosos, “coisas que ocorrem diante dos nossos olhos”.

Permito-me retomar a argumentação de Ricoeur que, ao pensar sobre o paralelo narrativa histórica/ficção, em “A representação historiadora e os prestígios da imagem”¹⁴², demonstra como a imagem permite leituras, enquanto o texto literário *dá a ver*. É assim no trecho em que Aurora descreve a participação de Severo Del Valle numa batalha, um verdadeiro retrato dos horrores da Guerra do Pacífico:

À neblina vieram somar-se a fumaça e o pó, que cobriam o horizonte com um manto impenetrável, enquanto o ar se enchia de pavor com as cornetas ordenando a carga, os estrondos, os alaridos do combate, os gritos dos feridos, os relinchos dos cavalos e os rugidos dos canhões¹⁴³.

Os detalhes com que Aurora *pinta* a cena fornecem ao leitor uma imagem bastante contundente das terríveis cenas de batalha. Há ainda outro exemplo, em *A casa dos espíritos*, que mostra a força narrativa que *dá a ver e conhecer*. Nele, o leitor acompanha Férula, cunhada de Clara, no confessionário, desfiando aos ouvidos do padre seu longo rosário de pecados, ficando a par de que a personagem “[...] podia passar uma boa meia hora contando os pormenores. Era uma narradora virtuosa, sabia introduzir as pausas, controlar a entonação, explicar sem gestos, pintando um quadro tão vivo, que o ouvinte experimentava a impressão de vê-lo de fato”¹⁴⁴. Neste ponto, cabe o paralelo entre a narrativa oral de Férula e a escrita, para dar uma ideia do quão viva pode ser uma história contada.

Ainda de acordo com as reflexões de Ricoeur, o filósofo cita Louis Marin, que escreve sobre o poder da imagem, “imagem que substitui uma coisa presente em outro lugar”¹⁴⁵. Na representação imagética, são instaurados três níveis de discurso: “aquele implícito na representação que opera no cerne da prática social, aquele explícito da representação articulada pelo louvor do poder, aquele que revela o poder como representação e a representação como poder”¹⁴⁶. Como exemplo “da representação

¹⁴¹ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 277.

¹⁴² RICOEUR, Paul. *Op. cit.*, p. 274-288.

¹⁴³ ALLENDE, Isabel. *Retrato em sépia*, p. 151.

¹⁴⁴ ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*, p. 111.

¹⁴⁵ RICOEUR, Paul. *Op. cit.*, p. 278.

¹⁴⁶ RICOEUR, Paul. *Idem, ibidem*.

articulada pelo louvor do poder”, pode-se citar o trecho em que há discrepâncias nos relatos sobre a Guerra do Pacífico, relativamente à invasão de Lima, capital peruana, pelas tropas chilenas: “Segundo os comunicados oficiais publicados nos jornais do Chile, fizeram-no de modo ordeiro; segundo consta na memória dos limenhos, foi uma carnificina”¹⁴⁷. Duas versões diferentes sobre o mesmo fato, nas quais os testemunhos populares se mostram opostos à versão oficiosa que, por óbvio, passa a vigorar nos livros de história; eis o poder transformador da narrativa.

Espaço, espaço social e atmosfera

Sobre o espaço e seu papel na narrativa, disserta Lins que, em algumas tramas, o espaço é pouco denso e indefinido e que o problema espacial apresenta desígnios exatos: “Intenta-se, por um lado, concentrar o interesse nas personagens ou nas motivações psicológicas que as enredam”. E prossegue, assertivamente: “[...] alcançam em geral vibração mais intensa aquelas obras onde o espaço atua com o seu peso”¹⁴⁸. Em *A casa dos espíritos*, é justamente a casa que representa o espaço centralizador do tecido narrativo; nela ocorrem todas as relações importantes da trama romanesca. A neta de Clara, Alba, descobre ser o local ideal para estar com seu amante revolucionário, Miguel: “[...] o lugar mais seguro era sua própria casa, porque no labirinto e no abandono dos quartos dos fundos, onde ninguém entrava, podiam amar-se sem perturbações”¹⁴⁹. Cabe ressaltar que a casa também ocupa o centro da vida familiar, como relata Clara, em suas reminiscências de infância: “Durante a vida inteira guardaria na memória as tardes partilhadas com sua mãe na salinha de costura, onde, sentada à máquina, Nívea fazia roupa para os pobres e lhe contava histórias e casos familiares. Mostrava os daguerreótipos da parede e relatava o passado”¹⁵⁰. O trecho já anuncia, para além das memórias de Clara, o papel social que se exerce no seio da casa, a partir da caridade com que Nívea se preocupa em realizar; ressalta ainda a função memorialística da fotografia, pois são os primeiros retratos que guardam as histórias familiares.

Também Herman Melville “confia à vastidão marinha, ao espaço concebido numa de suas expressões mais grandiosas, a função de sugerir a extensão da luta entre o homem

¹⁴⁷ ALLENDE, Isabel. *Op. cit.*, p. 158-159.

¹⁴⁸ LINS, Osman. *Op. cit.*, p. 65.

¹⁴⁹ ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*, p. 344.

¹⁵⁰ ALLENDE, Isabel. *Idem, ibidem*, p. 90.

e o seu destino, [...] Toda uma linhagem de romance de aventuras vai buscar no mar força e mistério [...]”¹⁵¹, reflete Lins sobre o espaço concebido de maneira grandiosa. Traçando um paralelo ao comentário do pensador sobre a obra *Moby Dick* e a força marítima que transforma vidas, Eliza Sommers, em *Filha da fortuna*, cruza o oceano para ir ao Estados Unidos em busca de seu amor, Joaquín Andieta, numa longa jornada que daria uma reviravolta em toda a sua vida. A travessia oceânica representa o encontro com o destino: “encolhida em seu refúgio na despensa do navio, Eliza começou a morrer. [...]”¹⁵². A “quase morte” da personagem – que Eliza, grávida, começa a sofrer no porão da embarcação onde ia como clandestina, sendo depois salva pelos cuidados do então amigo Tao Chi’en – desvela o renascimento pelo ventre do navio, para uma nova existência.

Lins prossegue, refletindo sobre a importância do labirinto, dos espelhos e outros elementos espaciais na narrativa. Como exemplo, cita algumas das obras de Jorge Luís Borges, cujos títulos evidenciam a temática espacial: *As ruínas circulares*, *A biblioteca de Babel*; *O jardim das veredas bifurcadas*; *Abenhacam el Bokhari, morto no seu labirinto*; *Os dois reis e os dois labirintos*. Analogamente, Isabel Allende, em *Filha da fortuna*, designa o lado labiríntico do espaço romanesco com a descrição dos porões do navio em que Eliza Sommers se escondia para fazer a travessia até a América: “Costumava dizer ao seu fiel amigo, o sábio Tao Chi’en, que sua memória era como o ventre do navio no qual se conheceram, vasto e sombrio, repleto de caixas, barris e sacos em que se acumulavam os acontecimentos de sua vida inteira”¹⁵³. O “ventre do navio”, em símile com a memória de Eliza, se mostra um espaço confuso, um verdadeiro *dédalo* onde é penoso encontrar o “fio da meada”. Similarmente, como se viu em *A casa dos espíritos*, é a configuração da própria casa, idealizada por Clara, que vai tomando feições tortuosas, como um labirinto propício ao esconderijo dos rebeldes que abrigava.

Sobre *Vidas secas*, Lins comenta que Graciliano Ramos traz uma visão político-espacial: “[...] sendo romance social, é também um romance do espaço; seu tema dominante é um certo espaço antes habitável e cuja transformação expulsa as personagens, triturando-as. Não só o sertão e a seca expulsam o homem [...]”¹⁵⁴. Em Allende, tal situação se expressa quando Clara esconde, nos desvãos dos “puxadinhos”

¹⁵¹ LINS, Osman. *Op. cit.*, p. 65.

¹⁵² ALLENDE, Isabel. *Filha da fortuna*, p. 235.

¹⁵³ ALLENDE, Isabel. *Idem, ibidem*, p. 9.

¹⁵⁴ LINS, Osman. *Idem, ibidem*, p. 67.

que vai acrescentando à construção original da mansão dos Trueba Del Valle, os ativistas políticos à época da ditadura militar instaurada no Chile. Assim, a casa torna-se lugar de resistência política, pois, conforme recrudescer a ditadura chilena, aumentam os espaços para a acolhida aos rebeldes.

Prossegue Lins, lembrando a transcendência espacial na *Odisseia*: “A circunstância de ocupar-se o Aedo, na *Ilíada*, da Guerra de Troia, já indica a presença que teria no poema o espaço: luta-se pela defesa ou conquista de um espaço definido. Eneias, vencido, partiria em busca de um lugar onde reedificaria a Cidade e o Reino”. Nessa direção, o pensador reflete que a mais ambiciosa concepção literária ambiental, sendo esta a sobrenatural, abrange o Inferno, o Purgatório e o Paraíso, surgindo no início do século XIV. Os ‘mares nunca dantes navegados’ são o lugar privilegiado na épica de Camões¹⁵⁵. Assim, o meio onde se move o herói na trama não se limita à explicação do herói (origem, ações, reações, feitos...); ele se torna independente, para estar no lugar, na hierarquia dos fatores, de uma posição mais elevada do que um mero “pano de fundo”¹⁵⁶. Tal como em *A casa dos espíritos*, em que o ambiente é transcendência manifesta pelo sobrenatural:

Os poderes mentais de Clara não perturbavam ninguém e não provocavam maiores transtornos [...]; manifestavam-se quase sempre em assuntos de pouca importância e na estrita intimidade do lar. Algumas vezes, à hora da refeição, quando estavam todos reunidos na grande sala de jantar da casa, [...] o saleiro começava a vibrar e logo se deslocava sobre a mesa, contornando copos e pratos, sem mediação de qualquer fonte de energia conhecida nem truque de ilusionismo¹⁵⁷.

Para além da “estrita intimidade do lar”, em que Clara fazia atuar seus poderes cinestésicos, o sobrenatural se manifesta ainda em outras obras de Allende. Assim como no trecho de *Filha da fortuna* em que Tao Chi’en, diante do aborto sofrido por Eliza, se vê praticamente “intimado” pelo fantasma da esposa, Lin, a ajudar a salvar a vida da protagonista: “[...] não tinha dúvida sobre o que lhe acontecera minutos antes na despensa: o rosto de Lin se apresentara tão radiante e tão nítido quanto a lua que brilhava sobre o mar”¹⁵⁸. Destarte, Tao passa a se sentir “acompanhado e contente” – em sua condição de viúvo assistido espiritualmente pela esposa falecida – na missão de salvar Eliza da morte

¹⁵⁵ LINS, Osman. Idem, *ibidem*.

¹⁵⁶ LINS, Osman. Idem, *ibidem*, p. 68.

¹⁵⁷ ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*, p. 15.

¹⁵⁸ ALLENDE, Isabel. *Filha da fortuna*, p. 241.

na despensa do porão do navio em que a moça se abrigava. A despensa é o lugar da transcendência, pois é nela que Eliza enfrenta a morte e a supera, assistida não só por Tao Chi'en, mas pelo espectro da esposa falecida de seu amigo viúvo.

Como se vê, o espaço, quer como manifestação do sobrenatural, quer como lugar de resistência política, é elemento essencial na obra de Allende; ao contrário, como comenta Lins, da recomendação de Robert Lidell (1908-1992), crítico literário inglês: “É tempo de investirmos contra o elemento descritivo na literatura. [...] Na ficção, que mostra personagens em ação, o cenário terá provavelmente um caráter mais negativo que positivo”. Na contramão de Lidell, afirmou o crítico e teórico da literatura francês Gérard Genette (1930-2018): “É que o descrédito do espaço que tão bem exprimia a filosofia bergsoniana cedeu hoje lugar a uma valorização inversa, a qual diz à sua maneira que o homem prefere o espaço ao tempo”¹⁵⁹. Diante de tais contradições, reflete Lins:

Ora, como deveremos entender, numa narrativa, o espaço? Onde, por exemplo, acaba a personagem e começa o seu espaço? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem é espaço; e que também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao *tempo psicológico*, designaríamos como *espaço psicológico*, [...] ¹⁶⁰.

No tocante à trilogia romanesca de Isabel Allende, conclui-se que o espaço é tão importante na narrativa quanto o tempo, uma vez que o ambiente, bem como elementos que podemos considerar como *espaço psicológico*, na esteira de Lins, têm destaque. A linha tênue do discernimento entre espaço e personagem é considerada como “o delineamento do espaço”, que, “[...], cumpre a finalidade de apoiar as figuras e mesmo de as definir socialmente de maneira indireta [...]”¹⁶¹. Há, “entre personagem e espaço, um limite vacilante a exigir nosso discernimento. Os liames ou a ausência de liames entre o mesmo objeto e a personagem constituem elemento valioso para uma aferição justa”¹⁶². Em Allende, existem momentos nos quais o espaço se torna o foco narrativo, em lugar dos personagens, como no trecho em que se descrevem as consequências da Guerra do Pacífico, num lugar improvisado como hospital de campanha:

¹⁵⁹ Cf. LINS, Osman. *Op. cit.*, p. 70.

¹⁶⁰ LINS, Osman. *Idem, ibidem*.

¹⁶¹ LINS, Osman. *Idem, ibidem*.

¹⁶² LINS, Osman. *Idem, ibidem*.

Viu-se em uma grande sala, com o chão coberto de areia, sobre o qual dois soldados despejavam mais e mais baldes de areia, a fim de absorver o sangue, e aproveitavam os baldes vazios para levar os membros amputados; lá fora eles eram incinerados em uma grande pira, [...]. Em quatro mesas de madeira, cobertas com lâminas metálicas, os pobres feridos eram operados [...]. Sobre uma mesa ao lado espalhavam-se pavorosos instrumentos de tortura – tenazes, tesouras, serras, agulhas – todos manchados de sangue seco¹⁶³.

Nota-se como o espaço é colocado em primeiro plano, ocupando o papel de elemento primordial na trama textual, a partir das descrições minuciosas de Allende, em que se observam os terríveis detalhes das consequências da guerra. Nessa direção, afirma Lins que se pode dizer, do espaço romanesco, que tem vigorado como tudo que “enquadra a personagem”; tal como em *frames* fotográficos, que tanto podem ser assimilados pela personagem como a ela acrescentados, “sucendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a individualidade tendendo para zero”¹⁶⁴.

É preciso ter em mente, ao se analisar o espaço, que “seu horizonte, no texto, quase nunca se reduz ao denotado”¹⁶⁵. No entanto, algumas vezes, a tendência é que ele se enclausure, tal como nas histórias de horror e policiais, em que abundam “as ilhas, as mansões solitárias, os poços, os calabouços, os subterrâneos, os quartos fechados, tudo indicando a existência de um seccionamento radical entre o mundo da narrativa e o mundo da nossa experiência”¹⁶⁶. Em Allende, ao contrário, os espaços costumam se inserir “no mundo conhecido e na memória que possuímos do mundo”¹⁶⁷, transcendendo o que se registra no texto. Os cadernos de Clara representam esse espaço que se insere “na memória que possuímos do mundo”. Relata a neta Alba:

“[...] ela escreveu, que a memória é frágil, e o transcurso de uma vida, muito breve, e tudo acontece tão depressa, que não conseguimos ver a relação entre os acontecimentos, não podemos medir a consequência dos atos, acreditamos na ficção do tempo, no presente, no passado e no futuro, mas também pode ser que tudo aconteça simultaneamente, como diziam as três irmãs Mora, que eram capazes de ver no espaço os espíritos de todas as épocas. Por isso, minha avó Clara escrevia em seus cadernos para ver as coisas em sua dimensão real e driblar sua péssima memória”¹⁶⁸.

¹⁶³ ALLENDE, Isabel. *Retrato em sépia*, p. 157.

¹⁶⁴ LINS, Osman. *Op. cit.*, p. 72.

¹⁶⁵ LINS, Osman. *Idem, ibidem*, p. 72-73.

¹⁶⁶ LINS, Osman. *Idem, ibidem*.

¹⁶⁷ LINS, Osman. *Idem, ibidem*.

¹⁶⁸ ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*, p. 447.

As irmãs Mora, amigas mediúnicas de Clara, representam o sobrenatural, sendo capazes de “ver no espaço o espírito de todas as épocas”, enquanto a memória é representada pelos escritos da protagonista nos cadernos. Para além da manifestação da memória e do sobrenatural, os cadernos representam ainda um espaço de resistência política. É o que se nota na abertura da trama romanesca de *A casa dos espíritos*, quando se leem as reminiscências de Alba:

Barrabás chegou à família por via marítima, anotou a menina Clara com sua delicada caligrafia. Já nessa época tinha o hábito de escrever coisas importantes e mais tarde, quando ficou muda, escrevia também trivialidades, sem suspeitar que, 50 anos depois, seus cadernos me serviriam para resgatar a memória do passado e sobreviver ao próprio terror¹⁶⁹.

Constata-se, logo no início do romance, como os cadernos serviriam mais tarde de suporte para que Alba lidasse com as torturas e sevícias por que passaria como prisioneira política, confirmando-se como *espaço social*. Nessa direção, é importante considerar as palavras de Lins: “O espaço social, entretanto, não se confunde com *a atmosfera*. Estando a noção de atmosfera associada ao espaço e denotando, inclusive, o ar que respiramos, tende-se a concebê-la, no estudo da ficção, como uma manifestação do espaço, ou, no mínimo, como sua decorrência”¹⁷⁰. Quanto à atmosfera, Lins reflete ainda que é uma “designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc.”. Assim, consiste naquilo que cerca ou se introduz de modo sutil nas personagens do espaço romanesco, não decorrendo dele, necessariamente, “embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço se justifica exatamente pela atmosfera que provoca”¹⁷¹, conclui o pensador.

Em Allende, apresenta-se um exemplo de atmosfera que vai ao encontro das ideias de Lins: “À neblina vieram somar-se a fumaça e o pó, que cobriam o horizonte com um manto impenetrável, enquanto o ar se enchia de pavor com as cornetas ordenando a carga, os estrondos, os alaridos do combate, os gritos dos feridos, os relinchos dos cavalos e dos canhões”¹⁷². Nessa passagem do romance, dedica-se a autora a descrever *aspectos* do espaço durante a Guerra do Pacífico; uma atmosfera de terror e pesadelo, ressaltada por

¹⁶⁹ ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*, p. 9.

¹⁷⁰ LINS, Osman. *Op. cit.*, p. 76.

¹⁷¹ LINS, Osman. *Idem, ibidem*.

¹⁷² ALLENDE, Isabel. *Retrato em sépia*, p. 151.

elementos como a neblina que envolvia o horizonte com seu “manto impenetrável” e, ainda, “o ar que se enchia de pavor” com os berros dos feridos.

Ambientação

Outro conceito importante para complementar a análise, trazido por Lins, é o de *ambientação*. Para chegar até ele, o teórico trabalha ideias complexas, asseverando que “o estudo de uma determinada personagem será sempre incompleto se também não for investigada a sua caracterização. Isto é: os meios, os processos, a técnica empregada pelo ficcionista no sentido de dar existência à personagem”¹⁷³. Grosso modo, a personagem vive no plano da história, enquanto a caracterização, no do discurso. “A personagem diz respeito ao objeto em si; a caracterização, à sua execução”¹⁷⁴, sendo justamente esse hiato entre personagem e caracterização que representa a distância entre espaço e ambientação. Pode-se entender a ambientação como os recursos literários utilizados para se estabelecer, nas histórias, o espaço, a “noção de um determinado ambiente”.

A ambientação se observa em *Filha da fortuna*, em que se lê um trecho onde Mama Frésia, empregada dos Sommers, transforma o ambiente da casa em um lugar para se fazer magia:

Jeremy Sommers se considerava um homem culto, pragmático, invulnerável às intimidações de uma bruxa supersticiosa como aquela Mama Frésia, mas quando a índia acendeu velas negras e incensou toda a casa com fumaça de sálvia a pretexto de espantar os mosquitos, fechou-se na biblioteca, meio atemorizado, meio furioso. À noite ouvia a índia arrastando os pés descalços e cantarolando a meia-voz ensalmos e maldições. Na quarta-feira encontrou uma lagartixa morta dentro de sua garrafa de conhaque [...] ¹⁷⁵.

A magia da indígena apavora o dono da casa, transmitindo ao leitor a sensação de um ambiente denso, por meio de elementos como as velas negras, a fumaça de sálvia e a lagartixa dentro da garrafa de conhaque. Um ambiente lúgubre também se apresenta por ocasião do funeral de Rosa, irmã de Clara, no seguinte trecho de *A casa dos espíritos*: “[...] Os parentes tinham ornamentado a casa para os ritos fúnebres, as cortinas estavam corridas, adornadas com tule negro, e, ao longo das paredes, alinhavam-se as coroas de

¹⁷³ LINS, Osman. *Op. cit.*, p. 77.

¹⁷⁴ LINS, Osman. *Idem, ibidem*.

¹⁷⁵ ALLENDE, Isabel. *Filha da fortuna*, p. 61,

flores, impregnando o ar com seu aroma adocicado”¹⁷⁶. Os soturnos elementos decorativos, desta feita, são os aspectos que trazem a noção do sombrio ambiente, preparado para velar a moça que havia sido envenenada no lugar do pai, Severo Del Valle.

A ambientação, enfim, trata dos recursos literários com que o autor “pinta” determinados espaços, enquadrando-os. Pode-se traçar um paralelo entre a fotografia e a ambientação, vez que ambas se encontram emolduradas; a primeira, pelo que o fotógrafo enfoca, a segunda, pelo que o escritor narra, desenhando determinado quadro, a fim de fornecer ao leitor uma noção ambiental.

A literatura depois da fotografia

O projeto de desfronteirização da literatura, isto é, do apagamento das marcas limítrofes entre a literatura e as outras artes, toma força de modo mais contundente a partir das vanguardas históricas, sobretudo na segunda metade do século XX. Assim, a escrita passa a assumir a categoria de prática artística, situando-se no campo da estética. Esta, por sua vez, desde fins do século XVIII, dedica-se aos modos como as artes se alimentam umas das outras, constituindo o campo do índice sensível e da arte (no singular), sem diferenciação entre “as artes”. Nesse contexto, a fotografia emerge como meio privilegiado, veículo do deslocamento, permitindo produzir uma literatura marcada pela indiferenciação, “para fora de si”. Assim, buscam-se por meio da fotografia, sobretudo, outras maneiras de escrita¹⁷⁷. Lembrando Benjamin: “Já se disse que ‘o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar’. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia?”¹⁷⁸. São questões sobre as quais refletia o pensador noventa anos depois da invenção do daguerreótipo e que, surpreendentemente, ainda resistem em seu vigor.

Narrativas fotográficas

“O dispositivo fotográfico [...] é um espelho que reflete algo que não existe fora do espelho”; assim, a fotografia se configura numa espécie de jogo especular mimético.

¹⁷⁶ ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*, p. 39.

¹⁷⁷ BRIZUELA, Nathália. *Op. cit.*

¹⁷⁸ BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In *Magia, técnica, arte e política*, p. 107.

No entanto, ela o é de modo falso, porque “toda fotografia é também, antes de tudo, uma operação de montagem – corte, dissecção, reorganização para decompor a realidade”¹⁷⁹. Por isso mesmo, a produção fotográfica só pode ser entendida como estética, de maneira heterogênea, dada a sua diversidade de expressão. Importa ainda esclarecer que, para o campo filosófico, a estética é a convivência de pulsões opostas dentro da mesma obra.

Cada fotografia constitui um “índice do mundo”, espécie de prova da realidade instantânea capturada. “As imagens visuais permitem uma velocidade que a palavra escrita não tem”¹⁸⁰, transmitindo ao observador o conteúdo imagético de modo instantâneo, a partir de sua visualização, enquanto que, para se captar os sentidos da escrita, é necessário não apenas ler, mas contextualizar, pensar, refletir sobre o que está sendo posto. No entanto, a fotografia não traz redenção à realidade, mas a inventa, pois sua observação mexe com a imaginação do espectador. Nessa direção, Boris Kossoy aponta que a fotografia leva quase que instintivamente a um exercício mental de reconstituição da trama dos fatos e circunstâncias que envolvem o fotografado. Tendo como forte componente o processo de criação de realidades a partir das imagens mentais dos receptores, portanto, o índice (referente) e o ícone fotográficos não podem ser compreendidos fora do processo de construção da representação¹⁸¹.

É justamente o entrelaçamento do par memória/imaginação que atua no âmago desse processo e perpassa a obra *O vendedor de passados*, servindo como fio condutor à narrativa. Seu protagonista, o albino Félix Ventura, ganha a vida inventando memórias para a burguesia nascente de Angola, a fim de conferir-lhe uma origem mais “louvável”:

Procurava-o, explicou, toda uma classe, a nova burguesia. Eram empresários, ministros, fazendeiros, camanguistas, generais, gente, enfim, com o futuro assegurado. Falta a essas pessoas um bom passado, ancestrais ilustres, pergaminhos. Resumindo: um nome que ressoe a nobreza e a cultura. Ele vende-lhes um passado novo em folha. Traça-lhes a árvore genealógica. Dá-lhes as fotografias dos avôs e bisavôs, cavalheiros de fina estampa, senhoras do tempo antigo¹⁸².

¹⁷⁹ BRIZUELA, Nathália. *Op. cit.*, p. 19.

¹⁸⁰ BRIZUELA, Nathália. *Idem, ibidem*, p. 20.

¹⁸¹ KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In *O fotográfico*, p. 40-45.

¹⁸² AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*, p. 17.

O trecho mostra como a fotografia assume um papel fundamental na construção da farsa, pois, nos desvãos do processo de reconstituição dos acontecimentos em que se dá a interpretação das imagens, os retratos de família forjados legitimam os passados inventados por Félix. Mais adiante, ao conversar com a amiga Ângela Lúcia, que o flagrara falseando um retrato do próprio avô, o albino se justifica:

Enfabulo tanto, ao longo do dia, e com tal entusiasmo, que por vezes chego à noite perdido no labirinto das minhas próprias fantasias. [...]. Excluindo o retrato, a história que te contei é autêntica. Enfim, pelo menos tanto quanto me recorde. Sei que por vezes tenho recordações falsas – todos temos, não é assim? os psicólogos estudaram isso – mas penso que essa é verídica¹⁸³.

Novamente a imagem fotográfica opera em outra intencionalidade – a do falseamento –, no âmbito da imbricação entre a memória e a imaginação, sublinhada pelas recordações ilusórias. Retomando Brizuela, conclui-se que a natureza íntima da fotografia não é a realidade, e sim a “desnaturalização do real, a desfamiliarização da realidade”, sua manipulação; porque a operação fotográfica isola fragmentos do real, dissecando-os e reapresentando-os de maneira descontextualizada, fora de seu espaço-tempo original, tudo isso a partir de sua característica vestigial (de índice, traço do real).

“A operação estrutural da fotografia é a descontinuidade”¹⁸⁴, diz Brizuela. Mas como se escreve fotograficamente? A estudiosa reflete que, para tanto, deve-se mostrar apenas o que se quer mostrar, escrevendo sobre uma realidade já enquadrada e visível, cuja relação com o mundo empírico é apenas fantasmagórica. Ao tirar o real de si mesmo, fragmentando-o, descontextualizando-o, paralisando o momento, causa-se o estranhamento, muda-se a perspectiva daquilo que encaramos, guarda-se o que para sempre se perderia, mas já não é (nunca chegou a ser), de fato, o que aconteceu. “A câmara pode revelar os segredos que o olho desarmado ou a mente não captam, tudo desaparece, salvo aquilo que é enfocado no quadro”¹⁸⁵, afirma Aurora em *Retrato em sépia*.

¹⁸³ AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*, p. 125-126

¹⁸⁴ BRIZUELA, Natália. *Op. cit.*, p. 22.

¹⁸⁵ ALLENDE, Isabel. *Retrato em sépia*, p. 137.

No romance *A casa dos espíritos*, há alguns exemplos de fotografias narrativas que transmitem, ao observador, justamente essa *realidade já enquadrada e visível*:

Os policiais, a cavalo e com lanças, tiveram dificuldade em manter a multidão afastada do centro do parque, onde estava Marcos, usando macacão de mecânico, grandes óculos de automobilista e capacete de explorador. Para o voo, levava, como complemento, a sua bússola, binóculos e estranhos mapas de navegação aérea que ele próprio desenhara baseando-se nas teorias de Leonardo da Vinci e nos conhecimentos ancestrais dos incas¹⁸⁶.

Os detalhes e as tintas com que Allende “pinta” o quadro narrativo enfocam o momento em que o tio de Clara, Marcos, tenta alçar voo numa engenhoca montada por ele mesmo, fornecendo ao leitor um recorte que equivale à moldura imagética de uma fotografia.

Ao contrário dos “mitos populares” sobre a fotografia, instituídos no século XX, que preconizavam que ela, como prova do real, seria “uma espécie de ‘polícia’ da homogeneidade do mundo”, os surrealistas a usaram como instrumento para fazer aflorar os conteúdos do inconsciente, como veículo para a “escrita automática” de Breton – apresentando um mundo *desnaturalizado*, *desfamiliarizado*, sendo essa justamente a função da arte, segundo os formalistas russos¹⁸⁷. Nessa direção, cabe refletir que a escrita de Allende guarda relação com a fantasmagoria e o surrealismo, como se vê em diversos trechos de *A casa dos espíritos*, observando-se no excerto seguinte:

Para mim é uma delícia ler os cadernos dessa época, que descrevem um mundo mágico que acabou. Clara habitava um universo criado para ela, protegida das inclemências da vida, no qual se confundiam a verdade prosaica das coisas materiais e a verdade tumultuada dos sonhos, onde nem sempre funcionavam as leis da física ou da lógica. Clara viveu esse período ocupada em suas fantasias, acompanhada pelos espíritos do ar, da água e da terra [...] ¹⁸⁸

A neta Alba traz um “recorte”, um fragmento da realidade e da atmosfera surreal que envolviam Clara como um véu, separando-a da materialidade do mundo. Vindo ao encontro das reflexões de Brizuela, vê-se, ainda, a desfamiliarização e o estranhamento relativos ao real. Assim, pode-se assumir o trecho como uma espécie de fotografia

¹⁸⁶ ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*, p. 22.

¹⁸⁷ BRIZUELA, Natália. *Op. cit.*, p. 25.

¹⁸⁸ ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*, p. 93.

narrativa, pois fornece ao leitor um retrato vivo de como a personagem atravessou a infância e a adolescência.

Uma das muitas expansões da literatura é o diálogo com o campo fotográfico. Mas, *o que acontece quando a literatura toca a fotografia?*, questiona a pesquisadora. Ela se desloca para uma prática conceitual, expandindo-se para um mundo que não havia antes: livros com fotografias; livros nos quais a fotografia, a despeito de não estar materialmente presente, é percebida através da sintaxe¹⁸⁹. Às duas maneiras citadas pela autora agrego uma terceira: as obras em que a fotografia é mote condutor, sendo esse o caso, como se tem visto, de *Retrato em sépia*. Questiona Aurora, nos momentos finais do romance, como se prestasse um tributo à invenção fotográfica: “[...] se não existissem as milhares de fotografias que se acumulam em minha casa, como poderia eu contar esta história?”¹⁹⁰. Com a contundente pergunta, confirma-se a inserção do romance na terceira categoria da expansão literária; a fotografia é o tema condutor imperante nesse romance.

Em nossos dias, neste momento “estético” da arte, a escolha do estudo do entrecruzamento literatura/fotografia é de fundamental importância para sua compreensão na contemporaneidade. Isso porque, em meados do século XIX, emerge a literatura como algo diferente no campo das belles-lettres. Assim, ela funciona como catalizadora para o novo regime estético – em que se abandonam, pouco a pouco e crescentemente, as fronteiras rígidas e a hierarquia que regiam cada um dos campos artísticos. Emerge também, e com as mesmas características de “desfronteirização”, a fotografia¹⁹¹.

A fotografia no entremeio documento/conceito

Baudelaire descreve a fotografia como o meio da precisão/exatidão, com sua capacidade de conferir ainda mais materialidade ao real, sendo esse um resumo da postura comum à época, em face do novo meio de reprodução: entender a fotografia não como arte, mas como ciência a serviço das mais variadas disciplinas e instituições do saber humano, ideal para a documentação. No entanto, “[...] houve também os que perceberam, desde sua emergência, que a fotografia era contraditória, que, sim, era ‘positivista’, mas

¹⁸⁹ BRIZUELA, Natália. *Op. cit.*, p. 31.

¹⁹⁰ ALLENDE, Isabel. *Retrato em sépia*, p. 419.

¹⁹¹ BRIZUELA, Natália. *Op. cit.*, p. 35.

também tinha um lado obscuro, misterioso inquietante”¹⁹². Assim, a “exatidão” fotográfica adquire, em fins do século XIX, o conceito de “indexicalidade” de sua imagem, ou seja, sua credibilidade estaria ancorada em seu caráter indicial, de *traço do real*¹⁹³. Já na segunda metade do mesmo século, o filósofo Charles Sanders Peirce (1839-1914) elabora uma taxonomia dos signos – ícones, índices e símbolos. A fotografia passa a ser considerada índice, com a acentuação de seu caráter documental e verídico: “O índice não afirma nada; apenas diz ‘Ali!’”¹⁹⁴.

“Crer que a fotografia pode ser uma testemunha, uma evidência inegável de uma realidade, supõe, é claro, uma concepção do mundo onde há ‘uma realidade’, visível e objetiva em maior ou menor grau”, reflete Brizuela. De acordo com Lady Elizabeth Eastlake (1809-1893), crítica e historiadora de arte britânica, nos anos de 1857: “A fotografia é a testemunha ajuramentada de tudo o que é apresentado à sua visão...”. Dessa forma, supõe-se que o meio fotográfico teria como âncora a referencialidade. Tal concepção entra em crise ao fim do século XIX (menos na América Latina que nos EUA e na Europa). No entanto, ressalta-se que a fotografia, como testemunho, no começo do século XX, passa a servir de base para “contar histórias” sobre a modernidade e sua face cruel¹⁹⁵.

Vindo ao encontro da concepção realista da fotografia – como documento, reportagem, evidência, verdade... – rerepresenta-se o seguinte trecho de *Retrato em sépia*, quando Aurora, por meio dos retratos que tirara com a família do marido, descobre sua traição:

As suspeitas começaram meses antes, mas eu as descartei, enojada de mim mesma; não podia aceitá-las sem pôr em evidência algo de mau em minha própria natureza. Repetia a mim mesma que tais conjecturas só podiam ser ideias diabólicas, [...]. O que não foi evidente à primeira vista [...] saiu refletido em preto e branco no papel. A inequívoca linguagem do corpo, dos gestos e dos olhares, foi aparecendo ali. A partir daquelas primeiras suspeitas passei a recorrer cada vez mais à câmara [...]. Assim cheguei a ter uma desgraçada coleção de minúsculas provas [...]¹⁹⁶.

¹⁹² BRIZUELA, Natália. *Op. cit.*, p. 35-36.

¹⁹³ BRIZUELA, Natália. *Idem, ibidem*, p. 36.

¹⁹⁴ Cf. PIERCE, Charles Sanders. *The writings of Charles S. Peirce: a chronological edition*. Bloomington: Indiana University Press, 1982, p. 5-163.

¹⁹⁵ BRIZUELA, Natália. *Op.cit.*, p. 40-41.

¹⁹⁶ ALLENDE, Isabel. *Retrato em sépia*, p. 356-357.

Aurora, por meio da “desgraçada coleção de minúsculas provas” fotográficas familiares que coletara, obtém os indícios de que o marido a traía com a cunhada. É justamente na relação indexical com a anterioridade da imagem (seu referente) que reside o realismo fotográfico. Mas, “se entendemos que a fotografia muda, que é outra em cada instância em que é olhada, então não há uma realidade a que esta remeta”¹⁹⁷, contrapõe Brizuela, enfatizando a relação dialética entre o passado e o presente.

Sobre o potencial artístico/estético da fotografia, disserta Brizuela que reside na “tensão entre remeter a algo real e ao mesmo tempo não sê-lo.”¹⁹⁸. É como quando diz Aurora: “[...] ao ser observado com verdadeira atenção, um objeto ou corpo de aparência comum transforma-se em algo sagrado”¹⁹⁹; nisso reside o “salto para a arte” da fotografia. Quanto ao cruzamento entre as duas, literatura e fotografia, refletir sobre seus encontros quer dizer “pensar o meio em que se manifestou pela primeira vez [...] a emergência de um novo regime de distribuição do sensível [...] as características da estética”²⁰⁰.

Em meados do século XX, a fotografia deixa de retratar o mundo real e passa a apresentar universos ficcionais e servir a experimentos conceituais, sem, no entanto, nunca se desvincular totalmente de seu poder representativo (indeterminação). Assim, passa a ser, igualmente, um veículo de representação social. Mas é na segunda metade do século passado que se pode dizer que há uma literatura “fora de si”, surgida quando o Estado-Nação perde sua hegemonia e estabelecida, sobretudo, em vista da porosidade da fronteira entre as artes. Tal porosidade é provavelmente mais evidente hoje nos espaços de exibição cultural, com as mudanças radicais por que passaram os museus, galerias ou feiras apresentados como lugares de exposição de arte moderna e contemporânea nas últimas décadas²⁰¹.

Literatura e fotografia na contemporaneidade

A partir dos anos de 1950, o papel central da fotografia na redefinição do campo artístico se dá, essencialmente, em função de três motivos: 1. permite documentar obras passageiras e efêmeras; 2. o paradoxo fotográfico – traço referencial e, ao mesmo tempo,

¹⁹⁷ BRIZUELA, Natália. *Op.cit.*, p. 42.

¹⁹⁸ BRIZUELA, Natália. *Idem, ibidem.*

¹⁹⁹ ALLENDE, Isabel. *Op. cit.*, p. 137.

²⁰⁰ BRIZUELA, Natália. *Op.cit.*, p. 43.

²⁰¹ BRIZUELA, Natália. *Op.cit.*, p. 45-46.

fantasmagórico – leva à abertura de inúmeras possibilidades no campo conceitual; 3. a popularização da fotografia a transformara “no *ready-made* por excelência, oferecendo, em cada esquina e a cada momento, uma imagem fotográfica para ser apropriada”²⁰², tal como verdadeiras coleções do real-irreal.

Allende traz exemplos, em sua escrita, desse traço paradoxal, fornecendo ao leitor imagens que trabalham com um real que é, a um só tempo, imaginário: “Começou com cães, gatos e borboletas, mas logo a fantasia se apoderou de seu trabalho, e foi surgindo um paraíso de animais impossíveis, que nasciam de sua agulha diante dos olhos preocupados do pai”²⁰³. No trecho, Rosa começa uma tarefa de enormes proporções, impondo-se o trabalho de “bordar a maior toalha do mundo”, com seres mitológicos que fornecem, à narrativa, um tom sobrenatural. Assim, vê-se como a escrita da autora amplia os horizontes, levando “à abertura de inúmeras possibilidades no campo conceitual”.

“De todos os meios artísticos, foi a fotografia o que primeiro emergiu como um objeto teórico”, observa Brizuela, refletindo ainda que a fotografia “admite a possibilidade de pensar o mundo de outra maneira [...], tanto fenomenológica como metafisicamente”²⁰⁴. A dualidade fotográfica, que faz com que a imagem transite entre cópia e simulacro, torna a fotografia o objeto ideal para a investigação no campo conceitual; sua ambiguidade, instaurada em todos os seus sentidos, reinventa o mito da unidade do mundo, opondo fragmento e expansão, realidade e transcendência, verdade e imaginação, mimesis e criação... e tantos outros pares divergentes quanto se possa nomear.

Na América Latina, em função de um contexto político comum a seus países, instaura-se um diferencial em que a arte conceitual passa a ser, ao mesmo tempo, veículo informativo/político e matéria de expressão artística. O caso do Brasil é exceção, pois, aqui, não são nem a fotografia nem a linguagem os meios que levam a arte para o campo conceitual (de mergulho em si mesma), mas sim movimentos como o tropicalismo (música) e o concretismo (exploração do espaço, grafismos).

²⁰² BRIZUELA, Natália. Idem, *ibidem*, p. 68.

²⁰³ ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*, p. 13.

²⁰⁴ BRIZUELA, Natália. *Op.cit.*, p. 69-70.

No caso da literatura de Allende, encontram-se diversos exemplos em que sua narrativa serve como espaço de resistência política, como no excerto seguinte:

Despiram-na com violência, arrancando-lhe as calças apesar de seus pontapés. [...] Lutou contra ele, gritou, chorou, urinou, vomitou, até que se cansaram de agredi-la e lhe deram uma curta trégua, que ela aproveitou para invocar os espíritos compreensivos da avó, pedindo-lhes que a ajudassem a morrer. Contudo, ninguém veio em seu auxílio, e duas mãos ergueram-na, quatro a deitaram num catre metálico gelado, duro, cheio de porcas que lhe feriam as costas, e amarraram seus tornozelos e pulsos com correias de couro²⁰⁵.

Nele, Alba descreve as sevícias por que passou quando Esteban García, então sargento a serviço da ditadura militar de Pinochet, recém-instaurada, a leva para a prisão para ser interrogada. Os procedimentos descritos, como se sabe, foram muito comuns à época dos governos ditatoriais instaurados na América Latina, e demonstram o quanto Isabel Allende apresenta, em *A casa dos espíritos*, uma obra literária engajada, veículo de expressão política e lugar de resistência social.

²⁰⁵ ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*, p. 424.

CAPÍTULO 4 – A MÁSCARA QUE PRODUZ SENTIDOS: FOTOGRAFIA E REPRESENTAÇÃO SOCIAL

“A fotografia só pode significar (visar uma generalidade)
assumindo uma máscara”
(Roland Barthes)

Na introdução a este trabalho, afirmei que se pode considerar a fotografia como verdadeiro ícone de *representação social*, sentido intimamente ligado ao da máscara, afirmado por Roland Barthes. Interessa-me, agora, abordar as representações sociais, seu significado e o que as diferencia dos outros modos de representação, para então estabelecer sua relação com a fotografia. Na obra basilar intitulada *Representações sociais – Investigações em psicologia social*²⁰⁶, Serge Moscovici, através de seus ensaios, trabalha a verticalidade desse conceito hoje tão caro aos estudiosos da psicologia social.

O estudioso se detém sobre o papel e a influência da comunicação no processo da representação social, bem como na maneira como ela se torna senso comum, entrando no mundo cotidiano e circulando nas mídias com que temos contato. Em suma, as representações se sustentam pela influência social da comunicação, constituindo o cotidiano e servindo como o veículo principal de associação entre os seres humanos. No coração do projeto de elaboração e defesa da teoria das representações sociais de Moscovici esteve, sempre, a ideia de construção de uma psicologia social do conhecimento. Mas com que se pode assemelhar uma psicologia social do conhecimento? Quanto a essa questão, o pensador argumenta:

Há numerosas ciências que estudam a maneira como as pessoas tratam, distribuem e representam o conhecimento. Mas o estudo de como, e por que, as pessoas partilham o conhecimento e desse modo constituem sua realidade comum, de como elas transformam ideia em prática – numa palavra, o poder das ideias – é o problema específico da psicologia social²⁰⁷.

Do ponto de vista da psicologia social, o conhecimento é produzido por meio da comunicação e da interação entre os atores sociais, estando sua expressão sempre ligada aos interesses humanos implicados nesse processo. Assim, o conhecimento emerge do mundo onde acontecem os encontros e a interação entre as pessoas, brotando das paixões

²⁰⁶ MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais – Investigações em psicologia social*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

²⁰⁷ MOSCOVICI, Serge. *Op. cit.*, p. 8.

humanas. Como tal, expressa sempre determinados interesses, sendo produto de certos grupos e circunstâncias específicos. Dessa forma, “uma psicologia social do conhecimento está interessada nos processos através dos quais o conhecimento é gerado, transformado e projetado no mundo social”²⁰⁸.

As representações sociais: de conceito a fenômeno

O próprio conceito de representação social percorreu um caminho sinuoso dentro da psicologia social. No capítulo inicial de *La psychanalyse*, intitulado “Representação social: um conceito perdido”, afirma o estudioso que as representações sociais se constituem em entidades quase palpáveis. Segundo ele, elas circulam continuamente no mundo cotidiano, entrecruzando-se e cristalizando-se por meio de palavras, gestos ou reuniões entre pessoas. Assim, elas se entrelaçam na maioria de nossas relações, bem como nos objetos que produzimos ou consumimos e, ainda, em nossas comunicações. Elas correspondem à substância simbólica que constitui sua elaboração e, também, à prática específica que produz essa mesma substância. Entretanto, ressalta o pensador, se a realidade das representações é de simples compreensão, o conceito é complexo, sendo muitos os motivos que o levam a ser dessa forma. A maior parte deles é histórica, razão pela qual se deve encarregar os historiadores de descobri-los. As causas não históricas, por sua vez, podem ser resumidas em uma somente: “sua posição ‘mista’, no cruzamento entre uma série de conceitos sociológicos e uma série de conceitos psicológicos. É nessa encruzilhada que temos de nos situar [...]”²⁰⁹.

O ponto de partida para toda essa elaboração teórica, no entanto, foi a persistência de Moscovici em reconhecer a existência das representações sociais como um modo característico de conhecimento na contemporaneidade ou, como ele próprio afirma, uma insistência em tomar “como um *fenômeno* o que era antes considerado como um *conceito*”²¹⁰. Desenvolver a teoria das representações sociais acarreta que o segundo momento desse processo intelectual deve ser a teorização do fenômeno. No entanto, é preciso parar no primeiro ponto e perguntar o que quer dizer considerar como um fenômeno o que antes era visto como conceito. Nesse sentido, Moscovici foi muito corajoso, não tendo receio algum em afirmar uma generalização conclusiva como essa. O

²⁰⁸ MOSCOVICI, Serge. *Op. cit.*, p. 9.

²⁰⁹ MOSCOVICI, Serge. *Idem, ibidem*, p. 10.

²¹⁰ MOSCOVICI, Serge. *Idem, ibidem*.

pesquisador se liga a uma corrente de pensamento sociopsicológico que sempre fora minoritária numa disciplina dominada, primeiro, pelo behaviorismo e, mais recentemente, por um cognitivismo reducionista e, ainda, por um individualismo exacerbado.

Importante frisar que o social representou, conscientemente, uma ameaça à “pureza” da psicologia científica. Cabe perguntar por que surgiram alguns obstáculos ao estabelecimento de uma psicologia social que abrangesse tanto o social como o psicológico. Nessa direção, Émile Durkheim (1858-1917) formulou, explicitamente, num de seus aforismos, que “sempre que um fenômeno social é diretamente explicado por um fenômeno psicológico, podemos estar seguros de que a explicação é falsa”²¹¹. No entanto, como demonstra Moscovici, esse preceito é sub-repticiamente contradito pelos próprios escritores clássicos da teoria social moderna. Isso porque, ao construírem explicações sociais para fenômenos sociais, estes teóricos – Weber, Simmel, Durkheim... – precisam igualmente referenciar os processos psicológicos para conferir a suas análises alguma coerência e integridade.

Ressalta que “a hostilidade da parte dos psicólogos ao ‘sociologismo’ foi tanta quanto a dos sociólogos ao ‘psicologismo’”²¹². Ao se afirmar que a psicologia social representa uma “forma de poluição” fixa-se somente nas palavras; é preciso compreender por que o social e o psicológico são tomados como categorias exclusivas e estanques, sendo esse o cerne do mistério histórico que permanece nos dias de hoje. Daí para se chegar a nominar a psicologia social como “uma ciência desprovida de razão” é um pulo, mas foi exatamente tal “ciência desprovida de razão” que Moscovici procurou fazer ressurgir, por meio de uma retomada do conceito de *representação* como cerne de uma psicologia social do conhecimento.

O pensamento científico moderno embasa-se na crença do “poder ilimitado dos objetos”, seres inanimados, produzidos ou consumidos pelo homem. Tal crença conforma o pensamento e determina totalmente sua evolução e interiorização pela mente. Assim, o pensamento é visto como uma reação à realidade, uma réplica do objeto; pensar passa a significar a transformação da realidade em nossos desejos, que se despersonalizam. “[...]”

²¹¹ DURKHEIM *apud* MOSCOVICI, Serge. *Op. cit.*, p. 12

²¹² MOSCOVICI, Serge. *Idem, ibidem.*

a mente científica se amedronta diante do poder do pensamento”²¹³, reflete Moscovici, ressaltando que ela representa, a seu modo, um aspecto da relação entre os mundos internos e externos dos seres humanos que não só pode como precisa ser investigada.

O estudioso assevera que a psicologia social é uma expressão do pensamento científico e, portanto, ao estudar o sistema cognitivo, pressupõe que:

- 1) os indivíduos normais reagem a fenômenos, pessoas ou acontecimentos do mesmo modo que os cientistas ou estatísticos,
e
- 2) compreender consiste em processar informações²¹⁴.

Dito de outro modo, nossa percepção do mundo, ideias e atribuições são respostas a estímulos do ambiente físico ou quase-físico em que habitamos. O que nos diferencia uns dos outros é a necessidade de compreender a realidade em sua totalidade, avaliando seres e objetos de modo correto. Alguns fatos, no entanto, contradizem os dois pressupostos supracitados.

Em primeiro lugar, a familiaridade de que não estamos conscientes de realidades bastante óbvias, isto é, de que nossa percepção se encontra eclipsada de tal forma que “uma determinada classe de pessoas, seja devido a sua idade – por exemplo, os velhos pelos novos e os novos pelos velhos – ou devido a sua raça – p. ex. os negros por alguns brancos, etc. – se tornam invisíveis [...]”²¹⁵. Tal invisibilidade não é decorrente da falta de informação, mas sim de uma espécie de fragmentação anteriormente estabelecida da realidade que torna parte dela visível enquanto outra parte totalmente invisível.

Em segundo lugar, muitas vezes nos damos conta de que alguns fatos, aceitos sem debate e inerentes a nosso entendimento e comportamento, de repente se transformam em ilusão. Isso porque somos capazes de distinguir somente a aparente realidade das coisas, distinguindo-as justamente porque “podemos passar da aparência à realidade através de alguma noção ou imagem”²¹⁶.

Como terceiro ponto, temos que nossas reações aos acontecimentos se relacionam a certa definição, comum aos membros de dada comunidade a que pertencemos. Em cada

²¹³ MOSCOVICI, Serge. Idem, *ibidem*, p. 29.

²¹⁴ MOSCOVICI, Serge. Op. cit., p. 30.

²¹⁵ MOSCOVICI, Serge. Idem, *ibidem*.

²¹⁶ MOSCOVICI, Serge. Idem, *ibidem*, p. 31.

um dos três pontos levantados, nota-se a intervenção de representações que tanto nos orientam em relação ao que se vê como ao que se tem de responder; ou, ainda, que ligam a aparência à realidade; ou, também, ao que propriamente define essa realidade. Ressalta-se que, no tocante à realidade, “essas representações são tudo o que nós temos, aquilo a que nossos sistemas perceptivos, como cognitivos, estão ajustados”²¹⁷

Na realidade, somente se experiencia e percebe um universo em que, num extremo, tem-se familiaridade com coisas feitas pelo ser humano e, noutra, com substitutos por estímulos cujos originais são equivalentes naturais, como por exemplo partículas ou genes, que nunca chegaremos a enxergar. Segundo Moscovici:

[...] nunca conseguimos nenhuma informação que não tenha sido distorcida por representações ‘superimpostas’ aos objetos e às pessoas que lhes dão certa vaguidade e as fazem parcialmente inacessíveis. Quando contemplamos esses indivíduos e objetos, nossa predisposição genética herdada, as imagens e hábitos que nós já aprendemos, as suas recordações que nós preservamos e nossas categorias culturais, tudo isso se junta para fazê-las tais como as vemos²¹⁸.

De acordo com o pensador, é fundamental recordar tais “lugares comuns” quando nos acercamos do terreno da “vida mental da psicologia social”. Assim, interessa examinar a natureza convencional e prescritiva das representações. “De que modo pode o pensamento ser considerado como um ambiente (como atmosfera social e cultural)?”, questiona Moscovici. Cada indivíduo está cercado por palavras, ideias e imagens que se lhe incutem no pensamento, quer queira, quer não. Assim, consideremos que as representações possuem duas funções, de maneira precisa. Primeiramente, elas tornam convencionais os objetos, pessoas ou acontecimentos que encontram. Desse modo, por exemplo, passa-se a afirmar que a terra é redonda, associa-se o comunismo à cor vermelha e a inflação à queda no valor monetário. Ainda que uma pessoa ou objeto não se adequem ao modelo-pensamento, forçamo-los a assumir esse modelo, sob pena de, do contrário, eles não serem compreendidos.

Quando Isabel Allende afirma “Na minha geração distinguíamos as mulheres decentes e as outras, e também dividíamos as decentes em próprias e alheias”²¹⁹, pela voz do patriarca Esteban Trueba em *A casa dos espíritos*, é justamente essa adequação a um

²¹⁷ MOSCOVICI, Serge. Op. cit., p. 31.

²¹⁸ MOSCOVICI, Serge. Idem, *ibidem.*, p. 33.

²¹⁹ ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*, p. 11.

modelo-pensamento que se está realizando, ainda que, como se sabe, a realidade própria às mulheres nunca tenha se encaixado em nenhuma dessas categorias.

Em segundo lugar, as representações se impõem sobre os seres humanos com uma força irresistível, sendo, portanto, prescritivas. “Essa força é uma combinação de uma estrutura que está presente antes mesmo que comecemos a pensar e de uma tradição que decreta o que deve ser pensado”²²⁰, diz Moscovici. “Ninguém se tinha preocupado em alimentá-lo [Barrabás] desde que o capitão Longfellow, que, como todos os ingleses, tratava muito melhor os animais do que os humanos, o depositou no cais”²²¹, diz-se acerca dos ingleses em *A casa dos espíritos*, ao narrar o encontro de Clara com o cão Barrabás, o que corrobora a força prescritiva das representações sociais.

Ainda acerca da força irresistível com que se impõem as representações, afirma o teórico que os sistemas de classificação, as imagens e as descrições que circulam em uma sociedade, mesmo as científicas, implicam um processo de solidificação da memória coletiva e uma reprodução da linguagem que refletem um conhecimento antecedente e rompem as amarras da informação presente. E prossegue: “[...] sob muitos aspectos, o passado é mais real que o presente. O poder e a claridade peculiares [...] das representações sociais deriva do sucesso com que elas controlam a realidade de hoje através da de ontem e da continuidade que isso pressupõe”²²².

De fato, essas verdadeiras “criaturas do pensamento” em que se constituem as representações sociais acabam por se configurar em um ambiente concreto. Elas são como que realidades inquestionáveis com as quais temos de nos deparar. Seu peso nos confronta com a resistência de um objeto material ou, talvez, ofereçam uma resistência ainda maior, posto que invisíveis, sendo muitíssimo mais difíceis de superar do que o que se vê. Em *A casa dos espíritos*, há um trecho em que se representa o ambiente de abandono de Las Tres Marías, propriedade da família Trueba, antes que Esteban fizesse a casa e as terras prosperarem novamente:

A camada cinzenta de pó escondia o contorno dos móveis. No que tinha sido o salão ainda se via o piano alemão com um pé apodrecido e as teclas amareladas, soando como um cravo desafinado. Nas estantes havia alguns livros ilegíveis com as páginas comidas pela umidade e,

²²⁰ MOSCOVICI, Serge. Op. cit., p. 36.

²²¹ ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*, p. 27.

²²² MOSCOVICI, Serge. Op. cit., p. 37-38.

no chão, restos de revistas muito antigas que o vento espalhou. Os estofados tinham as molas à vista, e havia um ninho de ratos na poltrona em que sua mãe se sentava para tecer [...]”²²³.

A poeira, os móveis apodrecidos, os livros carcomidos e todos os outros aspectos ressaltados pela autora fornecem um verdadeiro quadro do abandono em que se encontrava a propriedade, passando-nos uma ideia concreta do ambiente. Como se vê, Isabel Allende é uma escritora hábil na arte das representações sociais, retratando inclusive, como exemplifico adiante, a realidade política e o contexto social em que se inserem as personagens romanescas.

Os tempos da representação

As interações humanas são o que caracteriza as representações sociais. De fato, quando nos deparamos com pessoas ou objetos, assim como com grupos ou classes sociais, e com eles nos familiarizamos, as representações se fazem presentes. O que captamos de informação e para o que tentamos atribuir significado está sob o seu domínio e possui apenas o sentido conferido por elas. Nessa direção, assevera Moscovici que se pode afirmar que o mais importante é a natureza da mudança pela qual as representações sociais se tornam aptas a influenciar o indivíduo pertencente a uma coletividade; é desse modo que elas são criadas, nos âmbitos interno e mental, pois é assim que penetra o próprio processo coletivo no pensamento individual. A respeito das representações sociais, sua criação e transmissão, refere-se o estudioso aos representantes da ciência, cultura ou religião, que as geram e transmitem, por vezes, sem estarem cientes ou desejarem fazê-lo. No contexto evolutivo da sociedade, em geral, tais profissionais irão se multiplicar e, assim, sua tarefa de disseminar as representações se tornará cada vez mais sistemática, o que implicará que a contemporaneidade “se tornará conhecida como a era da representação, em cada sentido desse termo”²²⁴.

É interessante que se ressalte que as representações não são criadas por indivíduos isolados. Tendo sido geradas, entretanto, elas tomam fôlego próprio, circulando e dando oportunidade para que novas representações venham à luz, enquanto outras mais antigas fenecem. Consequentemente, para se compreender uma representação é preciso começar com aquela da qual (ou aquelas das quais) ela se originou. Acompanhando as reflexões

²²³ ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*, p. 60.

²²⁴ MOSCOVICI, Serge. *Op. cit.*, p. 41.

do autor na página 41, tem-se que “isso é assim, não porque ela possui uma origem coletiva [...], mas porque, como tal, sendo compartilhada por todos e reforçada pela tradição, ela constitui uma realidade social *sui generis*”, e, ainda, que “ao criar representações, nós somos como o artista, que se inclina diante da estátua que ele esculpiu e a adora como se fosse um deus”. É o que se pode observar nos diversos trechos em que Isabel Allende representa Esteban Trueba como o patrão que chega em Las Tres Marías para pôr ordem e levar as terras à prosperidade:

[...] decretou que, se algo houvesse capaz de acalmar a dor e a raiva de ter perdido Rosa, seria arrebentar-se trabalhando naquela terra abandonada. Tirou o casaco, respirou profundamente e saiu para o pátio onde o lenhador ainda permanecia, junto dos empregados da fazenda reunidos a certa distância, com a timidez própria da gente do campo²²⁵.

No excerto, representa-se não só o patrão, com sua firmeza e altivez quase ditatoriais, como também os camponeses, com sua “timidez própria”. Num trecho mais adiante, fica mais clara a característica autoritária do patrão, em diálogo com os camponeses:

- Agora eu sou o patrão. Acabou a festa. Vamos trabalhar. Quem não gostar da ideia vá embora imediatamente. Aos que ficarem não faltará comida, mas terão que se esforçar. Não quero frouxos nem gente insolente, ouviram?

Olharam-se assombrados. Não haviam compreendido nem metade do discurso, mas sabiam reconhecer a voz do patrão quando a escutavam²²⁶.

A “voz do patrão” se faz soar clara aos ouvidos do campesinato encabulado e encolhido diante do poder representado pelo dono das terras. Frente à força do patronato, ninguém ousa se insurgir. É o que comunica tal representação.

Para Moscovici, a principal razão da existência da psicologia social reside no estudo de tais representações, bem como de suas características, de sua origem e de seu impacto. No entanto, a despeito de numerosos estudos posteriores ao que Durkheim determinou para essa área de pesquisa, não se avança mais sobre as representações do que há um século. Mas, diz o estudioso, “uma coisa é certa: as formas principais de nosso

²²⁵ ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*, p. 61.

²²⁶ ALLENDE, Isabel. *Idem, ibidem*.

meio ambiente físico e social estão fixas em representações desse tipo e nós mesmos fomos moldados de acordo com elas”²²⁷.

Motivando-nos a refletir sobre as condutas das pessoas e sua relação com as representações sociais, Moscovici considera que “vivemos em um mundo behaviorista, praticamos uma ciência behaviorista e usamos metáforas behavioristas”²²⁸. O exame das representações, no entanto, deve ir além de tal visão, pelo motivo específico de que o behaviorismo analisa o ser humano ao mesmo tempo que ele se comporta de determinada maneira. Para o homem, pensamentos e palavras apresentam uma existência concreta. No entanto, o estudo das representações sociais se refere ao ser humano enquanto questiona e busca respostas, e não enquanto ele se comporta; relaciona-se, enfim, à compreensão e não ao comportamento²²⁹.

É assim que Moscovici realiza sua crítica ao behaviorismo. Mas, afinal, o que é uma sociedade pensante? Essa é a questão a qual se procura observar e compreender, por meio do estudo das circunstâncias em que se dá a comunicação entre os grupos e, ainda, através de suas ideologias, áreas do conhecimento humano e representações. As respostas para tal questão estão envolvidas em profundo mistério, mas, sendo a compreensão uma faculdade comum do ser humano, conclui-se que ela surge da comunicação social: “Estudos recentes sobre crianças muito pequenas mostraram que as origens e o desenvolvimento do sentido e do pensamento dependem das inter-relações sociais; [...] O mundo dos objetos constitui apenas um pano de fundo para as pessoas e suas interações sociais”²³⁰. O que está se sugerindo, pois, é que pessoas e grupos pensam por si próprios, produzindo e comunicando sem cessar suas representações e soluções específicas para as questões que eles próprios se colocam.

O conceito de representações sociais chega até nós por meio de Durkheim. No entanto, Moscovici apresenta o fenômeno por um ângulo diferente do que o faz a sociologia, dando importância à sua estrutura e dinâmica interna. Esse papel cabe à psicologia social, que deve se preocupar com aquilo que movimenta as representações. Nessa direção, o primeiro passo foi dado pelo psicólogo suíço Jean Piaget (1896-1980)

²²⁷ MOSCOVICI, Serge. Op. cit., p. 42.

²²⁸ MOSCOVICI, Serge. Idem, *ibidem*.

²²⁹ MOSCOVICI, Serge. Idem, *ibidem*, p. 43.

²³⁰ MOSCOVICI, Serge. Idem, *ibidem*.

quando estudou o mundo infantil, sua dinâmica e representações. Tendo isso em mente, constata-se que Moscovici propõe, em síntese, o estudo das representações sociais como fenômeno em vez de conceito, dando destaque a elas no âmbito da dinâmica das interações humanas.

Do ponto de vista durkheimniano, as representações abrangiam qualquer tipo de ideia, emoção ou crença dentro de uma coletividade. Isso, no entanto, constitui-se num problema sério para a psicologia social, porque “querer compreender tudo é perder tudo”²³¹. Consequentemente, é preciso acrescentar, ao exame do fenômeno das representações, duas características significativas:

- a) As representações sociais devem ser vistas como uma maneira específica de compreender e comunicar o que nós já sabemos. [...] Elas sempre possuem duas faces, que são interdependentes, como duas faces de uma folha de papel: a face icônica e a face simbólica. Nós sabemos que: representação = imagem/significação; em outras palavras, a representação iguala toda imagem a uma ideia e toda ideia a uma imagem. [...]
- b) Durkheim, fiel à tradição aristotélica e kantiana, possui uma concepção bastante estática dessas representações²³².

Assim, as representações que nos interessam estudar são as de cunho político, científico e humano que quase nunca têm tempo hábil para se sedimentar ou se tornar tradições imutáveis. Importa estudar sua dinamicidade, heterogeneidade e a flutuação de seus sistemas unificadores, assim como as mudanças por que elas passam para se imiscuir na vida cotidiana e tomar parte na realidade comum. Dito de outra maneira, há uma necessidade perene de se reconstituir o que se nomeia “senso comum” ou o modo de compreensão daquilo que forma o substrato das imagens e sentidos, sem a qual nenhuma coletividade pode atuar. A característica própria das representações sociais é justamente a de que elas “‘corporificam ideias’ em experiências coletivas e interações em comportamento, que podem, com mais vantagem, ser comparadas a obras de arte do que a reações mecânicas”²³³.

Isabel Allende é pródiga em trazer as representações sociais para sua literatura:

Cada trabalhador tinha direito, além dos famosos vales, a um pedaço de terra para cultivar em seu tempo livre, seis galinhas ao ano por família,

²³¹ MOSCOVICI, Serge. Op. cit., p. 46.

²³² MOSCOVICI, Serge. Idem, *ibidem.*, p. 47-48.

²³³ MOSCOVICI, Serge. Idem, *ibidem.*

uma porção de sementes, uma parte da colheita que cobrisse suas necessidades, pão e leite para o dia e 50 pesos, distribuídos aos homens em duas parcelas: no Natal e nas festas cívicas. As mulheres não tinham direito a essa bonificação, mesmo que trabalhassem com os homens de igual para igual, porque não eram consideradas chefes de família, exceto no caso das viúvas²³⁴.

No trecho de *A casa dos espíritos* fica claro como estão representadas as mulheres na sociedade patriarcal chilena, em que “mesmo que trabalhassem com os homens de igual para igual” não recebiam as mesmas benesses do patrão Esteban Trueba. Isso porque, afinal, “não eram consideradas chefes de família”. Enquanto isso, aos homens é que se lega o lugar de donos do sustento e da estrutura do lar, embora, como se sabe, muitas vezes sejam as mulheres que tomem esse espaço na sociedade contemporânea.

Num outro excerto, logo adiante, a autora representa o campesinato:

[...] a guerra, os inventos da ciência, o progresso da indústria, o preço do ouro e as extravagâncias da moda não os preocupavam. Eram contos de fadas que em nada modificavam a pequenez de sua existência. Para aquele impávido auditório, as notícias do rádio eram distantes e alheias, e o aparelho foi rapidamente desprestigiado quando ficou evidente que não era capaz de prever as condições do tempo²³⁵.

Como se vê, os camponeses são representados por sua singeleza e até mesmo alienação, já que não se interessavam pelo progresso – simbolizado pelo aparelho de rádio trazido pelo patrão –, estando alheios a tudo que lhes chegasse da modernidade e fugisse de sua realidade de meros trabalhadores da terra, mandados e constantemente guiados pelo patrão.

Retomando o pensamento teórico de Moscovici, tem-se que, em suma, no seu sentido costumeiro, as representações coletivas se referem, via de regra, a uma classe geral de pensamentos e crenças enquadrados em determinadas categorias – científicas, mitológicas, religiosas... Para este trabalho de tese, no entanto, elas são tomadas como fenômenos específicos, relacionados com maneiras particulares de compreensão e comunicação que originam a realidade e o senso comum. É justamente para marcar essa diferença que o pensador usa o termo “social”, em vez de “coletivo”.

²³⁴ ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*, p. 70.

²³⁵ ALLENDE, Isabel. Idem, *ibidem*, p. 71.

Representação social e fotografia

“A ânsia de apreender o mundo a partir de suas manifestações essencialmente objetivas e precisas [...] não foi suficiente para eliminar a magia e comoção que as imagens visuais despertaram e despertam no homem”, observa Borges, a certa altura, na obra *História & Fotografia*²³⁶. A imagem fotográfica, ao renovar constantemente o desejo humano de eternizar sua condição, aproxima-se de outras produções iconográficas do passado, despertando ainda sentimentos como medo, angústia, paixão e encantamento. Como afirma a autora, a fotografia ainda “reúne e separa homens e mulheres, informa e celebra, reedita e produz comportamentos e valores. Comunica e simboliza. Representa”²³⁷. É justamente esse viés de representação que considero um dos mais importantes na fotografia; sendo esse um de seus traços característicos, a ideia é explorá-lo dentro do fenômeno das representações sociais. Para tanto, faz-se necessário examinar e compreender os sentidos que os fotógrafos, profissionais e amadores, conferiram à fotografia entre os anos de 1839 e as primeiras décadas do século XX, período do surgimento e apogeu da invenção fotográfica e de sua produção, analisando a tradição e a modernidade sob o alvo desses novos profissionais da imagem.

A origem físico-química da fotografia, bem como sua reprodutibilidade, traz à sociedade os fotógrafos, profissionais renovadores da imagem, inaugurando não só uma estética característica como um novo tipo de olhar. Todas essas inovações se referem a uma sociedade crescentemente laica, veloz e tecnológica, onde os indivíduos convivem ao mesmo tempo com o medo do anonimato e a necessidade de conservar o presente, bem como com o futuro incerto e a espera de que um mundo bem-sucedido venha a ser construído.

O termo grego que origina a palavra “fotografia” é *phôs*, que significa luz. Assim, fotografia quer dizer “a arte de fixar a luz de objetos mediante a ação de certas substâncias”²³⁸. Foi Louis Jacques Mandé Daguerre que ficou conhecido como o inventor do primeiro processo de fototipia, tendo sido reconhecido como o inventor do daguerreótipo. O processo “consistia em usar uma fina camada de prata polida, aplicada

²³⁶ BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p.37.

²³⁷ BORGES, Maria Eliza Linhares. Idem, *ibidem*.

²³⁸ Cf. BELLONE, Roger. *La photographie*. 2 ed., Paris: PUF, 1997, p. 5 (Coleção Que sais-je?).

sobre uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo”²³⁹, resultando em imagens de alta precisão, em cópia única.

Os primeiros anos da fotografia foram marcados por muita polêmica sobre sua natureza. Enquanto alguns a concebiam como um meio preciso e exato que permitia ao homem tornar real seu sonho de dominar a natureza, outros a viam como “uma estética inteiramente nova que viria a revolucionar o mundo das artes”²⁴⁰. Houve ainda os que, sem se preocupar com debates teóricos, lançaram mão da câmara escura para comemorar a modernidade e suas conquistas e “embalsamar frações de tempos que rapidamente iam se perdendo no turbilhão das mudanças em curso”²⁴¹.

Importa lembrar que, entre os anos de 1920 e 1940, em que se deu a nomeada Revolução Surrealista, a fotografia fora conceituada por muitos como imagem híbrida. Desde essa época, a fotografia “encarna a forma híbrida de uma ‘arte inexata’ e, ao mesmo tempo, de uma ‘ciência artística’, o que não tem equivalentes na história do pensamento ocidental”²⁴². Foi Roland Barthes, principalmente, quem elaborou um conjunto de questões acerca das peculiaridades da linguagem fotográfica; a partir dos anos de 1980, suas teorias vêm funcionando como ponto de partida para o debate e a reflexão sobre essas questões. Já se disse, na introdução deste trabalho, que Barthes teoriza que “a fotografia só pode significar (visar a uma generalidade) assumindo uma máscara”, isto é, sendo um ícone que carrega em si o sentimento de pertença a uma determinada classe social ou condição histórica e que “É por isso que os grandes retratistas são grandes mitólogos (...)”²⁴³. É precisamente esse o sentido da fotografia como representação social, quando ela assume um papel tão forte ao retratar um fenômeno da coletividade que pode ser considerada como ícone. Nesse sentido, Allende traz para sua obra não só perfeitos recortes iconográficos, como menciona a própria origem da invenção fotográfica. A narrativa relata que Clara não via o tio Marcos há dois anos, mas o recordava bem, sendo aquela a única imagem nítida que guardava de sua infância e que não precisava sequer do daguerreótipo do salão que mostrava o tio com suas exóticas vestimentas e arma de

²³⁹ BORGES, Maria Eliza Linhares. *Op. cit.*, p. 38.

²⁴⁰ BORGES, Maria Eliza Linhares. *Idem, ibidem*, p. 39.

²⁴¹ BORGES, Maria Eliza Linhares. *Idem, ibidem*.

²⁴² Cf. COSTA, Rodrigues. Apud ARRUDA, Rogério Pereira. (org.). *Álbum de Bello Horizonte*. Edição Fac-similar com Estudos Críticos. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

²⁴³ BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 43-45.

explorador, com um tigre da Malásia morto aos seus pés e um ar de triunfo como se estivesse a esmagar um demônio²⁴⁴. É interessante notar como a autora “pinta” a imagem icônica do tio de Clara – na excentricidade de seus trajes de explorador – e, ao mesmo tempo, traz o aspecto do daguerreótipo, ligado à nitidez das lembranças da personagem, numa espécie de metalinguagem memorialístico-fotográfica.

No geral, pode-se dizer que, entre os que teorizam as imagens visuais, tende-se a destacar mais as semelhanças entre a fotografia e as outras integrantes da “comunidade de imagens”, expressão cunhada por Barthes. Afirma Borges que entre os que examinam a imagem fotográfica em suas especificidades é possível identificar ao menos duas correntes analíticas. Uma delas considera a gênese automática da invenção como um divisor de águas entre a fotografia e as demais expressões iconográficas. A outra reconhece sua gênese automática, mas a define como “um amálgama de natureza, técnica e cultura”, cuja análise não se pode reduzir a um centro somente²⁴⁵.

Para os fins a que se propõe este trabalho, é importante considerar a imagem fotográfica sob o segundo viés, isto é, o da imagem híbrida que funciona como uma junção entre o que é natural, tecnológico e cultural, visto que a cultura é o estofado das representações sociais e, dessa forma, insere-se a fotografia em seu seio. Para uma melhor compreensão do fenômeno, prosseguirei estudando os sentidos conferidos à fotografia pelos fotógrafos na modernidade.

Diálogos com a pintura

Entre as diversas categorias da linguagem fotográfica, seleciona-se o retrato como porta de entrada privilegiada para a percepção da imagem fotográfica e sua natureza polissêmica e híbrida. Assim, “o retrato fotográfico se coloca como prova material da existência humana, além de alimentar a memória individual e coletiva de homens públicos e de grupos sociais”²⁴⁶, afirma Borges. Isabel Allende nos brinda, em sua literatura, com inúmeros retratos narrativos, como o seguinte, em que se apresenta Barrabás, o cão de Clara:

²⁴⁴ ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*, p. 17.

²⁴⁵ BORGES, Maria Eliza Linhares. *Op. cit.*, p. 40.

²⁴⁶ BORGES, Maria Eliza Linhares. *Idem, ibidem*, p. 41.

Quando lhe deram banho, soube-se que era negro, de cabeça quadrada, patas muito grandes e pelo curto. A Nana sugeriu que lhe cortassem a cauda, para parecer um cachorro de raça, mas Clara começou a fazer manha, que logo se transformou em ataque de asma, e ninguém voltou a falar no assunto. Barrabás manteve sua cauda, que, com o tempo, chegou a ter o comprimento de um taco de golfe, e cujos incontroláveis movimentos varriam as porcelanas das mesas e derrubavam os lampiões. Era de raça desconhecida. Não tinha nada em comum com os cães que vagavam pelas ruas [...] ²⁴⁷.

A excentricidade do animal, com sua cauda enorme, sua cabeça quadrada, patas grandes e pelo curto é retratada pela autora com mestria. Assim, quem lê tem uma ideia precisa do cão, que é “enquadrado” pelas lentes da escritora numa verdadeira fotografia narrativa. Representa-se, ainda, o entorno social de Clara, sobretudo na atitude da Nana, quando desejou mutilar a cauda do animal para que parecesse “de raça” e se lhe conferisse, assim, um verniz de nobreza, como convinha aos donos e sua estirpe. O retrato fotográfico, como se vê, confere materialidade à existência, ressaltando-se o viés de representação social da imagem fotográfica, pois ela não representa apenas um objeto, paisagem ou pessoa emoldurados pela câmera escura, mas está inserida num contexto e, sobretudo, cumpre o papel de alimentar a memória dos indivíduos e dos agrupamentos sociais.

Quinze anos depois do reconhecimento do daguerreótipo, em 1854, o fotógrafo e jornalista francês Gaspard-Felix Tournachon (1820-1910), também conhecido pelo pseudônimo Nadar, inaugura seu estúdio de retratos fotográficos. Seu atelier torna-se então refúgio da burguesia de Paris, sendo espaço privilegiado de reunião da elite artística, intelectual e científica da capital francesa, bem como de outros países. Entre os clientes do fotógrafo estava o poeta Charles Baudelaire, que, anos antes, havia feito duras críticas à nova invenção e sua dimensão artística. O poeta era “um burguês de hábito e gosto nobres, com uma concepção de arte fortemente influenciada pelos cânones da estética pictórica tradicional, criada a partir dos mestres da perspectiva” ²⁴⁸. Assim, Baudelaire concebia a fotografia como uma técnica precisa, sem ligação nenhuma com o passado e, portanto, não a incluía no universo artístico.

Rejeições como a do poeta explicam, ainda que parcialmente, porque tantos fotógrafos, à época, produziam imagens fotográficas a partir de especificidades que

²⁴⁷ ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*, p. 28.

²⁴⁸ BORGES, Maria Eliza Linhares. Op. cit, p. 41-42.

davam norte ao mundo da pintura, como a perspectiva, por exemplo. O diálogo com a tradição era, provavelmente, o porto seguro em que os fotógrafos atracavam para validar “a nova forma de olhar e dar a ver o mundo”²⁴⁹. No entanto, Baudelaire acabou por posar para Nadar, o que, a princípio, consagra a admissão, pelo poeta, da gênese automática da fotografia, ao mesmo tempo que ele deixava de acreditar que ela se constituía num impedimento para a realização de um ideal artístico. É importante ressaltar que, antes de Baudelaire, figuras de renome da vida intelectual francesa, como Vigny, Balzac e Sarah Bernhardt já frequentavam o estúdio, o que “nos faz pensar que o conceito de arte não se restringia aos estilos estéticos propriamente ditos” e que, tal como na pintura moderna, “a consagração estética da fotografia também dependia do reconhecimento público da autoria da obra”²⁵⁰.

O reconhecimento de fotógrafos como Nadar transcendia as paredes dos estúdios. O exercício da associação de ideias permite-nos, a partir dos retratos, reconhecer a que classe social pertencia o retratado. No fim das contas, na segunda metade dos anos de 1800, apenas indivíduos pertencentes à aristocracia podiam viajar para a Europa e, ainda, pagar o montante atribuído a uma fotografia assinada por Nadar. Essa é uma das maneiras pelas quais a fotografia nos traz seu viés de representação, permitindo-nos, a partir de sua análise, situar historicamente pessoas e objetos, bem como seu posicionamento na escala social.

“As linhas de fuga dos retratos, quase sempre a meio-corpo, atraem o olhar do espectador para os detalhes da roupa, das mãos e da expressão de seu olhar. O fotógrafo artista quer, fundamentalmente, exprimir uma tese corrente no mudo da pintura, na qual *o retrato artístico mais que informar deveria representar*”²⁵¹, observa Borges, levando-nos a pensar que o fotógrafo deveria dominar a arte de reunir, numa imagem simbólica, a essência das características de um indivíduo de status quo importante na escala social.

É como nos retratos abaixo, da atriz Sarah Bernhardt:

²⁴⁹ BORGES, Maria Eliza Linhares. Op. cit., p. 42.

²⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 43.

²⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 44.



As imagens ensejam no expectador toda a sensualidade da atriz, envolvendo-a numa aura de segredos. Vemos, em Nadar, um fotógrafo preocupado em captar os traços fisionômicos dos retratados, a fim de expressar seu interior e alma. Assim, o fotógrafo traz, para o seu trabalho, o realce de determinados traços da figura feminina que eram cultuados pelo imaginário coletivo do século XIX, quais sejam, a delicadeza, a sensualidade e o mistério.

A fim de expressar tais qualidades nos retratos, Nadar se apropriou de alguns códigos já assentados no campo da pintura, como a combinação das dobras irregulares dos tecidos das roupas com o nu/seminu que, juntamente com o claro/escuro, ressalta a expressão do olhar e, a um só tempo, “esconde e sugere a sensualidade do corpo e o mistério da alma feminina”²⁵². Assim, a fotografia destaca as qualidades femininas já celebradas na literatura e na pintura, devidamente alocadas no imaginário daqueles tempos; trata-se, portanto, de representações sociais.

Isabel Allende é hábil em retratar essa aura feminina, como o faz ao descrever Rosa, irmã de Clara, pela contemplação da mãe, Nívea:

²⁵² BORGES, Maria Eliza Linhares. *Op. cit.*, p. 45.

Quando nasceu, Rosa era branca, lisa, sem rugas como uma boneca de porcelana, com o cabelo verde e os olhos amarelos, [...]. O tom da pele, com reflexos azulados, e o do cabelo, a lentidão dos movimentos e o caráter silencioso evocavam um habitante da água. Tinha qualquer coisa de peixe e, se tivesse uma cauda com escamas, seria certamente uma sereia, mas suas pernas punham-na no limite impreciso entre a criatura humana e o ser mitológico²⁵³.

O ser marinho, quase mitológico, criado e descrito pela autora com precisão, faz o leitor imaginar o retrato da bela jovem, envolta numa atmosfera de encantamento trazida pela excentricidade de sua figura. Ao descrevê-la como “uma boneca de porcelana, com o cabelo verde e os olhos amarelos”, a autora transmite toda a estranheza que confere a essa personagem, em particular. Da mesma forma o faz quando afirma que “tinha qualquer coisa de peixe” e que, não fosse uma mulher e tivesse uma cauda, decerto que seria uma sereia. A imagem é como uma pintura, um retrato emoldurado do ser híbrido em que se constitui Rosa.

Do mesmo modo que a linguagem pictórica traz limites para a expressão fotográfica, o desenvolvimento desta se reflete naquela. Nessa direção, em 1865 realizou-se o *Salon de Refusés*, evento organizado por Monet, Pissarro e Cézane, mundialmente conhecido como marco da luta pela libertação da expressão artística dos limites dos cânones tradicionais. A rebeldia contra a subjugação da pintura à estética greco-romana e renascentista, menos de três décadas depois, teve como ápice o movimento cubista. Nele, outras formas de representação da figura humana, bem como da natureza e da vida coletiva, são inauguradas. Assim, pode-se afirmar que a fotografia liberta a pintura de sua função de retratar, com alguma fidelidade, a realidade circundante. Na estética inovadora do cubismo, a fotografia passa a ser uma aliada da pintura. A partir de retratos, Pablo Picasso, por exemplo, produz em água-forte e óleo uma estética pictórica totalmente inovadora. Desvinculados do movimento, outros pintores se valem da fotografia para acurar o olhar e, assim, captar aspectos da realidade imperceptíveis a olho nu; nesses casos, a ideia era expressar mais realismo.

Borges privilegia, em seu estudo, a análise de retratos femininos, visando tratar de um dos grandes temas de interesse da intelectualidade do século XIX. Isso porque, ao mesmo tempo que cresce a participação da mulher no mundo do trabalho e em outros espaços da vida pública, dá-se um movimento de esforço da identificação dela com o

²⁵³ ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*, p. 12.

mundo doméstico: “Mulher-mãe, mulher-esposa, mulher-pilar da conservação da família, mulher-educadora, mulher enfermeira foram algumas das principais representações da figura feminina presentes na literatura ficcional, médica, nos relatos de viajantes e na historiografia do século XIX”²⁵⁴.

Não por acaso, Isabel Allende, como escritora contemporânea, na contramão dos padrões que se impunham à mulher oitocentista, traz em sua trilogia romanesca – *Filha da fortuna*, *Retrato em sépia* e *A casa dos espíritos* – figuras femininas fortes e ousadas, à busca de seu lugar no mundo moderno. A própria Aurora, protagonista de *Retrato em sépia*, desafia os padrões e o status definido para as mulheres do século XIX. Como mulher à frente de seu tempo, ela assume, desde a mais tenra idade, um ofício recém-criado e, ainda, sob o domínio masculino:

Eu tinha treze anos quando Severo Del Valle me presenteou com uma câmara fotográfica moderna, que usava papel em vez de uma placa de vidro e que deve ter sido uma das primeiras a serem importadas pelo Chile. [...] Era uma bela Kodak, preciosista nos detalhes de cada parafuso, leve, perfeita, produzida para mãos de artista. Continuo a usá-la até hoje, jamais falha²⁵⁵.

Depois de presenteada com o inovador objeto tecnológico, Aurora vai ao encontro de Dom Juan Ribero e passa a ter aulas para se tornar hábil naquilo que chama, diversas vezes ao longo da narrativa, de “arte”. Percebe-se, por meio da personagem, que a autora considera a fotografia sob o viés do *amálgama de natureza, técnica e cultura*, o que fica evidente quando descreve a câmera com que fora agraciada como “leve, perfeita, produzida para mãos de artista”.

A era dos estúdios fotográficos no Chile

No ano de 1854, surge uma invenção técnica que não só tornaria o retrato fotográfico popular, retirando-o do âmbito exclusivo da alta burguesia e da aristocracia, como propiciaria condições para que a fotografia crescesse em escala comercial e industrial. A novidade foi trazida pelo fotógrafo francês André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889), que criara um aparelho que viabilizava a tomada de até oito clichês ao

²⁵⁴ BORGES, Maria Eliza Linhares. *Op. cit.*, p. 50.

²⁵⁵ ALLENDE, Isabel. *Retrato em sépia*, p. 267-268.

mesmo tempo em uma única chapa. Era o cartão de visita, como ficou conhecido, novidade tecnológica que tornou o custo da fotografia significativamente mais baixo.

Tão logo se popularizou tal invenção, os valores e signos fotográficos passaram a ser democratizados. Os endereços dos novos profissionais da fotografia eram divulgados em anúncios de jornais, transmitindo também a extensão de sua produção. Os estúdios atraíam indivíduos e grupos desejosos de dar vazão a fantasias, proporcionando-lhes todo o suporte para tanto: uma variedade de aparatos utilizados na montagem de cenários, “de acordo com o desejo de autorrepresentação de seu público”²⁵⁶. Assim, os estúdios ofereciam de cortinas de veludo e brocado a bengalas, sombrinhas de seda e instrumentos musicais, a fim de que fosse satisfeito o gosto do freguês no momento de tirar os retratos.

Sob o disfarce de nobreza e burguesia, esse público, no entanto, não conseguia disfarçar totalmente suas origens, que apareciam em sua pele maltratada e semblante enrijecido, cansado e pouco à vontade na postura fantasiosa, o que terminava por denunciar sua condição socioeconômica menos favorecida. A respeito da popularização e disseminação dos padrões fotográficos socialmente estabelecidos, disserta Borges sobre o caso emblemático de uma senhora italiana que crescera observando uma fotografia de três tias, irmãs de sua mãe, cada qual carregando no colo um instrumento musical. Anos depois, já adulta, a senhora indagou à mãe por que ela não tivera interesse pela música, como as tias mais velhas. A mãe lhe revelou então que as irmãs nunca tinham aprendido a tocar instrumentos musicais e que “era costume da época que moças de família e classe média se apresentassem com os modos das jovens de classe alta”²⁵⁷.

Veículo do imaginário, vê-se que a fotografia servia para representar socialmente os padrões das classes abastadas, transmitindo a ilusão de que os bens e a cultura destas estavam ao alcance de todos. Os fotógrafos ambulantes e os estúdios fotográficos também se dedicavam a produzir álbuns de família, bem como de grupos profissionais, de amigos de cidades. Em toda essa produção, o fotógrafo fazia “o papel de mediador da cultura do olhar fotográfico”. Dessa forma, havia uma espécie de padrão no retratar das famílias e podia-se perfeitamente confundir uma família judia com uma russa, por exemplo. A confusão era devida à forma como se representavam os agrupamentos familiares. Fossem as fotografias produzidas em estúdio ou não, o que importava era a representação dos

²⁵⁶ BORGES, Maria Eliza Linhares. Op. cit., p 51.

²⁵⁷ Idem, *ibidem*, p 53-54.

papéis sociais de cada um do grupo: “quando feita em estúdio, à autoimagem da família somava-se a interferência de um outro olhar: o do próprio fotógrafo, que também possuía seus critérios estéticos e seus condicionamentos técnicos”²⁵⁸.

No Chile não era diferente. Abro aqui um parêntese para tratar da história da fotografia nesse país, especificamente²⁵⁹. As primeiras notícias da fotografia no Chile foram conhecidas quase que simultaneamente à Europa. Ao mesmo tempo que Louis Jacques Mandé Daguerre trazia a público seu descobrimento – o daguerreótipo –, zarpava rumo à América a fragata belga L’Orientale, um navio escola em que um grupo de jovens ia em expedição pedagógica ao redor do mundo. Entre os intelectuais que o integravam vinha Louis Compte, um físico que, ao que tudo indica, havia trabalhado com Daguerre na França e que conhecia a técnica da novidade daguerreotipista, utilizando-a para registrar cada lugar onde aportava a fragata. Assim, em primeiro de junho de 1840, depois de uma estadia na Patagônia, segundo consta no número 3.438 de *El Mercurio de Valparaíso*, atracou no porto de Valparaíso o navio L’Orientale.

O aproveitamento industrial e artístico do daguerreótipo no Chile se deve principalmente ao labor de fotógrafos estrangeiros que chegaram ao país e popularizaram o invento na sociedade santiaguense e portenha. Desde essa época em diante, a recepção e o desenvolvimento da fotografia no Chile foi crescendo. A fotografia teve uma ampla acolhida em todas as classes sociais, além de contar com uma grande carga emocional, já que afiançava os sentimentos de família; destacou-se o culto a mortos ilustres, entre outros, o que era um dos referentes mais característicos da classe média. Aqueles que não podiam se dar ao luxo de encomendar um retrato pintado por um artista consagrado plasmavam as imagens de matrimônio, batismo ou da primeira comunhão por meio das câmeras dos fotógrafos.

Foi aproximadamente em 1860, com a popularização do retrato estilo cartão de visita e dos álbuns fotográficos, que a atividade de registro de imagens com a câmera escura passou a profissionalizar-se, estabelecendo-se os fotógrafos e seus estúdios em todo o país. Com o barateamento dos custos associados à atividade fotográfica, no limiar do século XX, cada vez mais pessoas se interessaram em exercer essa prática, quer

²⁵⁸ BORGES, Maria Eliza Linhares. *Op. cit.*, p 55.

²⁵⁹ Fonte: *Las orígenes de la fotografía en Chile*. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3569.html>>. Acesso em: out. 2018.

profissionalmente quer como hobby. Para além do tradicional retrato de estúdio, começaram a se desenvolver novos gêneros: cresceu a demanda por paisagens – tais como as que capturou Félix Leblanc em seu *Álbum de vistas de Valparaíso* –, enquanto a fascinação por retratar costumes sociais e cenas urbanas serviu como antecedente de uma fotografia de cunho documental. Ademais, difundiram-se inovações técnicas, como a fotografia estereoscópica, entre outras. Consistindo em pares de fotografias retratando uma mesma cena que, vistos simultaneamente num visor binocular apropriado, transmitia a ilusão de tridimensionalidade, a fotografia estereoscópica só foi comercializada a partir de 1851. Em seguida, a título de ilustração, uma imagem estereoscópica da Ilha Fiscal, no Rio de Janeiro:



O efeito “binocular”, que produzia a ilusão tridimensional, era conseguido porque as fotografias eram tiradas ao mesmo tempo com uma câmera de objetivas gêmeas, tendo os centros das objetivas separados entre si por cerca de 6,3 cm – a distância média que separa os olhos humanos²⁶⁰.

Os primeiros daguerreotipistas chilenos dedicaram-se a retratar os grupos familiares e as figuras emblemáticas da sociedade à época, mas houve uma peculiaridade: a Guerra do Pacífico, acontecimento histórico marcante, foi também documentada. É o que nos mostra o trabalho dos fotógrafos Carlos Díaz Escudero e Eduardo Clifford Spencer, americano radicado no Chile, que, em 1879, se reuniram sob a marca *Díaz y*

²⁶⁰ Fonte: *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3865/fotografia-estereoscopica>>. Acesso em: out. 2018.

Spencer para registrar as ações do exército chileno e sua campanha ao norte do país. Os álbuns da Guerra do Pacífico foram os frutos deste trabalho, contendo retratos de oficiais e comandantes, além das vistas dos campos de batalha, quartéis e formações de campanha. Muitas de suas imagens foram utilizadas no “Álbum gráfico militar do Chile”, elaborado por Antonio Bisama Cuevas em 1910. Em seguida, tem-se uma mostra desse belo trabalho de registro durante a Guerra do Pacífico (1879-1883)²⁶¹.



²⁶¹ DIBAM. *Museo Histórico Nacional*. Disponível em: <<http://www.museohistoriconacional.cl/sitio/>>. Acesso em: out. 2018.

A primeira imagem mostra comandantes e soldados chilenos do Batalhão Lontué. Tendo claramente sido produzida em estúdio, retrata toda a altivez desse agrupamento, com seus homens fardados, alguns portando suas espadas, encarando o horizonte por meio da lente fotográfica que os mirava, como se estivessem prestes a lutar na guerra. A segunda fotografia, mais dramática, mostra o enterro dos soldados peruanos e bolivianos, num cenário de ruínas e desolação, conferindo ao trabalho de Díaz e Spencer a qualidade de reportagem fotográfica.

Isabel Allende retratou amplamente esse evento dramático da história chilena em *Retrato em sépia*. A autora traz uma cena em que se veem os feridos de guerra sendo precariamente atendidos em um hospital de campanha improvisado, onde muitos aguardavam por socorro no chão. Apesar do estado grave, o soldado Severo Dell Valle ainda não estava agonizante e, por isso, iam-no deixando para ser atendido depois... então: “o mesmo soldado que o havia transportado no ombro até o hospital rasgou-lhe a bota com sua faca, tirou-lhe a camisa ensopada e com ela improvisou um tampão para o pé destroçado [...]”²⁶². Outro trecho representa a carnificina que fora a Guerra do Pacífico. O texto evidencia como Severo Del Valle, tendo lutado na batalha pela conquista de Lima, teve seu pé destroçado por uma machadada, ao enfrentar surpreendentemente o que, depois do calor do momento, percebera ser uma criança:

[...] só então pôde perceber que o inimigo era uma menina. Havia-lhe rasgado o ventre [...]. Os olhos de ambos se cruzaram em um olhar interminável, ambos estavam surpresos e, naquele eterno instante de silêncio, ambos se perguntavam quem eram, por que se enfrentavam daquela maneira, por que sangravam, por que deveriam morrer²⁶³.

O cenário, tal como no trabalho de Díaz e Spencer, é desolador. Ademais, faz o leitor pensar sobre a estupidez sem sentido das guerras, eventos sempre dolorosos que acabam por ceifar a vida de civis inocentes. Para além da Guerra do Pacífico, à moda dos fotógrafos de então, Díaz e Spencer retrataram personalidades da sociedade chilena, como na mostra seguinte:

²⁶² ALLENDE, Isabel. *Retrato em sépia*, p. 156.

²⁶³ Idem, *ibidem*, p. 154.



Os cartões de visita mostram, primeiro, um oficial do exército, Erasmo Escala, que serviu como comandante-chefe nos primeiros anos da Guerra do Pacífico. Na segunda imagem temos Luiza Moreno, uma senhorita vestida à moda da alta burguesia da época, representando o recato adequado às moças oitocentistas. Conscientemente ou não, o fotógrafo apresenta as figuras com uma aura própria às classes sociais dominantes e seu status quo: o oficial do exército, fardado, mira o horizonte com a altivez peculiar aos seus, enquanto a senhorita deita um olhar doce e sinuoso, que se derrama sobre o espectador atento e a envolve em um ar de mistério.

Vindo ao encontro da estética retratista da época, vemos Aurora produzindo uma espécie de cartão de visita de sua avó paterna, Paulina Del Valle: “Na primeira fotografia que fiz dela, quando eu tinha treze anos, Paulina aparece em sua cama mitológica, apoiada em almofadas de cetim bordado, com uma camisa rendada e meio quilo de joias em cima”²⁶⁴, relembra a fotógrafa. A avó é representada como membro da nobreza, em meio ao luxo das joias e deitada em sua “cama mitológica”, como se houvera nascido em berço de ouro, o que não era verdade; no entanto, permanece, no retrato, a representação social que faz o leitor visualizar uma imagem de riqueza e abundância no cenário emoldurado por Aurora.

A protagonista apresenta ainda a descrição de uma fotografia de seus avós maternos, Eliza e Tao Chi'en: “Há um daguerreótipo desses dois avós quando eram jovens, antes de casar-se: ela sentada em uma cadeira de espaldar alto e ele de pé, atrás, ambos vestidos à maneira americana da época, olhando a câmara de frente, com uma vaga expressão de pavor”²⁶⁵. Aurora guarda o retrato em sua mesa de cabeceira, tamanha a importância do objeto, que se constitui também num cartão de visita de seus avós, representados tipicamente em seu tempo: a mulher sentada e o homem de pé, em pose protetora.

A fim de explorar o trabalho de outros fotógrafos chilenos, apresento agora parte da história do fotógrafo e violinista Emilio Chaigneau. Dono de um atelier fotográfico, sua especialidade consistia nos retratos em formato de cartão de visita. Publicou ainda vistas de Valparaíso e participou da publicação da *Resenha histórica de Ferrocarril*, impressa em Santiago em 1863. Colaborou também com diversas fotografias de paisagens e personalidades de Valparaíso para a Comissão Científica ao Pacífico, dirigida pelo espanhol Marcos Jiménez de la Espada. Em seguida, apresenta-se uma mostra de sua produção²⁶⁶.

²⁶⁴ ALLENDE, Isabel. *Retrato em sépia*, p. 15.

²⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 133.

²⁶⁶ DIBAM. *Museo Histórico Nacional*. Disponível em: <<http://www.museohistoriconacional.cl/sitio/>>. Acesso em: out. 2018.



Nesse retrato se vê um oficial do exército devidamente fardado, de nome Juan José San Martín. Ressaltam a sobriedade do cenário de fundo, bem como do próprio fotografado, cuja pose rígida e aprumada mostra, provavelmente, a postura comumente adotada pelos membros do exército chileno. O semblante sisudo do homem e a agudeza do olhar com que encara a câmera são aspectos que compõem e corroboram a seriedade própria aos oficiais, sempre paramentados quando realizam seu desejo de autorrepresentação por meio da fotografia. Passemos à próxima imagem:



Nela, vemos um casal que, mesmo não nomeado, permite contemplar a representação dos burgueses à época. Embora de pé, a mulher visivelmente se apoia no homem, cuja postura e olhar firmes se traduzem numa pose patriarcal e protetora. Ambos estão vestidos com sobriedade e recato, ele de terno e gravata e ela com um vestido

fechado até o pescoço e de mangas compridas, escondendo o colo e os braços para não mostrar nenhum traço de sensualidade; discreta, a moça mira a câmera com um misto de timidez e doçura, próprio às mulheres da alta sociedade.



Essa última imagem selecionada de Chaigneau traz a senhora María de la Luz Otúzar Formas, igualmente apresentada com recato e sisudez. A senhora, sentada e de braços cruzados, mira a câmera com uma expressão vaga, como se seus pensamentos estivessem ao longe. A mantilha escura que cobre sua cabeça nos faz pensar tratar-se de uma religiosa ou, talvez, viúva. Não se esboça um sorriso, pois, como se constata, a ousadia provavelmente seria inadequada à sua idade e posição social.

As inferências que se podem fazer a partir da contemplação das fotos fornecem-nos bastante informação sobre os retratados, lembrando-nos o que diz Aurora: “Ao ser observado com verdadeira atenção, um objeto ou corpo de aparência comum transforma-se em algo sagrado. A câmera pode revelar os segredos que o olho desarmado ou a mente não captam, tudo desaparece, salvo aquilo que é enfocado no quadro”²⁶⁷.

O trabalho de Aurora, aliás, tinha a chancela de seu mestre, Juan Ribero, que exigia dela bem mais do que dos homens, pois entendia que a mulher devia se esforçar de maneira muito intensa para alcançar o devido reconhecimento ao seu trabalho artístico

²⁶⁷ ALLENDE, Isabel. *Retrato em sépia*, p. 137.

e intelectual. Ironicamente, o fotógrafo ficara cego aos 74 anos, mas continuava a contribuir com Aurora no ofício de fotografar, tendo desenvolvido uma espécie de clarividência. Mestre Ribero tinha ao seu lado alunos, amigos e parentes que o visitavam diariamente e “liam” as imagens para ele, revezando-se na descrição de cenas contempladas em fotografias. Segundo Aurora, que também o visitava com frequência, essas pessoas deviam “aprender a observar com muito cuidado para suportar o exaustivo interrogatório de dom Juan Ribero”²⁶⁸. A partir da convivência com o cego, suas vidas mudavam, pois já não podiam andar com o descuido costumeiro, devendo enxergar com “os olhos do mestre”.

Dessa forma, é revelada ao leitor a maneira como o trabalho de Aurora era forjado: sob o olhar atento (mesmo depois de cego) do fotógrafo mais detalhista e exigente de Santiago e arredores. Ribero acreditava ser a fotografia uma espécie de testemunho pessoal, um modo honesto de ver o mundo, valendo-se da tecnologia como meio de plasmar a realidade, sem distorcê-la. Foi assim que Aurora obteve a aprovação de seu professor:

Quando passei por uma fase que me levou a fotografar meninas dentro de enormes recipientes de vidro, ele me perguntou para que tal desperdício e assim me afastei de tal caminho, mas quando lhe descrevi o retrato que havia feito de uma família de artistas de circo mambembe, nus e vulneráveis, seu interesse foi imediatamente despertado²⁶⁹.

Lembrando ainda que, à maneira da maior parte dos fotógrafos de estúdio do Chile, Aurora também era atraída mais por pessoas do que por objetos ou paisagens, sendo a modalidade dos retratos sua especialidade. “Você sente empatia pelos seus modelos, Aurora, não trata de dominá-los, mas de compreendê-los, por isso consegue expor suas almas”²⁷⁰, afirmava Ribero.

Retomando a análise de uma mostra da produção iconográfica do Chile, apresento agora o fotógrafo Gilberto Provoste (1909-1995). Com uma simples cortina escura e algumas indicações de postura, ele conseguiu construir um registro visual da elite e da classe média de Castro, cidade na ilha de Chiloé, tendo convertido seu ofício em um negócio rentável. Os retratos de estúdio do fotógrafo constituem-se num importante

²⁶⁸ ALLENDE, Isabel. *Retrato em sépia*, p. 271.

²⁶⁹ Idem, *ibidem*, p. 272.

²⁷⁰ Idem, *ibidem*, p. 273.

registro da sociedade que habitou aquela localidade, entre os anos de 1930 e 1940; famílias, casais ou indivíduos concorriam para ser fotografados por ele. Provoste capturou imagens de recém-nascidos, batizados, casamentos, aniversários e primeiras comunhões. Registrou também instituições que eram parte da comunidade, como bombeiros, carabineiros, o clube de aviadores e visitas ilustres de presidentes como Carlos Ibáñez del Campo e Gabriel González Videla. Vamos às imagens²⁷¹:



O entorno familiar era temática recorrente nas imagens de Provoste, nas quais os maridos (quase sempre situados ao lado direito), esposas (ao lado esquerdo), filhos e filhas posavam de acordo com a intenção do retrato. Para tanto, o fotógrafo pedia às pessoas que assumissem posturas e expressões faciais em acordo com a ocasião, quer fosse de alegria, tristeza ou seriedade. A imagem acima parece celebrar um acontecimento alegre, pois, apesar da aparente seriedade da maioria dos membros da família ao mirar a câmera, vê-se o menino sorrindo abertamente ao lado de sua mãe, que também apresenta um semblante relaxado e esboça um meio sorriso.

²⁷¹ DIBAM. *Museo Histórico Nacional*. Disponível em: <<http://www.museohistoriconacional.cl/sitio/>>. Acesso em: out. 2018.



Roland Barthes afirma que a fotografia é um embate de forças onde quatro imaginários se cruzam: aquele que acredito ser, aquele que quisera que cressem que eu fosse, aquele que o fotógrafo crê que sou e aquele de quem ele se serve para exhibir sua arte²⁷². Tais forças se mostram no trabalho dos fotógrafos constantes nesta pesquisa. Plasmar um instante era um acontecimento para noivos, mulheres solteiras, meninas e meninos que posavam acompanhados de suporte, para lhes conferir maior altura. É o que se contempla na imagem acima, em que os noivos posam para as lentes de Provoste, registrando aquele que, provavelmente, era o mais importante evento de suas vidas até então.

Quanto à representação, vê-se o noivo à direita e de pé, enquanto a noiva, sentada, parece submeter-se ao poder marital; ambos levam na face uma expressão de sobriedade, adequada à seriedade da ocasião. Novamente, vê-se o recato nas vestimentas: o vestido da noiva é totalmente fechado, com mangas até o punho, um véu lhe cobre quase todo o cabelo e ela usa, ainda, luvas; o noivo, de terno e gravata, segura nas mãos uma das luvas da noiva, o que interpreto como uma mostra de cumplicidade entre ambos. No entanto, enquanto o homem mira certamente as lentes do fotógrafo, a mulher olha em outra direção, aspecto que poderia indicar alguma disparidade entre marido e mulher.

²⁷² BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011



Nessa imagem, intitulada “Retrato de rainha”, vemos uma senhorita em postura ousada, o que se ressalta pela mão na cintura e o semblante altivo, com um olhar lançado diretamente para a câmera. O cenário, com a estátua ao fundo, em cuja mesa se apoia a retratada, serve para destacar o ar de nobreza da moça, que se complementa pelas joias que ela porta – brincos e colar de pérolas, pulseiras e anéis. Tudo na imagem se coaduna, enfim, para representar a moça como nobre – “rainha” –, ainda que fosse só uma fantasia capturada pelas lentes precisas de Provoste.

Na esteira de Barthes, vemos as lentes dos fotógrafos representando aquilo que eles creem que os retratados sejam e, ademais, aquilo de que eles se servem para exhibir sua arte. É assim também com Aurora, quando relata a tentativa de fotografar sua avó Paulina de um modo diferente. A matriarca sempre ocupara o maior quarto da casa, posando para a neta numa cama mitológica que se erguia do centro do aposento, tal qual um trono, de onde a matrona dirigia seu império. Quando tenta captar sua imagem de um modo mais despojado, Aurora é frustrada: “Eu tinha feito inúmeras fotografias de minha avó naquele leito de ouro e tive a ideia de fotografá-la agora em sua modesta camisola de algodão e seu xale de vovozinha, em um catre de peregrino, mas recusou-se terminantemente”²⁷³. Vê-se que a avó só se deixava capturar pelas lentes de Aurora em trajés e cenários específicos, pois queria ser representada exclusivamente como a mulher poderosa que fora em seus melhores anos e vigor físico. Assim, ela só se deixava capturar

²⁷³ ALLENDE, Isabel. *Retrato em sépia*, p. 343.

pelas lentes da neta da forma que acreditava ser e da que quisera que cressem que ela fosse, numa espécie de máscara, proporcionada pela cama mitológica e joias, que a envolvia em um verniz de aristocracia.

Fotografia e imprensa

Em fins do século XIX e início do XX, entre as áreas de visibilidade da imagem fotográfica, se situavam também as representações sobre as classes sociais. No período, o especialista em crônicas policiais, Jacob-August Riis (1849-1914), jornalista americano, descobriu o poder persuasivo da fotografia, inaugurando um estilo jornalístico novo, que passou a ser conhecido como documentário ilustrado. No Chile, temos como exemplo dessa nova modalidade a imagem seguinte, de Obder Heffer Bissett (1860-1945):



Tirada em 1895, a foto mostra o interior de uma habitação mapuche, documentando um fragmento da vida daquele povo²⁷⁴. Os costumes ficam evidentes, por exemplo, com a imagem do tear, da abundante lã a ser tecida e das diferentes gerações empenhadas na tarefa, bem como das expressões faciais dos fotografados, que miram a câmera com visível estranheza. Os semblantes marcados e a pele enrugada dos dois homens, assim como a da mulher mais velha, dão a entender que os fotografados levavam uma vida de duro trabalho. As vestimentas são simples e os demais elementos do cenário,

²⁷⁴ Fonte: Museu Histórico Nacional. Disponível em: <<http://www.museohistoriconacional.cl/sitio/Contenido/Colecciones-digitales/9483:Fotografos-y-daguerrotipistas-inicios-de-la-fotografia-en-Chile>>. Acesso em: out. 2018.

tomado in loco, fornecem ao espectador uma ideia precisa do modo de vida dos indígenas do Sul. Nesse sentido, a respeito da fotografia e seu papel de representação social, discorre Borges que, ao ligar as representações do abandono, da enfermidade, da preguiça, do crime e da subnutrição à pobreza, o fotógrafo punha seu trabalho “a serviço dos discursos defensores das políticas sanitaristas, das reformas urbanas e da aprovação de leis de controle e disciplinarização do trabalho”²⁷⁵.

Desde a chegada da fotografia no Chile, com a instalação, em Santiago, do daguerreotipista francês Philogone Daviette, em 1843, a técnica do daguerreótipo alcançou grande popularidade no país, sendo interrompida em 1850 com a novidade da fotografia sobre o papel, ou colódio. Com a nova técnica, iniciou-se a luta entre daguerreotipistas e fotógrafos; os primeiros sustentavam que o daguerreótipo permitia uma maior minúcia nos detalhes, enquanto os fotógrafos apelavam para os baixos custos das tomadas e a possibilidade de reproduzi-las em formatos distintos.

Em 1860, como se viu, os daguerreótipos já tinham sido substituídos pelos cartões de visita e, ainda, pelos álbuns de fotos. Esses formatos alcançaram grande popularidade, conduzindo à proliferação de profissionais e estabelecimentos dedicados à atividade fotográfica. Muitos foram os fotógrafos nacionais e estrangeiros que se estabeleceram em diferentes lugares do país para retratar a sociedade local e paisagens urbanas, e tirar fotografias do ambiente natural e de feitos relevantes para o país, deixando um amplo registro que forma parte da memória visual chilena.

Os grandes centros urbanos, principalmente os mais ligados à indústria e sua produção, recebiam um intenso fluxo de migrantes no período de transição do século XIX para o XX. Assim, a organização de seus espaços passa a ser profundamente alterada pela presença de ferreiros, sapateiros, costureiras, bombeiros, operários de fábricas e ambulantes de todo o tipo, além de desempregados, mendigos e dos chamados vagabundos que tomavam as ruas das cidades. A esse respeito, esclarece Borges que, junto a tais transformações, criou-se uma multidão sem identidade própria, em meio ao pânico das massas, identificadas instantaneamente com a desordem. Desejosas de manter o controle sobre o processo de ampliação das fronteiras do espaço público, uma série de políticas públicas foi criada pelas autoridades, as quais se embasavam numa ampla

²⁷⁵ BORGES, Maria Eliza Linhares. *Op. cit.*, p. 68.

literatura, sobretudo de cunho médico e jurídico, que a imprensa divulgava. Com a finalidade de domar o espaço em diferentes metrópoles da Europa e das Américas, texto e imagem compunham a nova linguagem destinada a ordenar a urbanidade.

Em uma de suas falas, Aurora deixa evidente o poder da imprensa. Ao pesquisar jornais antigos na biblioteca, a protagonista descobre diversas referências à sua família. Encontra ainda uma breve notícia sobre a morte do avô Tao Chi'en em um obituário, com elogios, juntamente com um comunicado da Sociedade Médica, com agradecimentos pelas contribuições do chinês à medicina ocidental. Como ressalta a protagonista: “Trata-se de algo raro, pois a população chinesa era então quase invisível [...]. Sem esses testemunhos impressos, a maior parte dos protagonistas desta história teria desaparecido [...]”²⁷⁶. Além da importância pessoal que se atribui aos registros da imprensa, destaca-se o abalamento da Sociedade Médica ao trabalho do avô materno de Aurora, Tao Chi'en, deixando evidente o quanto aquela área científica exercia influência social na modernidade.

“Longe de ser um documento neutro, a fotografia cria novas formas de documentar a vida em sociedade”, afirma Borges. A pretensa objetividade da imagem fotográfica veiculada nos jornais, mais que outras formas de expressão – como a palavra escrita, o desenho e a pintura –, não só traz informação ao leitor, como igualmente “cria verdades a partir de fantasias do imaginário quase sempre produzidas por frações da sociedade dominante”²⁷⁷. A disparidade entre a versão oficial, veiculada pela imprensa, e a realidade lembrada fica clara no trecho de *Retrato em sépia* em que se relata a invasão de Lima pelos chilenos. De acordo com os comunicados publicados nos jornais pelas autoridades, as tropas o fizeram de maneira ordeira. Já a versão lembrada pelos limenhos conta que foi uma carnificina, com cenas infernais promovidas pelos soldados violentos e enlouquecidos, que “saquearam e queimaram casas, violaram, feriram e assassinaram os que iam encontrando pela frente, inclusive mulheres, crianças e anciãos”²⁷⁸.

Como se vê, a versão impressa e oficiosa dos fatos pode muitas vezes trazer discrepâncias entre aquilo que se publica e o que se lembra. Mesmo sendo considerada

²⁷⁶ ALLENDE, Isabel. *Retrato em sépia*, p. 186.

²⁷⁷ BORGES, Maria Eliza Linhares. *Op. cit.*, p. 69.

²⁷⁸ ALLENDE, Isabel. *Op. cit.*, p. 158-159.

por muitos um registro fiel da realidade, a fotografia também serve para corroborar versões distorcidas dos acontecimentos, incorporando, afinal, o papel da máscara que produz sentidos múltiplos e diversificados.

CONCLUSÃO

Para elaborar meu projeto de tese, parti da hipótese de que a fotografia é o objeto-memória por excelência, considerando-a como uma espécie de artefato “plasmador” de lembranças, registro de experiências, prova de que algo se deu. Diante dessa assertiva, vi na obra da escritora chilena Isabel Allende a possibilidade de analisar a fotografia como meio de recomposição da memória e da identidade. Para tanto, investiguei o modo como se articulam as relações entre a fotografia, a memória e sua confluência para os modos de construção da *representação social*. Como pesquisadora dos estudos literários, entendi por bem ancorar meu trabalho na trilogia de Isabel Allende, tratando do tema escolhido nas obras *Filha da fortuna*, *Retrato em sépia* e *A casa dos espíritos*.

Ao longo de minha pesquisa, constatei que as fotografias trazem consigo sentidos socialmente relevantes. Nessa direção, Barthes escreve que a fotografia só tem significados assumindo uma máscara, ou seja, trazendo em si o sentimento de pertença a uma determinada classe social ou condição histórica, o que leva o observador da foto a imaginar as circunstâncias que marcaram o sujeito retratado. Descobri, assim, que se pode considerar a fotografia como verdadeiro ícone de representação social, na medida em que determina uma forma de saber cotidiano e prático cujos elementos contribuem para a construção de uma visão que tem o sujeito social (individual ou grupal) acerca de certo objeto. Nesse sentido, ressalta-se que as representações sociais permeiam a cultura, que é também o estofa para a sua construção, constituindo um saber derivado do senso comum e de um processo mental por meio do qual um sujeito se reporta a um objeto.

Sobre o ato de pensamento pelo qual um sujeito remete a certo objeto, assemelha-se a outros processos de restituição simbólica, substituindo-o de modo a fazê-lo presente mesmo quando longe ou ausente. Retoma-se o enigma da presença na ausência, bem como os processos de funcionamento da memória, que similarmente apoiam-se em objetos. Por oportuno, relacionei esse processo mental a um dos três “modos mnemônicos” considerados por Ricoeur em sua análise fenomenológica da memória, nomeado pelo termo inglês *Reminding*; são indicadores de proteção contra o esquecimento, como fotos e cartões postais, por exemplo, que consistem em objetos evocadores de lembranças. O primeiro modo se complementa pelos dois outros,

Reminiscing (reminiscência) e *Recognizing* (reconhecimento)²⁷⁹. A reminiscência é a atividade de reviver o passado através da rememoração de acontecimentos e saberes compartilhados (a lembrança de um “puxando” a do outro), podendo ou não ter o suporte da escrita (diários íntimos, cadernos de memórias, autobiografias...) como provedora de materialidade aos rastros conservados oralmente.

Compreendi que o reconhecimento, em toda a sua complexidade alteritária, remete “ao enigma da lembrança enquanto presença do ausente anteriormente encontrado”²⁸⁰. Tal conceituação condiz com o pensamento de Kossoy sobre a reconstituição do passado por meio da iconografia fotográfica, que consiste em uma “representação elaborada cultural/estética/tecnicamente”²⁸¹. A figuração da fotografia na literatura, por sua vez, caracteriza-se como uma espécie de “dupla representação”, composta tanto daquilo que a imagem significa em seu construto social quanto do que o sujeito-autor elabora a respeito da imagem no texto, ressignificando-a.

Quanto aos pontos de destaque de meu trabalho, no capítulo intitulado “De luzes e sombras: origem mitopoética e histórica da fotografia”, considero como relevante, para além dos índices mitopoéticos detectados na obra de Allende, em paralelo com a fotografia, a parte em que trago a cronologia reflexiva da invenção fotográfica. O embasamento principal para essa parte vem do filósofo Walter Benjamin, que reflete que “nos primeiros tempos da fotografia, a convergência entre o objeto e a técnica era tão completa quanto foi sua dissociação, no período de declínio”²⁸². À época, como ressalta o filósofo, havia uma admiração mútua entre fotógrafo e fotografado, numa relação em que o retratado tinha o retratista como respeitável representante da nova escola técnica. Este, por sua vez, considerava o cliente como membro de uma classe ascendente e privilegiada, inclusive por ter o poder aquisitivo necessário à encomenda da foto.

Benjamin apresenta ainda perspectivas opostas sobre o advento fotográfico, trazendo a visão otimista do pintor belga Antoine Wiertz, que, em 1855, declara o daguerreótipo como o nascimento de uma arte com inúmeras possibilidades de crescimento, enquanto, em 1859, Baudelaire decreta a inevitável corrupção da arte pela

²⁷⁹ Cf. CASEY, Edward S. *Remembering. A phenomenological study*, 1987.

²⁸⁰ RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 55-56.

²⁸¹ KOSSOY, Boris. Op. cit., p. 41.

²⁸² BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 99.

fotografia. Para encerrar o ensaio, o filósofo lança algumas questões: “Já se disse que ‘o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar’. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia?”. Tais reflexões, de um modo ou de outro, são retomadas contemporaneamente por pensadores como Roland Barthes, em suas considerações sobre a fotografia de imprensa²⁸³.

Em “Dos vastos campos da memória”, saliento a parte em que disserto sobre a sobrevivência das imagens e o reconhecimento, por sua importância para a memória e o funcionamento de seus processos. Sinteticamente, pode-se dizer que o reconhecimento consiste no ato mnemônico por excelência, vez que é por meio dele que o passado retorna, a partir da conexão com a lembrança que, em minha memória, sobrevive. É importante ressaltar, de acordo com Ricoeur, que o reconhecimento do passado consiste também no reconhecimento de si e do outro. Segundo Almarza, “perceber (a outro ou a alguma coisa) é o primeiro passo para o reconhecimento, situação que é seguida por um segundo momento, a identificação, que, segundo Ricoeur, corresponde ao ‘núcleo duro’ da ideia de reconhecimento”²⁸⁴. Para se reconhecer o outro, por conseguinte, é preciso reconhecer a si mesmo, ideia que se liga diretamente à noção de identidade.

Em *Retrato em sépia*, é por meio dos retratos de família e de fotografias e notícias de jornais que Aurora vai atando as pontas de seu passado, recompondo os sentidos de uma história estilhaçada que a fazia se sentir desenraizada e sem identidade. Nesse sentido, o sociólogo Stuart Hall assevera que as identidades dos sujeitos modernos se encontram fragmentadas, tendo sido descentradas²⁸⁵. O autor apresenta três concepções identitárias diferentes: a do sujeito do iluminismo, em que a essência do eu era a identidade fixa da pessoa; a do sujeito sociológico, segundo a qual a identidade se forma na interação sujeito/sociedade (ainda a partir de um núcleo interior estável); a do sujeito pós-moderno (ou da modernidade tardia), cuja identidade é impermanente e móvel. Para ele, a chamada “crise de identidade” é parte de uma ampla transformação que desloca os processos centrais da modernidade, desestruturando as referências que outrora conferiam

²⁸³ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa, Portugal: Edições 70/LDA., 2009.

²⁸⁴ ALMARZA, Sara. O reconhecimento à luz do pensamento de Paul Ricoeur. Memória, arte e pensamento. *Revista Cerrados*. Universidade de Brasília: n. 34/ ano 21/ 2012.

²⁸⁵ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 7-13.

ao indivíduo a sensação de estabilidade. É no seio desses deslocamentos que vemos Aurora se mover, à procura de seu lugar no mundo.

O dispositivo fotográfico, meio pelo qual a personagem passa a ganhar a vida, é ao mesmo tempo o anteparo que lhe permite olhar para o passado e encará-lo sem se petrificar, recompondo-se como mulher numa época em que se fortalecia no mundo todo a luta pela emancipação feminina. Ao longo do romance, vemos a protagonista ir florescendo aos poucos, proativa e à frente de seu tempo, capaz de assumir diferentes papéis sociais. Fotógrafa em formação, ela faz de seu trabalho um meio de afirmação identitária, ao mesmo tempo que as fotografias remanescentes do passado vão lhe fornecendo as pistas para recompô-lo e fazê-la compreender o ser que se tornara.

No capítulo “Escrita da luz, narrativa da imagem”, chamo atenção ao conceito de ambientação, que, grosso modo, pode-se entender como os recursos literários utilizados para se estabelecer, nas histórias, o espaço, a “noção de um determinado ambiente”. Trata-se, enfim, dos recursos literários com que o autor “pinta” determinados espaços e os enquadra. Ademais, pode-se traçar um paralelo entre a fotografia e a ambientação, vez que ambas se encontram emolduradas: a primeira, pelo que o fotógrafo enfoca, a segunda, pelo que o escritor narra, desenhando determinado quadro, a fim de fornecer ao leitor uma noção ambiental. Tal paralelo rendeu boas análises literárias de trechos de Allende, nos três romances da trilogia.

Em “A máscara que produz sentidos: fotografia e representação social”, destaco, justamente, a ligação entre a fotografia e a representação, explorando a invenção fotográfica na esfera do fenômeno das representações sociais. Para tanto, fez-se necessário examinar e compreender os sentidos que os fotógrafos, profissionais e amadores, conferiram à fotografia entre os anos de 1839 e as primeiras décadas do século XX, período do surgimento e apogeu da invenção fotográfica e de sua produção, analisando a tradição e a modernidade sob o alvo desses profissionais da imagem. Nesse capítulo, empreendi também a análise de parte da iconografia chilena no período indicado, verificando o quanto os traços sociais marcam e compõem a imagem fotográfica, transmitindo sentidos altamente significativos para o contexto que representam. As análises mencionadas foram cotejadas com trechos da literatura de Allende em que se destacam, especificamente, o modo como a autora coloca as representações sociais em sua escrita.

Retomando a hipótese que impulsionou esta pesquisa – qual seja a da fotografia como objeto-memória por excelência –, constatei ser verdadeira sob dois vieses, que compõem o paradoxo fotográfico: 1) o da fotografia como indício, verdade, prova de que algo aconteceu; 2) o componente imaginário da fotografia, que faz com que quem a contempla tente recompor os acontecimentos que envolveram o fotografado. Relativamente ao indício, na fotografia nunca se pode negar o ter sido e estado do referente; ou seja, algo esteve ali, e este é o componente que se liga ao aspecto veritativo da memória. Por outro lado, ao contemplar uma foto, o espectador tende quase que automaticamente a tecer uma série de construções imaginárias para recompor os acontecimentos que envolveram o fotografado, sendo esse o aspecto que pode levar a uma versão distorcida dos fatos e até mesmo ao seu falseamento. Diante de sua multiplicidade interpretativa, pode-se afirmar que a fotografia é, de fato, uma máscara que produz sentidos diversos e significativos.

REFERÊNCIAS

ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos* (1982). Trad. Carlos Martins Pereira. 42ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

_____. *Filha da fortuna* (1998). Trad. Mario Pontes. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. *Retrato em sépia* (2000). Trad. Mario Pontes. 7ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

ALMARZA, Sara. Imagens da memória. In *Memórias e narrativas*. Geise Bernadelli (org.). Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2016.

_____. O reconhecimento à luz do pensamento de Paul Ricoeur. Memória, arte e pensamento. *Revista Cerrados*. Universidade de Brasília: n. 34/ ano 21/ 2012.

AGOSTINHO, Santo. Confissões. Coleção *Os pensadores*. São Paulo: Abril cultural, 1980.

AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2011.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. *Introdução à filosofia*. 4ª ed. São Paulo: Moderna, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Julio Castañon Guimarães. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In *A experiência do cinema*. Ismail Xavier (org.). Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

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

CARDOSO FILHO, Jorge Luiz Cunha. 40 anos de Estética da Recepção: pesquisas e desdobramentos nos meios de comunicação. In *Revista Diálogos Possíveis*, julho/dezembro de 2007. Disponível em: <<http://www.faculdadesocial.edu.br/revistas/index.php/dialogospossiveis/article/view/171/128>>. Acesso em: mar. de 2017.

CARTIER-BRESSON, Henri. O momento decisivo. In *Fotografia e jornalismo*. Mário Clark Bacellar (org.). São Paulo, Escola de Comunicações e Artes (USP), 1971, p. 19-26.

CASEY, Edward S. *Remembering. A phenomenological study*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

CEIA, Carlos. E-dicionário de termos literários. *Ícone*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/icone/>>. Acesso em: fev. 2019.

_____. E-dicionário de termos literários. *Índice*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/indice/>>. Acesso em: fev. 2019.

_____. E-dicionário de termos literários. *Mitopoese*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mitopoese/>>. Acesso em: fev. 2019.

CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”. In *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Campos, Haroldo de e Arriguci Jr., Davi (org.). - São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. As babas do diabo. In *As armas secretas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. Disponível em: <<https://dobrasvisuais.files.wordpress.com/2010/08/as-babas-do-diabo1.pdf>>. Acesso em: mar. 2017.

COSTA LIMA, Luiz. *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. Luiz Costa Lima, tradução e organização. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

DARIO, Ruben. “A estranha morte do fradre Pedro”. Trad. livre. Disponível em: <<http://ciudadseva.com/texto/la-extrana-muerte-de-fray-pedro/>>. Acesso em: dez. 2016.

DIBAM. *Museo Histórico Nacional*. Disponível em: <<http://www.museohistoriconacional.cl/sitio/>>. Acesso em: out. 2018.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 14ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2011.

DURAND, Gilbert. O imaginário. 2ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

ESPM, centro de fotografia. *O povo alemão retratado por August Sander*. Disponível em: <<http://foto.espm.br/index.php/sem-categoria/o-povo-alemao-do-seculo-xx-retratado-por-august-sander/>>. Acesso em: jan. 2017.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GRUZINSKI, Serge. *A Guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

HAMILTON, Edith. *A mitologia*. Lisboa: Dom Quixote, 1970.

JODELET, Denise. “Entrevista a ...”, 24 de outubro de 2002, por Óscar Rodriguez Cerda. *Relaciones*, 93, vol. XXIV, 2003, p. 117-132.

_____. Representações sociais: um domínio em expansão. In *As representações sociais no campo das ciências*. Denise Jodelet (org.); trad. Lilian Ulup. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In *O fotográfico*. Etienne Samain (org.). 3ª ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2010.

KUCINSKI, Bernado. *K*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo, Edusp/Fapesp, 1993.

LINS, Osman. Espaço romanesco: conceitos e possibilidades. In: *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais – Investigações em Psicologia Social*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

OCAMPO, Silvina. “As fotografias”. Trad. Livre. Disponível em: <<http://lenguajesanagustin.blogspot.com.br/search/label/Cuentos%205%C2%B0>>. Acesso em: ago. 2017.

ORIGEM DA PALAVRA. Site de etimologia. *Ícone*. Disponível em: <<http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/icone/>>. Acesso em: jan. 2017.

PROUST, Marcel. Em busca do tempo perdido. Vol 1: *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2013.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento* (2007). Trad. Alain François et. al. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

_____. *Percurso do reconhecimento*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

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

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: LP&M, 2001.

WIND, Edgar. *Arte y anarquía*. Versión española de Salustiano Masó. Madrid: Taurus, 1967.

YBARS, Richard. As vitrines de Eugène Atget: a cidade, o fotógrafo e seus simulacros. In: *Obvious*. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/f64_straight_writing/2012/11/as-vitrines-de-eugene-atget-a-cidade-o-fotografo-e-seus-simulacros.html>. Acesso em: jan. 2017.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

DF745s Dias Fortuna, Yara
Sob os olhos: fotografia, memória e representação social
na trilogia de Isabel Allende / Yara Dias Fortuna;
orientador Sara Amelia Almarza Costa. -- Brasília, 2019.
132 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2019.

1. Fotografia. 2. Memória. 3. Representação Social. 4.
Isabel Allende. I. Amelia Almarza Costa, Sara, orient. II.
Título.