

Ana Martins Marques

Paisagem com figuras: fotografia na
literatura contemporânea

(W.G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls,
Orhan Pamuk)

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

2013

Ana Martins Marques

Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea

(W.G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls,
Orhan Pamuk)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras – Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura e outros sistemas semióticos

Orientadora: Profa. Dra. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges

M357p

Marques, Ana Martins.

Paisagem com figuras [manuscrito] : fotografia na literatura contemporânea (W. G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk) / Ana Martins Marques . – 2013.
356 f., enc. : il., fots., p&b., color.

Orientadora: Maria Ester Maciel de Oliveira Borges.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 338-356.

1. Literatura e fotografia – Teses. 2. Arte e literatura – Teses. 3. Memória na literatura – Teses. 4. Viagem na literatura – Teses. 5. Autobiografia – Teses. 6. Sebald, W. G. (Winfried Georg), 1944-2001. – Emigrantes – Crítica e interpretação – Teses. 7. Sebald, W. G. (Winfried Georg), 1944-2001. – Austerlitz – Crítica e interpretação – Teses. 8. Carvalho, Bernardo, 1960- – Nove noites – Crítica e interpretação – Teses. 9. Carvalho, Bernardo, 1960- – Mongólia – Crítica e interpretação – Teses. 10. Pauls, Alan, 1959- – Vida descalço – Crítica e interpretação – Teses. 11. Pamuk, Orhan, 1952- – Istambul – Crítica e interpretação – Teses. I. Borges, Maria Ester Maciel de Oliveira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 809.93357



Tese intitulada *Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea* (W. G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk), de autoria da Doutoranda ANA MARTINS MARQUES, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos

Área de Concentração: Literatura Comparada

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. André Melo Mendes - FAFICH/UFMG
Presidente da Comissão e representante da Orientadora,
Profa. Dra. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen - FALE/UFMG

Profa. Dra. Beatriz Vieira de Resende - UFRJ

Profa. Dra. Ana Maria Portugal Saliba - Escola da Letra Freudiana/ RJ

Profa. Dra. Graciela Inês Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 17 de maio de 2013.

Profa. Dra. Graciela Inês Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Estudos Literários
FALE/UFMG

Agradecimentos

Aos professores, colegas e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários.

À professora Maria Ester Maciel, pela orientação sempre segura, precisa e generosa, pelo exemplo de delicadeza e rigor na costura entre crítica e criação, pela amizade.

Aos professores Elisa Amorim Vieira e Élcio Loureiro Cornelsen, pela leitura atenta e pelas preciosas indicações apresentadas por ocasião do exame de qualificação e da defesa. Às professoras Beatriz Resende e Ana Maria Portugal, pela arguição instigante e pelas muitas sugestões de desdobramentos e caminhos para pensar.

Aos colegas de trabalho, pelo incentivo e pela paciência.

A meus pais, Sonia e Fernando, e meus irmãos, Lourenço e Estevão: "a família sem o familialismo".

Ao Marcílio: ainda que não lhe sejam dedicadas, todas as palavras são para você.

Resumo

Esta tese propõe uma investigação sobre a incorporação de imagens fotográficas em alguns textos literários contemporâneos. A partir da leitura de livros de W.G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls e Orhan Pamuk, busca-se analisar alguns dos efeitos produzidos pela presença de fotografias na narrativa, considerando, sobretudo, as relações que aí se estabelecem entre texto e imagem. De gênero dificilmente definível, os livros do alemão W. G. Sebald transitam entre a memória, o perfil biográfico, o relato de viagem, a ficção e o ensaio. Marcados por um tom digressivo e melancólico, os livros do autor caracterizam-se ainda pela reprodução de um grande número de fotos, sem legendas e em preto e branco. O emprego que W.G. Sebald faz das imagens fotográficas em sua obra, em especial em *Os emigrantes* e *Austerlitz*, é examinado aqui em articulação com os demais elementos narrativos, com o propósito de discutir o modo como a prosa sebaldiana problematiza o estatuto documental da fotografia, as associações entre imagem, memória e arquivo e o papel da fotografia na construção das narrativas pessoais e familiares, mas também históricas e coletivas. A tese procura ainda examinar o recurso à fotografia em *Nove noites* e *Mongólia*, do brasileiro Bernardo Carvalho, em articulação com o motivo da viagem e da representação do "outro" e com o emprego de estratégias documentais e autoficcionais, bem como avaliar o impacto da incorporação de imagens fotográficas sobre as fronteiras entre texto e paratexto. Por fim, a partir da leitura de *A vida descalço*, do argentino Alan Pauls, e de *Istambul*, do turco Orhan Pamuk, em interlocução com outros livros que conectam fotografia e "escrita de si", a tese se volta para as relações entre fotografia, ficção, ensaio e autobiografia.

Palavras-chave: Literatura, fotografia, memória.

Abstract

This thesis intends to look into how some contemporary literary texts incorporate photographic images. Drawing on the reading of books by W.G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls and Orhan Pamuk, it seeks to analyze some of the effects produced by the presence of pictures in the narrative, considering, in particular, relationships that are then established between text and image. Of a genre hard to define, the books by German writer W. G. Sebald move through memory, biographical profile, travel account, fiction and essay. Marked by a digressive and melancholic tone, the author's works feature reproductions of a large number of photographs, without captions, and in black and white. The use W.G. Sebald makes of photographic images in his works, in *The Emigrants* and *Austerlitz* in particular, is examined here in connection with the other narrative elements in order to discuss the way sebalidian prose discusses the documentary statute of photography, the associations between image, memory, and archive as well as the role of photography in building personal and family narratives, but also collective and historical ones. The thesis also seeks to examine the use of photography in *Nine Nights* and *Mongolia*, by Brazilian writer Bernardo Carvalho, in connection with the reason of the trip and the representation of the "other" and with the use of documentary and autofictional strategies, as well as assessing the impact of the incorporation of photographic images on the borders between text and paratext. Finally, drawn on the reading of *Life Barefoot*, by Argentine writer Alan Pauls, and *Istanbul*, by Turkish writer Orhan Pamuk, as compared with other works that connect photography and "self-writing", the thesis turns to the relationships between photography, fiction, essay and autobiography.

Keywords: Literature, photography, memory.

Sumário

<i>Álbum</i>	11
1 Introdução: o silêncio das imagens	12
<i>Nadja</i>	16
Fotografia e surrealismo.....	29
Nadja: seus olhos de avenca.....	37
Itinerário	49
2 Paisagem com figuras: imagens e memória em W.G. Sebald	52
Fotografia na obra de Sebald	69
Um esboço de categorização	84
<i>Coisas</i>	86
<i>Pessoas</i>	89
<i>Animais</i>	94
<i>Lugares</i>	99
A legenda e a luva.....	101
<i>Os emigrantes: álbuns de família</i>	108
Henri Selwyn	115
Paul Bereyter	132
Ambros Adelwarth.....	137
Max Ferber	143
<i>Austerlitz: memória e arquivo</i>	153

Entre ver e ler	162
3 O que se vê não se fotografa: fotografia e margens da ficção	
em <i>Nove noites</i> e <i>Mongólia</i>, de Bernardo Carvalho	174
A ficção de Bernardo Carvalho	176
Só os outros podem contar	180
A prosa de Carvalho nas tramas das escritas de si e do outro	183
Fotografia e antropologia	189
<i>Nove noites</i>	199
A experiência etnográfica em <i>Nove noites</i>	214
<i>Mongólia</i>	223
O país da fotografia.....	233
"Eu estive lá"	238
<i>O mundo fora dos eixos</i>	247
4 A cidade, a praia e a página: fotografia e autobiografia em	
<i>A vida descalço</i>, de Alan Pauls, e <i>Istambul</i>, de Orhan Pamuk	256
A Fotografia do Jardim de Inverno:	
Barthes, fotografia, biografema	261
A praia, a pele e a página: <i>A vida descalço</i> , de Alan Pauls.....	285
A cidade em preto e branco: fotografia e autobiografia	
em <i>Istambul</i> , de Orhan Pamuk	300
O outro Orhan.....	301
A cidade (foto)grafada	312

5 Considerações finais..... 328

6 Referências 338

Lista de figuras..... 357

Álbum

*Para meu avô João, que nos capturou
pelo olho da câmera e que agora nos olha
das fotografias*

Meu avô materno exerceu ao longo da vida os mais variados ofícios. Foi alfaiate, pedreiro, tocou saxofone e pistom na banda da cidade, e foi também, durante um tempo que eu não saberia precisar, fotógrafo.

Em quase todos os cômodos da casa dos meus avós, que visitávamos não mais do que uma ou duas vezes por ano, eu sempre encontrava, em gavetas e caixas amarelas, desbotadas pelo tempo, uma grande quantidade de fotografias. Eu era então, como ainda sou, incapaz de saber se aquelas pessoas – o casal de noivos que me pareciam incompatíveis, as crianças reunidas em torno de um grande bolo de aniversário, uma delas ligeiramente estrábica, os homens sorridentes em roupas de domingo, a família que posa contra um fundo de palmeiras, o filho mais velho com o cotovelo apoiado em uma coluna – eram nossos parentes distantes ou apenas clientes do estúdio fotográfico do meu avô.

Reunidos, e confundidos, nas caixas de fotografias, formavam todos uma estranha família.



1 Introdução: o silêncio das imagens

Talvez o que mais chame a atenção quando se pensa na utilização de fotografias na literatura seja a relativa raridade desse procedimento. Mesmo nos momentos de maior experimentalismo no romance, quando os materiais mais variados invadiram as páginas dos livros – notícias de jornal, anúncios, estatísticas, *slogans*, canções populares –, não foram muitos os textos que acolheram reproduções fotográficas¹. O fato de que as imagens, e em especial as imagens fotográficas, tenham permanecido, com poucas exceções, relegadas ao paratexto ou a gêneros específicos ("livros de artistas", enciclopédias ilustradas, livros de viagem, biografias, além de algumas formas de publicação populares, como a fotonovela) torna relevante investigar sua incorporação em textos contemporâneos, num momento em que parece estar em curso um processo de transformação dos suportes da produção literária, sobretudo com a progressiva expansão dos meios digitais, que implicam alterações nas formas de leitura e vêm colocar em questão a própria noção de livro².

Ao menos dois aspectos principais são levantados quando deparamos com imagens fotográficas em um texto literário: a relação com o passado e a questão da representação. As fotografias podem funcionar no texto como um poderoso elemento narrativo, capaz de articular passado e presente³. Sua presença permite, entre outras coisas, deflagrar processos de memória, estabelecer relações com eventos passados, apresentar indagações sobre a identidade. Mas a fotografia também tem impacto sobre uma dimensão fundamental da narrativa, ao trazer para o centro da cena a questão da

¹ A literatura rapidamente incorporou referências ao novo meio técnico, integrando-o como elemento da trama narrativa ou valendo-se dele como deflagrador de motivos e imagens. Ainda no século XIX, *Bruges-la-morte*, do simbolista belga Georges Rodenbach, publicado em 1892, é um dos primeiros exemplos de incorporação de imagens fotográficas na literatura. Publicado primeiramente sem imagens, como folhetim no *Le Figaro*, o livro traz 35 clichês fotográficos da cidade de Bruges. Ainda antes, à edição de 1890 de *The marble faun*, publicada após a morte do autor, Nathaniel Hawthorne, foram acrescentadas 50 fotografias de estátuas e monumentos de Roma mencionados na narrativa. Outros exemplos conhecidos, já no século XX, são *Nadja* e *L'Amour fou*, de André Breton; alguns livros de Julio Cortázar, como *Último round*, *A volta ao dia em 80 mundos*, *Prosa de observatório* e *Os argonautas da cosmopista*; *Na patagônia*, de Bruce Chatwin; *Negro dorso do tempo*, de Javier Marías; além de livros de Alexander Kluge. No Brasil, Valêncio Xavier e Sebastião Nunes são dois autores que fazem uso sistemático de imagens fotográficas. Em livros como *O mez da gripe*, *Minha mãe morrendo* e *O menino mentido*, Xavier cria um espaço de interação e cruzamento entre uma gama variada de textos e imagens (ilustrações de livros antigos, fotos e desenhos encontrados em velhas revistas, mapas, anúncios, recortes de jornal, fotogramas de filmes, fragmentos de enciclopédias, revistas em quadrinhos e livros de cordel, fotografias de família), explorando, ainda, o aspecto gráfico, visual, do próprio texto. Mais recentemente, ao menos em parte sob o influxo da obra sebaldiana, muitos livros têm se valido de reproduções fotográficas, entre os quais podemos citar, a título de exemplo, *Extremamente alto & incrivelmente perto*, de Jonathan Safran Foer, ou *As teorias selvagens*, de Pola Oloixarac.

² Cf. CHARTIER. *Morte ou transfiguração do leitor*, p. 109.

³ O papel da fotografia como meio narrativo de articular passado e presente é ressaltado por Christina Ljungberg (LJUNGBERG. *Rituals of remembrance*).

representação. O que está em jogo é o próprio estatuto da fotografia e sua relação com a realidade, e o modo como, ao se associar ao texto, a fotografia faz com que se voltem também para ele as perturbadoras indagações sobre a sua condição⁴.

A tendência inicial, quando se pensa na utilização de fotografias na narrativa, é entender essa incorporação como uma forma de atestar a veracidade do que se narra. Essa é, aliás, uma das funções que a fotografia parece exercer em livros de viagem e em textos biográficos. Tomada como dispositivo capaz de prestar contas do mundo "tal como ele é", a fotografia logo se viu investida de uma série de tarefas e usos sociais de caráter científico, técnico e documental; seu estatuto de documento, prova ou evidência conferiu-lhe um lugar entre os aparatos científicos, médicos, jornalísticos, policiais e jurídicos.

A suposta objetividade da fotografia já foi alvo de inúmeras críticas, desde aquelas que ressaltam a possibilidade de manipulação das imagens (por exemplo, por meio de montagens e retoques) e o fato de que o ato fotográfico implica uma série de operações de seleção e arranjo (escolha do objeto, ângulo de visão, distância, enquadramento, foco, luz, etc.), até aquelas que revelam que a fotografia é também ela culturalmente codificada. Essas críticas procuraram demonstrar que a imagem fotográfica é instrumento de transposição, análise e transformação do real, e não seu espelho; que ela é tributária de uma determinada noção convencional de espaço e da seleção de um ponto de vista; que seu sentido não é imediato ou evidente para qualquer receptor, mas depende da aprendizagem de certos códigos de leitura; que o espaço de representação fotográfica é um espaço de enunciação, e que, portanto, pode, como os textos, ser objeto de leitura, análise e interpretação. Fotografias, sabemos bem, podem "mentir": elas podem ser adulteradas e retocadas, mas também podem ser erroneamente contextualizadas. Ainda assim, é difícil escapar do fascínio em relação a essa espécie de vocação da fotografia para afirmar que os lugares, as coisas e as pessoas retratados existiram, "estiveram lá"; a fotografia traz consigo a marca do referente, já que são os próprios objetos que se imprimem sobre a chapa fotográfica exposta à luz. Roland Barthes, que ajudou a construir a crítica a uma suposta transparência das imagens ao

⁴ Walter Moser refere-se a uma "certa lei das mídias", segundo a qual "a midialidade de uma arte, que tende a se apagar, torna-se necessariamente aparente quando duas mídias diferentes entram em jogo". MOSER. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade, p. 53. Assim, é como se a presença das imagens, de um outro regime de signos, abalasse a tendência à "transparência" da escrita, devolvesse à escrita sua opacidade (e, talvez pudéssemos também dizer, fizesse com que a escrita revelasse sua própria natureza de imagem).

demonstrar que elas são atravessadas por todo tipo de convenção e ao propor a existência de uma "retórica das imagens"⁵, não deixa de se espantar, ao longo de todo o seu *A câmara clara*, com essa "teimosia do Referente em estar sempre presente"⁶.

No primeiro capítulo de seu livro *O ato fotográfico*, Philippe Dubois faz um percurso histórico por essas diversas posições no que diz respeito à relação da fotografia com a realidade, que ele divide em três momentos distintos⁷. Num primeiro momento, que o autor condensa na fórmula "fotografia como espelho do real", a fotografia é tomada, tanto pelos que louvavam o novo meio técnico quanto pelos que o criticavam, como a imagem mimética por excelência, caracterizada pela semelhança com o objeto fotografado. O segundo momento é marcado pelo discurso da "fotografia como transformação do real", que busca desconstruir o discurso da mimese e da transparência. A "objetividade", a "neutralidade" e a "naturalidade" da fotografia são colocadas em questão pela ênfase no caráter construído e codificado da imagem fotográfica. Num terceiro momento, que Dubois sintetiza na fórmula "fotografia como traço de um real", a natureza indicial da imagem fotográfica ganha destaque. Na família das imagens, segundo o modelo tripartite de Charles Sanders Peirce, a fotografia está ao lado dos índices, o que significa que, em sua gênese, ela está ligada fisicamente aos objetos concretos, como a impressão digital, as máscaras mortuárias, a fumaça, as pegadas. O "discurso do traço" ressalta, portanto, o princípio de conexão física da fotografia com o referente; trata-se de um discurso que, tendo passado pela desconstrução do caráter mimético da foto, recoloca, em outras bases, "a questão da pregnância do real na fotografia"⁸. É preciso ter em mente, no entanto, como ressalta Dubois, que "o princípio do traço, por mais essencial que seja, marca apenas um momento no conjunto do processo fotográfico"⁹. Antes e depois da inscrição do objeto na fotografia, há uma série de procedimentos, gestos e processos, submetidos a escolhas e decisões humanas e, portanto, culturais.

⁵ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*.

⁶ BARTHES. *A câmara clara*, p. 15-16. Em seu texto "Pequena história da fotografia", de 1931, portanto meio século antes de Barthes, Walter Benjamin já insistia no "retorno" dos objetos captados pela câmera, na necessidade irresistível, sentida pelo observador, de buscar na imagem fotográfica a pequena centelha "com a qual a realidade chamuscou a imagem" (BENJAMIN. *Pequena história da fotografia*, p. 94).

⁷ A síntese que apresentamos a seguir é extremamente esquemática e deixa de fora uma série de questões abordadas pelo autor. Remetemos, para um esclarecedor percurso por esses diferentes pontos de vista sobre a questão do "realismo" na fotografia, ao primeiro capítulo de *O ato fotográfico*, intitulado "Da verossimilhança ao índice: pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia".

⁸ DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 45.

⁹ DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 51.

A relação de certo modo privilegiada que a fotografia estabelece com o seu objeto e o processo mecânico de produção da imagem fotográfica estão na origem do seu *status* como documento, prova ou evidência. No entanto, se, de fato, a fotografia (deixando de lado, por um momento, as possibilidades de fraude e manipulação) pode ser considerada como comprobatória da existência de seu objeto (algo foi colocado diante da câmera; sem isso não haveria fotografia), ela não traz consigo a sua significação. A fotografia pode atestar a "verdade da existência" de algo – toda fotografia, diz Barthes, é um "certificado de presença"¹⁰ –, mas ela não pode atestar-lhe o sentido. O caráter altamente problemático da imagem fotográfica tomada como forma de atestação decorre desse intervalo, há muito conhecido, entre sentido e referência. Como afirma Henri Van Lier, citado por Philippe Dubois: "A foto pode ser uma prova instrutiva e irrefutável. É tão evidente que não é preciso insistir nisso. Mas, ao mesmo tempo, ocorre com frequência que não se sabe bem o que ela prova"¹¹. "Isso foi", diz Barthes – eis o "noema da fotografia"¹², eis aquilo que lhe dá sua força de evidência. Mas "o que foi"? – eis, no entanto, o que a fotografia frequentemente não revela.

O que ocorre com a fotografia quando ela passa a "ilustrar" as páginas de um livro? E o que ocorre, então, com o texto? Que implicações tem para a leitura a junção de texto escrito e imagem gráfica? De que modo o estatuto da imagem é alterado por sua inserção no livro e, por outro lado, de que modo a imagem vem alterar o estatuto do texto? Investigar como se dá esse procedimento de junção de palavra e imagem fotográfica em alguns textos literários contemporâneos e os efeitos decorrentes desse procedimento é o propósito desta tese.

A partir da análise do procedimento de incorporação de imagens fotográficas na obra de W. G. Sebald e nos livros *Nove noites* e *Mongólia*, de Bernardo Carvalho, *A vida descalço*, de Alan Pauls, e *Istambul*, de Orhan Pamuk (com algumas incursões por outros textos e autores, em especial pela obra de Roland Barthes, tomada não apenas como referência crítica e teórica, mas também, pela experiência de justaposição de texto e imagem que ela coloca em cena, como objeto de exame), procuraremos avaliar os efeitos produzidos pela presença dessas imagens, a fim de demonstrar como tal procedimento pode conduzir a discussões relevantes sobre as fronteiras do literário, sobre a materialidade do livro, sobre as estratégias por meio das quais se encena no

¹⁰ BARTHES. *A câmara clara*, p. 129.

¹¹ VAN LIER *apud* DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 84.

¹² BARTHES. *A câmara clara*, p. 115. [No original: *ça-a-été*].

texto a presença do autor e a questão da autoria, bem como sobre o modo como nesses livros se dá o tratamento de temas como tempo, morte, memória, história, viagem.

Antes, porém, vamos nos deter na análise de um livro que, embora não corresponda ao período que é o foco desta tese, importa examinar com algum vagar, porque permite antecipar algumas das questões centrais trazidas pela incorporação de fotografias na literatura. Trata-se de *Nadja*, do escritor francês surrealista André Breton. A partir das declarações de Breton sobre a função das imagens no livro e da análise de algumas fotografias presentes no texto, bem como da leitura de críticos que refletiram sobre as relações entre fotografia e surrealismo, em especial Rosalind Krauss e Susan Sontag, procuramos a seguir analisar a incorporação de imagens fotográficas em *Nadja*, a fim de avaliar os impactos desse procedimento e os possíveis efeitos de sentido que ele introduz na leitura.

Nadja

Lançado em 1928, *Nadja* tem como centro os encontros de André Breton com uma mulher misteriosa, que se identifica como Nadja ("porque em russo é o começo da palavra esperança, e porque é só o começo dela"¹³); sua trama sinuosa é guiada pelo itinerário errante do casal Nadja e Breton pelas ruas de Paris, de seu encontro casual, na Rue Lafayette, até a internação de Nadja em um hospício.

Nadja se inicia com uma reflexão sobre a identidade – a primeira frase do livro é uma pergunta: "Quem sou?" –, passa por uma discussão sobre o papel da crítica, com a defesa da consideração de preocupações "extraliterárias", e pela narração fragmentária de uma série de episódios, que relatam os primeiros momentos do surrealismo, em especial o modo como o autor entrou em contato com aqueles que se tornaram expoentes do movimento, até chegar, tardiamente para um livro que tem o título que tem, ao encontro com Nadja. A partir da narrativa desse encontro, instaura-se uma espécie de segunda parte do relato (caracterizada, inclusive, por uma alteração de gênero textual, com o surgimento de marcações típicas de um diário, que recobre o período de 4 a 12 de outubro de 1926). No final do livro, há uma nova alteração, com o

¹³ BRETON. *Nadja*, p. 66-67.

endereçamento a um "tu" que, como no poema "Quadrilha", de Carlos Drummond de Andrade, "não tinha entrado na história".

Em torno do registro dos encontros e desencontros de Breton com Nadja, reúne-se uma gama heterogênea de materiais. Narrado por Breton, o livro é composto de modo fragmentário, reunindo o relato de episódios mais ou menos esparsos, narrativas de acasos e encontros fortuitos, anedotas, digressões, memórias, reflexões. Comentando a hibridez narrativa de *Nadja*, Michel Beaujour caracteriza o livro como um "dossiê aberto, sempre suscetível a acolher novas peças"¹⁴, o que permitiu, inclusive, a inserção posterior de comentários¹⁵ e fotografias e mesmo a eliminação de certas passagens (com o corte de alguns ataques pessoais).

Já à primeira vista, *Nadja* chama a atenção pela presença significativa de imagens fotográficas: são 44 imagens, na edição original, de 1928, e 48 na edição revista pelo autor, de 1963¹⁶, que retratam lugares em que a ação se desenvolve, pessoas, objetos, cartas, desenhos, fachadas, um cartaz de cinema. Sob cada uma das imagens se encontra uma pequena legenda que reproduz um fragmento do texto, acompanhado do número da página correspondente¹⁷.

No texto que faz as vezes de prefácio, introduzido na edição de 1963 e intitulado *Avant-dire (dépêche retardée)*, Breton relaciona a "abundante ilustração fotográfica" de *Nadja* com o objetivo de eliminar a descrição – enfaticamente atacada no *Manifesto do*

¹⁴ BEAUJOUR. Qu'est-ce que "Nadja?", p. 781.

¹⁵ Elemento que também poderia ser considerado como uma estratégia do autor para afastar o "romanesco", *Nadja* apresenta várias notas de pé de página escritas pelo autor, algumas contemporâneas ao relato original, outras introduzidas na edição de 1963. Essas notas escritas mais de 30 anos depois da publicação da primeira edição vêm acrescentar ao texto de memórias, necessariamente cindido entre o eu da narrativa e o eu da narração, um terceiro tempo, que torna ainda mais complexa a estrutura temporal do texto.

¹⁶ A primeira edição de *Nadja* foi publicada em 1928, com 44 fotografias. Em 1963, foi lançada uma versão revista do livro, com a introdução de um texto que faz as vezes de prefácio – intitulado *Avant-dire (dépêche retardée)* – e de várias notas, a alteração da ordem de algumas fotografias, a substituição e o acréscimo de quatro novas fotos. As fotografias são, em sua maioria, de autoria de Jacques-André Boiffard. Há, porém, exceções, como os retratos de Benjamin Péret, de Paul Éluard e de Robert Desnos, de autoria de Man Ray, e os retratos de Blanche Derval e do professor Henri Claude, do fotógrafo Henri Manuel. Imagens das provas das ilustrações para a primeira edição de *Nadja*, numeradas e anotadas por Paul Éluard e às vezes pelo próprio Breton, com a indicação dos respectivos fotógrafos, estão disponíveis em: <<http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100830260#>>.

¹⁷ A reprodução de uma passagem precisa do texto, com indicação da página respectiva, à guisa de legenda das imagens, é um recurso comum em certos romances populares. Walter Benjamin o nota bem, ao afirmar que: "Breton capta de forma singular, pela fotografia, lugares assim. Ele transforma as ruas, portas, praças da cidade em ilustrações de um romance popular, arranca a essa arquitetura secular suas evidências banais para aplicá-las, com toda a sua força primitiva, aos episódios descritos, aos quais correspondem citações textuais sob as imagens, com números de página, como nos velhos romances destinados às camareiras". BENJAMIN. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia, p. 27.

*surrealismo*¹⁸ – e de conferir à narrativa um caráter de "registro" – características que revelariam que a obra obedece a imperativos "antiliterários"¹⁹:

Talvez convenha de modo especial a *Nadja*, em razão de um dos dois principais imperativos "antiliterários" aos quais esta obra obedece: assim como a abundante ilustração fotográfica, que objetiva eliminar qualquer descrição – acusada de inanição no *Manifesto do surrealismo* –, o tom adotado para a narrativa, que se calca no da observação médica, principalmente neuropsiquiátrica, em que a tendência é registrar tudo o que o exame e o interrogatório podem fornecer, sem a mínima preocupação com o estilo.²⁰

Não é apenas nesse prefácio que tem lugar a reivindicação insistente, por parte de Breton, do caráter não romanesco, "não literário" de *Nadja*. Tomando como emblema a declaração de Rimbaud de que era preciso "mudar a vida", e associando-a com a postulação de Marx – "transformar o mundo" –, os surrealistas tinham a pretensão de levar a poesia à ação, projetando-a para além dos limites da literatura. Walter Benjamin, em um ensaio de 1929 (portanto, apenas um ano após a publicação de *Nadja*), já chamava a atenção para esse aspecto do surrealismo:

Mas quem percebeu que as obras desse círculo não lidam com a literatura, e sim com outra coisa – manifestação, palavra, documento, *bluff*, falsificação, se se quiser, tudo menos literatura –, sabe também que são experiências que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas.²¹

A reivindicação, nas primeiras páginas de *Nadja*, de que a obra fosse compreendida pelo que teria de "extraliterário", e o elogio dos documentos que possibilitam um conhecimento da vida dos escritores em detrimento da ficção, a exaltação do estilo (ou, antes, da ausência de estilo) da "observação médica, principalmente neuropsiquiátrica" (não obstante o ataque direto aos psiquiatras e seus métodos nas páginas finais de *Nadja*) e dos "livros pornográficos sem ortografia" (uma

¹⁸ No *Manifesto do surrealismo*, após protestar contra a "atitude realista, inspirada no positivismo" dos romancistas, Breton ataca as descrições: "E as descrições! Nada se compara ao nada delas; não passam de superposições de imagens de catálogo, de que o autor se serve cada vez mais à vontade, ele aproveita a ocasião para me passar seus cartões postais, procura fazer-me ficar de acordo com ele a respeito de lugares comuns". BRETON. *Manifesto do surrealismo*, p. 170.

¹⁹ BRETON. *Nadja*, p. 19-20.

²⁰ BRETON. *Nadja*, p. 19-20.

²¹ BENJAMIN. *O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*, p. 23.

citação da "Alquimia do verbo", de Rimbaud, evocada por Breton) em detrimento do estilo romanesco, "literário", podem ser entendidos a partir dessa pretensão: "Persisto em reclamar os nomes, a só me interessar pelos livros escancarados, e dos quais não temos que procurar a chave"²². A "abundante ilustração fotográfica" de *Nadja* seria, de acordo com o que afirma Breton no *Avant-dire*, um dos "recursos antiliterários" de que se vale a narrativa.

A primeira afirmação de Breton que nos interessa comentar é a de que a inserção de fotografias em *Nadja* teria a função de substituir as descrições. Breton não foi o único a dizer que a fotografia poderia fazê-lo. No seu "Discurso do centenário da fotografia", pronunciado em 1939, Valéry afirma que a fotografia pôs a nu a pretensão "ilusória" da língua de "dar ideia" de um "objeto da vista" com algum grau de precisão. Segundo o autor, porém, os escritores não deviam temer que a fotografia pudesse restringir a importância da arte da escrita e agir como seu substituto. Se a fotografia "desencoraja-nos a descrever o real", afirma Valéry,

[...] isto nos lembra os limites da linguagem articulada e nos aconselha, a nós escritores, um uso de nossos meios inteiramente conforme a sua natureza própria. A literatura se tornaria pura, na medida em que se dedicasse ao que só ela pode obter, abandonando todos os outros empregos que os outros modos de expressão ou de produção cumprem bem mais eficazmente do que ela. Ela se preservaria então e se desenvolveria em seus verdadeiros caminhos, um dos quais se dirige para a perfeição do discurso que constrói ou expõe o pensamento abstrato, enquanto o outro se aventura livremente pela variedade das combinações e das ressonâncias poéticas.²³

Logo após descrever o suposto "pacto mítico" entre a pintura e a fotografia – a saber, a trégua que teria permitido à pintura, libertada da obrigação de representar, voltar-se para a abstração ("lenda" que "falsifica boa parte da história da pintura e da fotografia"²⁴) –, Susan Sontag, em uma nota, comenta a afirmação de Valéry de que a

²² BRETON. *Nadja*, p. 26.

²³ VALÉRY. Discurso do centenário da fotografia, p. 268-269.

²⁴ Para Sontag, a ideia de que a fotografia libertou a pintura da obrigação de representar, tornando-a assim disponível para a tarefa da abstração, não faz jus às relações estabelecidas entre pintura e fotografia: "O modo como a câmera fixava a aparência do mundo exterior sugeriu novos padrões de composição pictórica e novos temas para os pintores: criar uma preferência pelo fragmento, realçar o interesse por lampejos da vida humilde e por estudos de movimentos fugazes e dos efeitos de luz. A pintura, mais do que se voltar para a abstração, adotou o olho da câmera, tornando-se (para empregar as palavras de Mario Praz) telescópica, microscópica e fotoscópica em sua estrutura. Mas os pintores jamais pararam de tentar imitar os efeitos realistas da fotografia. E, longe de restringir-se a representações realistas e deixar a abstração ao encargo dos pintores, a fotografia manteve-se em dia com todas as conquistas antinaturalistas da pintura e as absorveu". SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 161-162.

fotografia teria prestado serviço análogo à escrita: "A argumentação de Valéry não é convincente. Embora se possa dizer que uma foto registra ou mostra o presente, ela nem sempre 'descreve', propriamente falando; só a língua descreve, pois é um evento no tempo"²⁵.

Como comprovação de sua tese, Valéry sugere que se abra um passaporte: as descrições aí anotadas "não suportam comparação com a prova fixada ao lado"²⁶. Isso só é verdade, porém, diz Sontag, quando se considera a descrição "em seu sentido mais degradado, empobrecido; há trechos de Dickens e Nabokov que descrevem um rosto ou uma parte do corpo melhor do que qualquer foto". "A tese do poder descritivo inferior da literatura não se demonstra tampouco – Sontag continua – ao se dizer, como faz Valéry, que 'o escritor que retrata uma paisagem ou um rosto, por mais hábil que seja em seu ofício, sugerirá tantas visões diferentes quantos forem seus leitores'. O mesmo vale para uma foto"²⁷.

Dizer que a fotografia libertou os escritores da obrigação de descrever – ou dizer que ela libertou os pintores da obrigação de representar – supõe, ademais, uma forma estanque de conceber as diferentes artes, como se elas tivessem fronteiras determinadas e tarefas preestabelecidas a cumprir.

A afirmação de Breton de que a presença de fotografias em *Nadja* teria o propósito de substituir as descrições já foi discutida – e rebatida – por vários críticos²⁸.

Uma das questões levantadas pelos críticos para refutar a afirmação de Breton é que as fotografias em *Nadja*, ao contrário do que alega o autor, não dispensam totalmente as descrições. Em muitos casos, ainda que haja fotografias, Breton não deixa de comentá-las e de precisar o que elas representam, o que mostra que o argumento da economia descritiva não se sustenta totalmente. É o caso, como nota Arrouye, da luva de bronze (que, aliás, só sabemos ser de bronze porque o texto nos informa); do comércio de "bois-charbon" (a presença da fotografia não impede que Breton componha, também com palavras, a "imagem das pequenas achas de madeira serrada que aparecem toscamente pintadas em formato de pilha, dos dois lados da porta, de cor

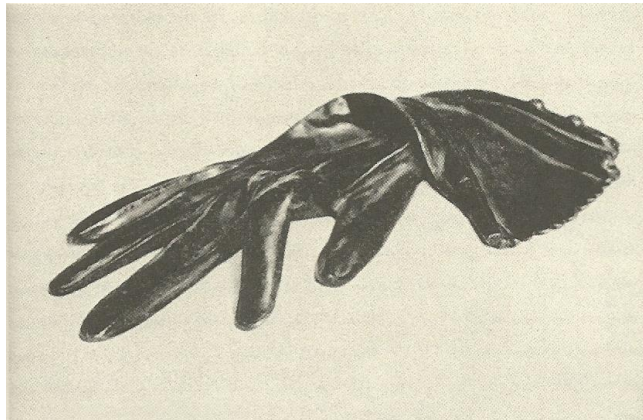
²⁵ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 161.

²⁶ VALÉRY. Discurso do centenário da fotografia, p. 268.

²⁷ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 161.

²⁸ Cf., por exemplo, ARROUYE. La photographie dans "Nadja"; BEAUJOUR. Qu'est-ce que "Nadja"?; WAREHIME. Photography, time, and the surrealist sensibility; ARBEX. A fotografia em *Nadja*: um recurso antiliterário?

uniforme, com uma parte mais escura"²⁹); da maior parte dos desenhos de Nadja³⁰, descritos apesar de os vermos reproduzidos em fotografias.



Exemplo bastante citado é o do objeto encontrado por Breton no mercado das pulgas, e que aparece retratado no livro:

Agora, bem recentemente, como no domingo, indo com um amigo ao mercado das pulgas de Saint-Ouen (sempre vou lá à procura desses objetos que não se encontram em nenhuma outra parte, fora de moda, fragmentados, inúteis, quase incompreensíveis, perversos, enfim, no sentido que entendo e amo, como, por exemplo, esta espécie de semicilindro branco, irregular, envernizado, apresentando relevos e depressões sem significado para mim, com estrias horizontais e verticais vermelhas e verdes, precisamente acomodado num estojo, com uma divisa em língua italiana, que levei para casa e depois de examinar bem acabei por admitir que representava apenas a estatística, figurada em três dimensões, da população de uma cidade do ano tal ao ano tal, o que nem por isso o torna mais legível) [...]³¹

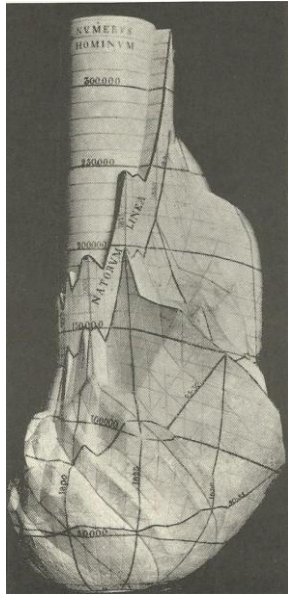
O fato de que uma imagem do objeto seja reproduzida no livro não impede que ele seja descrito, e com bastante detalhamento. Ainda mais interessante: nem a descrição, nem a imagem parecem suficientes, e o objeto permanece em grande medida incompreensível, tanto para o narrador quanto para o leitor. A presença simultânea da imagem e da descrição, nesse caso, também parece dar conta do intervalo inelutável entre a palavra e a imagem, de sua natureza fundamentalmente distinta: por um lado,

²⁹ BRETON. *Nadja*, p. 33.

³⁰ ARROUYE. La photographie dans "Nadja", p. 126.

³¹ BRETON. *Nadja*, p. 56.

parece revelar o quanto a descrição contém já uma certa compreensão do objeto, que determina a seleção dos elementos a serem mobilizados pela descrição; por outro, sugere que a compreensão da imagem passa por uma espécie de narrativização.



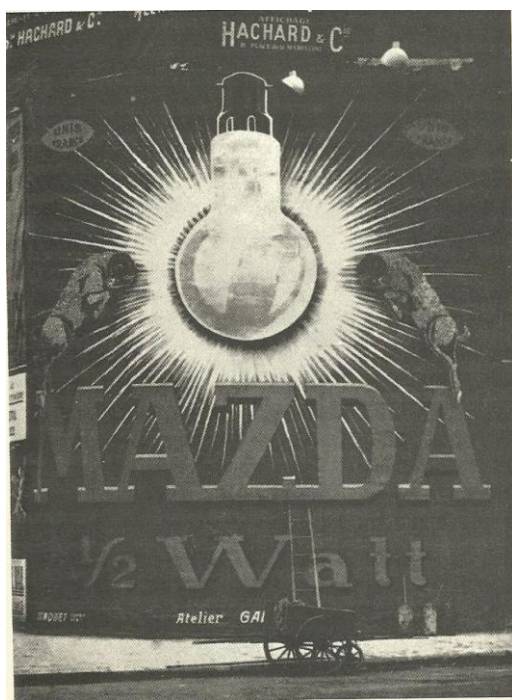
Jean Arrouye, após constatar o fato de que, em *Nadja*, por um lado, boa parte dos objetos e lugares evocados no texto não são representados por imagens fotográficas³², e, por outro, que um certo número daqueles que são mostrados em fotografias são também descritos no texto, apresenta nos seguintes termos essa diferença entre a descrição textual e a imagem:

É que num relato a descrição é composta de elementos selecionados pelo autor e hierarquizados na linearidade textual: não somente todos os elementos são pertinentes, mas o seu nível de simbolização é igualmente fixado. Totalmente diferente é o caso da imagem, na qual todos os elementos constituintes são potencialmente significantes mas não ordenados, de modo que é difícil decidir quais são os mais importantes, e no caso da fotografia, que registra o traço de tudo o que estava diante da objetiva, distinguir entre aqueles que são úteis ao sentido visado daqueles que são ociosos.³³

³² Para uma enumeração de lugares e objetos não retratados no livro, cf. ARROUYE. La photographie dans "Nadja", p. 124-125. É curioso notar, por exemplo, a ausência de uma imagem do letreiro de um hotel em Pourville, que produz uma ilusão de ótica narrada no livro, justamente uma imagem que (esta sim) supriria a insuficiência da descrição textual, as indicações imprecisas da escrita ("de tal maneira", "de tal forma", "numa certa obliquidade"...): "Não faz muitos dias, Louis Aragon fez-me observar que o letreiro de um hotel em Pourville, com as palavras MAISON ROUGE em caracteres vermelhos, tinha as letras compostas de tal maneira e distribuídas de tal forma que, numa certa obliquidade, da estrada, a palavra MAISON se apagava e lia-se POLICE no lugar de ROUGE". BRETON. *Nadja*, p. 60.

³³ "C'est que dans un récit la description n'est composée que des éléments sélectionnés par l'auteur et hiérarchisés dans la linéarité textuelle: non seulement tous les éléments sont pertinents mais leur niveau de

É, assim, em sua relação com o texto – que separa, organiza, hierarquiza, opera a seleção dos elementos da imagem a serem levados em conta e orienta a sua leitura – que as imagens ganham sentido no livro. O texto pode vir esclarecer algum aspecto da figura (se a narrativa não o precisasse, dificilmente saberíamos que a luva feminina retratada é na verdade uma escultura de bronze). De forma mais frequente, é o sentido conotativo ou simbólico das imagens que só pode ser estabelecido em sua relação com o texto: é o caso do retrato do professor Claude, por exemplo, "com sua fronte ignara e o ar teimoso que o caracterizam"³⁴, tomado como figura alegórica da idiotia da classe psiquiátrica, ou das várias imagens do livro que funcionam como "retratos simbólicos"³⁵ de Nadja e de Breton (além de praticamente todos os desenhos de Nadja, *O violonista* de Braque, a estatueta da ilha de Páscoa, o anúncio da lâmpada Mazda, entre outras).



symbolisation est également fixé. Il en va tout autrement pour l'image où tous les constituants sont potentiellement signifiants mais non ordonnés, de sorte qu'il est difficile de décider quels sont les plus importants, et dans le cas de la photographie que enregistre la trace de tout ce qui était devant l'objectif de distinguer entre ceux qui sont utiles au sens visé et ceux qui sont oiseux". ARROUYE. La photographie dans "Nadja", p. 127. Todos os trechos citados a partir de textos em língua estrangeira serão traduzidos no corpo da tese e reproduzidos, no original, em nota de pé de página. As traduções, salvo especificação em contrário, são minhas.

³⁴ BRETON. *Nadja*, p. 126.

³⁵ ARROUYE. La photographie dans "Nadja", p. 128.

Nem sempre, porém, a relação entre texto e imagem é tão fortemente determinada. A imagem sempre traz mais informação do que seria necessário ou suficiente; há uma espécie de "sobra" na imagem, "sobra" que, em atrito com o texto, abre-se (abre-o) a uma ampla gama de leituras. Poderíamos, por exemplo, relacionar as muitas imagens de portas³⁶ presentes no livro com alusões, recorrentes no texto, às inúmeras passagens que ligam realidade e sonho, consciente e inconsciente, razão e imaginação, e ao desejo de franqueá-las; ou mesmo tomá-las como emblemas da intenção declarada de Breton (ou de seu fracasso?) de que seu livro fosse "escancarado como uma porta"³⁷.

Em um texto sobre *Nadja* escrito em 1967, Michel Beaujour também rebate o argumento de Breton de que a utilização de fotografias teria a função de evitar a descrição. Segundo o crítico, a maioria das fotografias presentes no livro não substitui nenhuma descrição: por um lado, afirma Beaujour, sempre que o relato o exige, Breton descreve (como no caso das lojas designadas pelas palavras "bois-charbon" e do objeto encontrado no mercado de pulgas); por outro lado, o relato não exigiria a descrição da maior parte dos lugares, pessoas ou objetos retratados³⁸. A explicação para a presença de fotografias no livro, de acordo com ele, seria outra:

Na maior parte dos casos, é possível verificar sua autenticidade. Sua função é, portanto, assegurar que nada foi inventado ou transposto. As fotografias não substituem nada daquilo que encontramos normalmente em um romance. **Ao contrário, quase a cada página, elas afirmam que *Nadja* não é um romance.**³⁹ (grifos meus)

A presença de fotografias viria comprovar a autenticidade dos lugares, objetos e pessoas retratados, atestando, assim, que "*Nadja* não é um romance". É o que Breton

³⁶ Cf. ARROUYE. La photographie dans "Nadja", p. 139-140.

³⁷ BRETON. *Nadja*, p. 143.

³⁸ "É claro, ainda, que o mais obtuso leitor de romances não exigiria a descrição da livraria *L'Humanité*, mencionada de passagem, ou do castelo de Saint-Germain. Menos ainda aquela do Manoir d'Ango, onde o poeta está escrevendo, nem o retrato verbal de Éluard, Desnos, Péret, Mme. Sacco, vidente, ou aquele do próprio autor. Ora, encontramos em *Nadja* fotografias desses lugares, dessas pessoas". BEAUJOUR. Qu'est-ce que "Nadja"?, p. 786-787. ["Il est clair, par surcroît, que le lecteur de romans le plus obtus ne saurait exiger la description de la librairie de *L'Humanité*, mentionnée au passage, ou du château de Saint-Germain. Moins encore celle du manoir d'Ango, où le poète est en train d'écrire, ni le portrait verbal d'Éluard, de Desnos, de Péret, de Mme. Sacco, voyante, ou de celui de l'auteur lui-même. Or nous trouvons dans *Nadja* des photos de ces lieux, de ces personnes."].

³⁹ "Dans la plupart des cas, il nous est possible de vérifier leur authenticité. Leur fonction est donc de nous assurer que rien n'a été inventé ni transposé. Les clichés ne remplacent rien de ce qu'on trouve d'ordinaire dans un roman. Au contraire, presque à chaque page, ils affirment que *Nadja* n'est pas un roman". BEAUJOUR. Qu'est-ce que "Nadja"?, p. 787.

parece pretender ao designar o recurso à fotografia em *Nadja* como "antiliterário". O autor afirma a resolução de "nada alterar do documento 'tomado ao vivo'"⁴⁰ (*pris sur le vif*) e faz um paralelo entre o "tom" adotado no texto (calcado, segundo diz, no da "observação médica") e o recurso à fotografia. Por essa afirmação, deduz-se que Breton parece compreender a fotografia como documento, testemunho objetivo daquilo que foi. Essa compreensão da fotografia pode ser relacionada com a recusa do romanesco e do literário, que o autor manifesta em vários textos (e que reitera de forma enfática nas primeiras páginas de *Nadja*).

Mas se a função das imagens em *Nadja* fosse apenas atestar a existência factual de objetos, pessoas e lugares, qualquer imagem desses objetos, pessoas ou lugares serviria; e, no entanto, Breton não apenas confessa, no interior do próprio livro, sua decepção em relação a algumas fotografias, mas também substitui imagens de um mesmo local de uma edição a outra.

É interessante pensar, também, no papel que nesse caso teriam as várias fotografias de *Nadja* que são imagens de imagens: a vinheta do livro *Dialogues entre Hylas e Philonous*, de Berkeley, as reproduções dos desenhos de Nadja, do detalhe central de um quadro de Ucello denominado *A profanação da hóstia*, bem como de quadros de Braque, Ernst e de Chirico, entre outras. Sem dúvida é possível afirmar que essas imagens mantêm sua função testemunhal⁴¹, de comprovação da existência desses objetos ou das pessoas que os produziram. No entanto, não se deve deixar de considerar que, como imagens de segundo grau, elas se afastam do "real" que supostamente deveriam documentar, ou, antes, documentam um real já infestado de imagens, inclusive midiáticas (como no caso do anúncio das lâmpadas Mazda).

A análise das fotografias presentes em *Nadja* e de sua relação com o texto permite afirmar que suas funções no livro não se restringem àquelas sugeridas por Breton no *Avant-dire* (substituir as descrições; atestar a veracidade do relato...). Como afirma Jean Arrouye:

O exame atento da natureza e do funcionamento das fotografias inseridas em *Nadja* obriga a relativizar essas afirmações do autor. Elas assumem ao mesmo tempo um papel menor do que aquele anunciado

⁴⁰ BRETON. *Nadja*, p. 20.

⁴¹ Márcia Arbex nota que, "assim como a maior parte das ilustrações, os desenhos de Nadja têm uma função documental, de atestar, através de sua assinatura e escrita, a existência concreta de sua pessoa". ARBEX. A fotografia em *Nadja*: um recurso antiliterário?, p. 83.

(elas não substituem todas as descrições) e um bem maior, que põe em questão sua natureza "antiliterária".⁴²

Arrouye chama a atenção, em especial, para a função simbólica ou metafórica que, em sua relação com o texto, algumas imagens adquirem. Ele ressalta, ainda, que uma mesma imagem pode desempenhar mais de uma função ao mesmo tempo. É o caso, por exemplo, da segunda imagem do livro, que representa o Manoir d'Ango, onde Breton se refugia para escrever *Nadja*. A imagem traz uma legenda que esclarece que a fotografia mostra o pombal da propriedade. Trata-se, assim, de uma das tantas imagens do livro que retratam lugares em que a ação se desenvolve (com a peculiaridade de que temos aqui uma referência metaliterária, já que o lugar em questão diz respeito, antes, ao espaço da narração do que ao da narrativa); mas se trata, também, como nota Márcia Arbex, de uma imagem que funcionará, mais adiante, como anunciadora do destino trágico da protagonista⁴³. Outro exemplo é a imagem da placa com a inscrição "LES AUBES" ("As alvoradas"):

O tema do recomeço está inscrito, de forma não menos emblemática, sobre a "enorme placa indicativa azul-celeste, com estas palavras: LES AUBES". Essa última imagem da série de fotografias transcende as categorias, pois ela, ao mesmo tempo, mostra um objeto, é um documento, representa um lugar e vale como retrato daquela cuja "mão intrável e maravilhosa" designou a placa a Breton: "Tu, diz ele, que tudo leva ao romper do dia".⁴⁴

Embora não seja a única imagem do livro a incluir uma inscrição textual – inscrições também são encontradas nas fotografias do Hôtel des Grands Hommes, do comércio de "bois-charbon", da livraria *L'Humanité*, do Hotel Sphinx, entre outras –, essa imagem é, como nota Arrouye, a única em que a inscrição "é o próprio objeto da

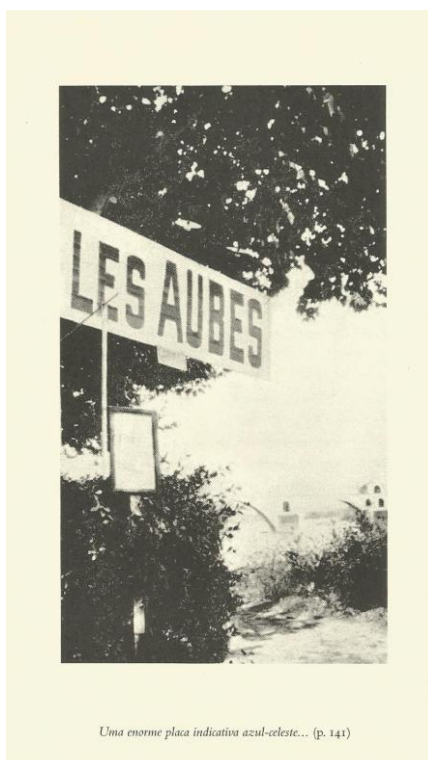
⁴² "L'examen attentif de la nature et du fonctionnement des photographies insérées dans *Nadja* oblige à relativiser ces affirmations de l'auteur. Elles assument à la foi un rôle moindre que celui annoncé (elles ne remplacent pas toutes les descriptions) et un bien plus grand, qui remet en question leur nature 'antilittéraire'. ARROUYE. La photographie dans "Nadja", p. 124.

⁴³ Cf. ARBEX. A fotografia em *Nadja*: um recurso antiliterário?, p. 83.

⁴⁴ "Le thème du recommencement est non moins emblématiquement inscrit sur la 'vaste plaque indicatrice portant ces mots: LES AUBES'. Cette image finale de la série des photographies en transcende les catégories, car à la fois, elle montre un objet, est un document, représente un lieu, et vaut portrait de celle dont la 'main merveilleuse et intrahissable' a désigné la plaque a Breton: 'Toi, dit-il, que tout ramène au point du jour'. ARROUYE. La photographie dans "Nadja", p. 141.

fotografia. Aqui o texto se faz imagem e a imagem é texto, confusão que marca a resolução da tensão dos dois meios ao longo do livro [...]”⁴⁵.

Palavra-imagem, em que texto e figura coincidem, essa fotografia mostra claramente que as imagens em *Nadja* não são meramente ilustrativas e que, ainda que exerçam funções relacionadas à economia descritiva ou à atestação da facticidade do relato, elas estão bem longe de se resumir a isso. Incorporadas à narrativa, as imagens passam a estabelecer com o texto as mais diversas relações: elas podem ser de certo modo redundantes em relação ao texto escrito, exercendo, assim, a função de economia descritiva postulada por Breton; mas podem, também, ressaltar um aspecto secundário do relato, dando-lhe um relevo que o texto, por si, não deixaria adivinhar (podemos pensar no retrato de Mme. Sacco, mencionada no texto apenas de passagem); podem, ainda, exercer funções simbólicas ou metafóricas. Em todos esses diferentes regimes de relação entre texto e imagem, a materialidade das figuras, sua força sugestiva e evocativa acabam por criar um outro espaço de significação, que abre novas linhas de leitura.



⁴⁵ "Ce n'est certes pas la seule image à inclure une inscription – on en trouve aussi dans les photographies de l'hôtel des Grands Hommes, de la librairie de l'Humanité ou du Sphinx Hôtel –, mais c'est la seule où celle-ci soit le sujet même de la photographie. Ici le texte se fait image et l'image est texte, confusion qui marque la résolution de la tension des deux media au long du livre [...]". ARROUYE. La photographie dans "Nadja", p. 142.

Fotografia e surrealismo

Quase ao final de *Nadja*, Breton apresenta uma reflexão sobre as fotografias constantes no livro que parece se afastar da concepção que se depreende do *Avant-dire*:

Comecei por rever vários dos lugares a que este relato conduz; fazia questão, na verdade, tanto em relação a algumas pessoas como a objetos, de tomar uma imagem fotográfica do mesmo ângulo especial em que eu próprio as havia considerado. Na ocasião, constatei que com raras exceções eles se defendiam mais ou menos da minha iniciativa, de forma que a parte ilustrada de *Nadja* acabou ficando, na minha opinião, insuficiente [...] ⁴⁶

Surgem aí aspectos que parecem não ser levados em conta nas afirmações sobre a fotografia constantes no *Avant-dire*, em especial a questão do ângulo, do ponto de vista. Ao afirmar a pretensão de tomar as fotografias "do mesmo ângulo especial em que eu próprio as havia considerado", Breton parece admitir um olhar subjetivo, diferente da alegada objetividade e impessoalidade que aproximaria a fotografia da "observação médica". Os próprios lugares se "defendem", parecendo resistir a essa suposta capacidade da imagem fotográfica de tudo revelar.

Breton queixa-se, entre outras coisas, da dificuldade de documentar *a posteriori* a experiência vivida, já que o tempo trata logo de alterar (ou mesmo destruir) as coisas e os lugares (os tapumes em torno do busto de Becque; "o desaparecimento de quase tudo o que diz respeito a *O abraço do polvo*"⁴⁷). Dificuldade que é também, como sabemos, a de todo texto que se pretende autobiográfico, dado que há sempre um intervalo entre o momento da experiência e o da escrita, e só por um efeito retórico é possível simular um relato feito "ao vivo" (*pris sur le vif*), já que, para dizer o óbvio, no momento em que se está escrevendo não se está "vivendo", mas, justamente, escrevendo. O próprio Breton o admite: "A vida é diferente do que se escreve"⁴⁸.

Entre as razões pelas quais a "parte ilustrada de *Nadja*" acabou ficando, em sua opinião, "insuficiente", Breton cita ainda a ausência de uma imagem da estátua de cera do Museu Grévin ("a impossibilidade de obter autorização para fotografar a adorável atração, no Museu Grévin, que é aquela mulher fingindo apertar furtivamente, no

⁴⁶ BRETON. *Nadja*, p. 138.

⁴⁷ BRETON. *Nadja*, p. 138.

⁴⁸ BRETON. *Nadja*, p. 70.

escuro, a cinta-liga"⁴⁹). Essa imagem, no entanto, embora estivesse ausente na primeira edição, figura a partir da segunda edição do livro, revista por Breton. O texto, porém, não foi alterado, de modo que a alegação de ausência dessa imagem no entanto presente reforça o caráter enigmático de que ela já se reveste pelo enquadramento – enquadramento que, por ser inusitado, mostra explicitamente o sentido de seleção, recorte, presente de resto em toda imagem fotográfica.



A decepção de Breton em relação às imagens de *Nadja* está associada a esse intervalo entre o momento da experiência e o momento posterior de seu "registro"; está associada, também, a esse "ângulo especial" pelo qual as coisas nos aparecem e que é dificilmente reproduzível, revelando assim, por essa distância, que as imagens fotográficas dos objetos não são os objetos, por mais que o caráter indicial da fotografia desperte esse fascínio da imagem que, nas palavras de Roland Barthes, "traz consigo o referente"⁵⁰. Mas do mesmo modo que Barthes narra, ao longo de boa parte de seu *A câmara clara*, a busca por uma imagem de sua mãe que correspondesse à imagem que ele tinha dela (e somente pode encontrá-la em uma fotografia de sua mãe quando criança), Breton também não parece reconhecer nos objetos, lugares e pessoas retratados a imagem desses objetos, lugares e pessoas tal como eles os havia "considerado". A substituição, de uma edição a outra, de imagens do mesmo local,

⁴⁹ BRETON. *Nadja*, p. 138.

⁵⁰ BARTHES. *A câmara clara*, p. 15.

como no caso do *Manoir d'Ango*⁵¹, revela por si só que a fotografia não tem em *Nadja* apenas a função de comprovar a existência real dos lugares, pessoas e objetos mencionados na narrativa, o que atestaria, nas palavras de Michel Beaujour, "quase a cada página", que "*Nadja* não é um romance"⁵² (ora, se se tratasse apenas de comprovar a "autenticidade" dos lugares e objetos fotografados, qualquer imagem fotográfica do *Manoir d'Ango* ou da estátua de Étienne Dolet serviria).

A compreensão da imagem fotográfica que se pode depreender dessas considerações de Breton parece menos próxima daquela que se lê no *Avant-dire* do que da declaração presente em *Surréalisme et la peinture*, de 1925:

A prova fotográfica tomada por si mesma, revestida como ela é desse valor emotivo que faz dela um dos mais preciosos objetos de troca [...], essa prova, ainda que dotada de uma força de sugestão particular, não é, em última análise, a imagem *fiel* do que pretendemos guardar daquilo que em breve não teremos mais.⁵³

Para além da suposta transparência usualmente atribuída à imagem fotográfica, a fotografia parece, aqui, ser tomada, antes, como uma espécie de "ativador do imaginário"⁵⁴. Essa definição da fotografia como imagem necessariamente *infidel* de algo que "em breve não teremos mais" também parece captar com precisão a relação estreita que a fotografia mantém com o tempo, a complexidade temporal da imagem fotográfica

⁵¹ Cf. ARROUEY. La photographie dans "*Nadja*", p. 135. Arrouey comenta ainda a substituição da imagem da estátua de Étienne Dolet: se na edição de 1928 a estátua aparecia contra o fundo do céu, no espaço aberto da Praça Maubert, por onde passavam alguns pedestres, na edição de 1962 a imagem da estátua ocupa praticamente toda a fotografia. De acordo com Arrouey: "Breton utilizou assim, de forma bastante consciente, o efeito de borda da fotografia, espaço fechado que circunscreve autoritariamente um aspecto particular do mundo, a fim de eliminar o anedótico e de conferir à estátua uma força simbólica [...]. O mesmo procedimento de enquadramento fechado, com os mesmos efeitos, encontra-se nas fotografias da porta onde se lê 'Camées durs' (p. 119) e da estátua de Henri Becque (p. 170)". ARROUEY. La photographie dans "*Nadja*", p. 135. ["Breton a ainsi très consciemment utilisé l'effet de bordure de la photographie, espace clos qui circonscrit autoritairement un aspect particulier du monde, afin d'éliminer l'anecdotique et de conférer à la statue une force symbolique [...] Le même procédé de cadrage serré, avec les mêmes effets, se retrouve dans les photographies de la porte de 'Camées durs' (p. 119) et de la statue d'Henri Becque (p. 170)"].

É interessante notar que o crítico chama a atenção para o procedimento do enquadramento, procedimento decisivo, como veremos adiante, para a argumentação de Rosalind Krauss, que propõe alçar a fotografia à condição de elemento definidor do surrealismo.

⁵² BEAUJOUR. Qu'est-ce que "*Nadja*"?, p. 787.

⁵³ BRETON. *Surréalisme et la peinture* apud ARROUYE. La photographie dans "*Nadja*", p. 134. ["L'épreuve photographique prise en elle-même, toute revêtue qu'elle est de cette valeur émotive qui en fait un des plus précieux objets d'échange [...] cette épreuve, bien que douée d'une force de suggestion particulière, n'est pas en dernière analyse l'image *fidèle* de ce que nous entendons garder de ce que bientôt nous n'aurons plus"].

⁵⁴ ARROUEY. La photographie dans "*Nadja*", p. 134.

– seu modo de colocar em relação passado, presente e futuro, sua ligação inelutável com a morte.

Rosalind Krauss já explorou de forma exaustiva a ambiguidade de Breton em relação à imagem fotográfica, associando-a com a atitude contraditória do teórico do surrealismo no que se refere à primazia da visão ou da representação. O ódio declarado de Breton à "figura real dos objetos reais" e sua insistência na necessidade de outra ordem da experiência nos levaria a acreditar, diz Krauss, que Breton rejeitaria a fotografia – considerada o meio "realista" por excelência. No entanto, ele não apenas apoiou vários fotógrafos, entre eles Man Ray, mas também deu à fotografia um papel de peso nas publicações surrealistas⁵⁵: fotografias eram a principal fonte de imagens dos periódicos surrealistas (e a autora ressalta que as revistas, mais do que as pinturas ou os livros, parecem constituir o cerne da produção do movimento, aspecto que a história da arte tradicional, "cujos olhos estão fixados nas belas artes"⁵⁶, tendeu a desconsiderar).

Em *Surréalisme et la peinture*, Breton pergunta: "Então, quando vão parar de ilustrar os melhores livros com desenhos para publicá-los só com fotografias?"⁵⁷. E de fato seus três trabalhos seguintes são "ilustrados" com fotos: além de *Nadja*, *Les vases communicants*, de 1932, traz imagens de filmes e diversos documentos fotográficos, e *L'amour fou*, de 1937, contém imagens fotográficas feitas por Brassai, Man Ray, Dora Maar, Rogi André e Cartier Bresson.

Somando a primazia concedida pelos surrealistas à "ilustração fotográfica" e a dificuldade de fornecer uma definição do "estilo" surrealista com base nos conceitos derivados do código da pintura (distinções entre linear e pictórico, figurativo e abstrato...), Krauss formula a hipótese de que a fotografia poderia ser tomada como chave para o "dilema" do "estilo surrealista": "as regras da fotografia em si, mais do que as da pintura, poderiam fornecer tal definição [do surrealismo]"⁵⁸. Krauss sugere, assim, deslocar a fotografia das margens do movimento surrealista para o seu centro.

Esse lugar central ocupado pela fotografia no surrealismo estaria relacionado, para Krauss, com o caráter indicial⁵⁹ da imagem fotográfica:

⁵⁵ CF. KRAUSS. Fotografia e surrealismo.

⁵⁶ KRAUSS. Fotografia e surrealismo, p. 114.

⁵⁷ BRETON. *Surréalisme et la peinture apud* KRAUSS. Fotografia e surrealismo, p. 113.

⁵⁸ KRAUSS. Fotografia e surrealismo, p. 114.

⁵⁹ "Como vimos, a fotografia surrealista joga com a relação particular com a realidade que pertence a toda fotografia, pois ela é uma impressão, uma decalcomania do real. É um traço – obtido por um procedimento fotoquímico – ligado aos objetos concretos a que se reporta por uma relação de causalidade paralela à que existe para uma impressão digital, um rastro de passo ou os círculos úmidos que copos

Dado o seu estatuto especial em relação ao real (o fato de que a fotografia é de algum modo depositária do real), as manipulações efetuadas pelos fotógrafos surrealistas – espaçamentos e duplicações – têm por meta registrar os espaços e as duplicações deste preciso pedaço da realidade de que esta fotografia nada mais é senão o traço fiel. A fotografia serve aqui para produzir um paradoxo: o da realidade constituída em signo – ou ainda o da presença transformada em ausência, em representação, em espaçamento, em escrita.⁶⁰

A fotografia possibilitaria, pelo enquadramento, um movimento que está no cerne do pensamento surrealista: a percepção da realidade como representação ou signo, como "escrita". Segundo Krauss:

A surrealidade seria a natureza convulsionada por uma espécie de escrita. O elo privilegiado que a fotografia mantém com o real lhe assegura um acesso particular a essa experiência. [...] As fotografias não são interpretações da realidade [...], elas apresentam a realidade como estruturada, codificada ou escrita. A visão da natureza enquanto signo, da natureza enquanto representação, é portanto "natural" para a fotografia. [...] o que une toda a produção surrealista é precisamente esta percepção da natureza como representação, da matéria como escrita.⁶¹

Krauss argumenta, portanto, que a chave para a compreensão da estética surrealista se encontraria em suas "condições fotográficas". O argumento de Krauss centra-se menos na importância da fotografia ou de fotógrafos individuais do movimento (embora ela proponha, como vimos, que se volte o foco da pintura para as revistas e periódicos surrealistas, nos quais a ilustração fotográfica tem primazia), e mais numa equação geral que propõe o "fotográfico" como elemento decisivo do surrealismo. Um dos aspectos principais da argumentação da autora diz respeito à distinção entre real e representado (ou, antes, a uma espécie de elisão dessa distinção). Segundo Krauss, apesar de Breton aparentemente se inserir numa tradição de depreciação da representação e de defesa de uma "imediatez", que se refletiria na prevalência do visual e na defesa do automatismo como sendo menos uma forma de representação do que uma manifestação direta, um mero registro, Krauss postula que a

gelados deixam sobre uma mesa. A fotografia é portanto geneticamente diferente da pintura, da escultura ou do desenho. Na árvore genealógica das representações, ela se situa do lado das impressões das mãos, das máscaras mortuárias, do sudário de Turim ou das pequenas pegadas das gaiivotas na areia das praias. Isto porque de maneira técnica ou semiológica, os desenhos e as pinturas são ícones, enquanto as fotografias são índices". KRAUSS. Fotografia e surrealismo, p. 120.

⁶⁰ KRAUSS. Fotografia e surrealismo, p. 121.

⁶¹ KRAUSS. Fotografia e surrealismo, p. 122.

experiência surrealista pode ser entendida como uma experiência em que a própria realidade é transformada em representação. Na fotografia surrealista, segundo a autora, a realidade se apresenta sempre como já configurada ou codificada – *escrita*. Assim, apesar de sua apologia do automatismo e da alegada aversão à representação como engodo, Breton, diz Krauss, "acolhe a representação de braços abertos"⁶².

O conceito de "beleza convulsiva", central para a compreensão da estética do surrealismo, deve ser entendido, segundo Krauss, a partir dessa percepção da realidade transformada em representação. Esse conceito aparece em *Nadja* ("A beleza – lê-se na última frase de *Nadja* – será CONVULSIVA, ou não será"⁶³) e é posteriormente reelaborado em um ensaio publicado na revista *Minotaure* e depois incorporado a *L'amour fou*, que culmina com a célebre formulação: "A beleza convulsiva terá de ser erótico-velada [*erotique-voilée*], explosante-fixa [*explosante-fixé*], mágico-circunstancial [*magique-circumstancielle*], ou não será beleza"⁶⁴.

Essa definição da "beleza convulsiva", como não deixou de notar Krauss⁶⁵, tem muitas relações com a fotografia. Um aspecto decisivo é o da interrupção ou expiração do movimento (resumido na fórmula *explosante-fixé*). Só é possível, diz Breton, "haver beleza – beleza convulsiva – mediante a afirmação da afinidade recíproca existente entre o objeto considerado em movimento e esse mesmo objeto uma vez em repouso"⁶⁶: algo móvel tornado imóvel, mas que se mantém, de algum modo, impregnado de movimento. Não bastasse a ideia de imobilização ou fixação do movimento ser, por si só, uma ideia fotográfica, o exemplo dado por Breton é o de uma fotografia: "Lamento", diz Breton, "não ter podido fornecer, como complemento ilustrativo do texto, a fotografia de uma locomotiva velocíssima, entregue, durante anos e anos, ao delírio de uma floresta virgem"⁶⁷. A ideia do "erótico-velado" também pode ser aproximada da condição fotográfica, em especial do conceito de enquadramento. Por fim, o caráter "mágico-circunstancial" da "beleza convulsiva" remete ao "acaso objetivo", ou à ideia do "objeto encontrado": o encontro fortuito com um objeto (ou uma palavra, ou uma frase) que revela àquele que o encontra seu próprio desejo (que se apresenta, poderíamos dizer, como signo desse desejo).

⁶² KRAUSS. Fotografia e surrealismo, p. 112.

⁶³ BRETON. *Nadja*, p. 146.

⁶⁴ BRETON. *O amor louco*, p. 25.

⁶⁵ KRAUSS. Fotografia e surrealismo, p. 121.

⁶⁶ BRETON. *O amor louco*, p. 14.

⁶⁷ BRETON. *O amor louco*, p. 14.

Se Krauss propõe reconsiderar a fotografia como elemento definidor do surrealismo, Susan Sontag apresenta o surrealismo como elemento definidor da fotografia⁶⁸. Embora tenha adquirido "a reputação pouco atraente de ser a mais realista e, portanto, a mais fácil das artes miméticas", para Sontag foi a fotografia que "conseguiu levar a cabo as ameaças bombásticas, datadas de um século, de um domínio surrealista sobre a sensibilidade moderna"⁶⁹. Segundo Sontag: "O surrealismo se situa no coração da atividade fotográfica: na própria criação de um mundo em duplicata, de uma realidade de segundo grau [...]"⁷⁰.

Como um objeto que praticamente produz a si mesmo, a fotografia, muito mais do que a pintura e outras artes consideradas "nobres", teria a capacidade de, como queriam os surrealistas, "apagar as fronteiras entre a arte e a chamada vida, entre objetos e eventos, entre o voluntário e o involuntário, entre profissionais e amadores, entre o nobre e o de mau gosto, entre a competência e os disparates afortunados"⁷¹. Além disso, ao adotar diante do mundo uma atitude "intransigentemente igualitária"⁷² – demonstrando mesmo certa preferência pelos objetos cotidianos, pelos restos, dejetos, bugigangas, pelo *kitsch* –, a fotografia seria capaz de revelar, em especial, a beleza daquilo que está em vias de desaparecer. A fotografia parece, assim, de fato, em perfeita sintonia com o gosto surrealista: "As fotos são, é claro, artefatos. Mas seu apelo reside também em parecerem, num mundo atulhado de relíquias fotográficas, ter o *status* de objetos encontrados – lascas fortuitas do mundo".⁷³

Walter Benjamin já ressaltara, justamente em um comentário sobre *Nadja*, a atenção surrealista para o mundo dos objetos "antiquados", para as "energias revolucionárias" contidas em certas coisas e lugares:

No amor esotérico, a dama é de todos os seres o mais inessencial. É o que ocorre com Breton. Ele está mais perto das coisas de que Nadja está perto, que da própria Nadja. Quais são as coisas de que ela está perto? Para o surrealismo, nada pode ser mais revelador que a lista canônica desses objetos. Onde começar? Ele pode orgulhar-se de uma surpreendente descoberta. Foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no "antiquado", nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias,

⁶⁸ Cf. SONTAG. *Sobre fotografia*, em especial o capítulo intitulado "Objetos de melancolia".

⁶⁹ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 65.

⁷⁰ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 67.

⁷¹ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 93.

⁷² "Fábricas desertas e avenidas atulhadas de anúncios parecem tão belas, pelo olho da câmera, como igrejas e paisagens pastorais". SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 93.

⁷³ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 84.

nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los.⁷⁴

Em *Nadja* há um verdadeiro inventário desses lugares e objetos "encontrados" – mercadorias de segunda mão, bricabraques, placas, cartazes, anúncios publicitários, programas de teatro –, que Nadja e Breton recolhem em suas perambulações pelas ruas de Paris, convertendo acasos e encontros em experiências decisivas, fazendo "explodir", nas palavras de Benjamin, "as poderosas forças 'atmosféricas' ocultas nessas coisas"⁷⁵.

O gosto dos surrealistas pelos mercados de pulga⁷⁶ é representativo do valor por eles atribuído a esses objetos. No mercado de pulgas os objetos e imagens encontram-se separados de seu contexto e afastados de suas funções utilitárias; liberados de suas funções, eles se mostram disponíveis para submeter-se ao desejo e ao imaginário. Que melhor lugar haveria para o encontro fortuito de uma máquina de costura e de um guarda-chuva, saudado por Lautréamont como uma síntese do belo? Comentando a predileção da fotografia pelos dejetos, pelos objetos encontrados, Sontag chama a atenção para o fato de que as fotos são, elas mesmas, objetos que satisfazem essas condições – fotografias antigas, gravuras, cartões-postais são também objetos, e podem ser encontrados casualmente em álbuns ou gavetas, recortados de jornais e revistas, comprados em antiquários ou lojas de bugigangas⁷⁷.

A partir daí se pode entender, talvez, a "banalidade" das fotos de Boiffard para *Nadja*, já ressaltada por vários autores⁷⁸, em contraste com o que se esperaria de imagens "surrealistas". Rosalind Krauss, sem desconsiderar os vários experimentos de manipulação da imagem fotográfica no surrealismo (as tiragens de negativos, as "solarizações" e "raiografias" de Man Ray; a "queima" utilizada por Raul Ubac; as diferentes manipulações realizadas com o auxílio de espelhos, como nas "Distorções" de André Kertész, etc.), mostrou que é um engano pensar que a fotografia surrealista era necessariamente uma imagem manipulada. Krauss ressalta a importância das fotografias

⁷⁴ BENJAMIN. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia, p. 25.

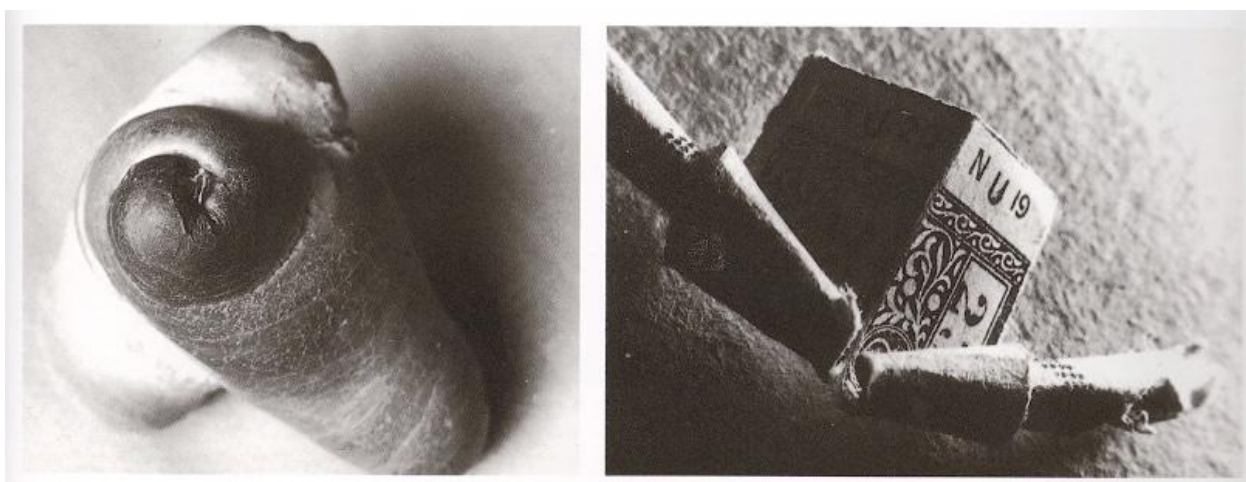
⁷⁵ BENJAMIN. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia, p. 25.

⁷⁶ Como afirma Susan Sontag: "Lembremos que foram Breton e outros surrealistas que inventaram a loja de mercadorias de segunda mão como um templo do gosto de vanguarda e alçaram a visita aos brechós à condição de um tipo de peregrinação estética". SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 93.

⁷⁷ "Pois as próprias fotos satisfazem muito os critérios exigidos para a aprovação surrealista, por serem objetos ubíquos, baratos, pouco atraentes. Uma pintura é cedida ou é comprada, uma foto é encontrada (em álbuns ou gavetas), recortada (de jornais e revistas), ou facilmente tirada pela própria pessoa". SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 94.

⁷⁸ Cf., por exemplo, KRAUSS. *Fotografia e surrealismo*, p. 113; BEAUJOUR. *Qu'est-ce que "Nadja"?*, p. 797.

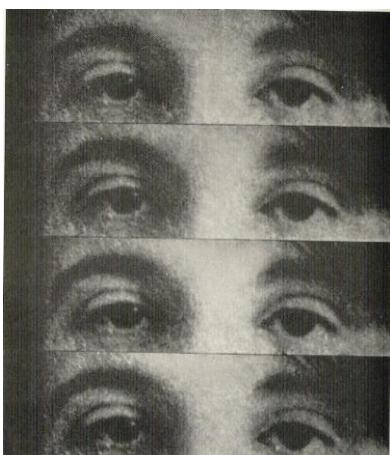
não manipuladas, que ocupam um espaço considerável nas produções surrealistas (por exemplo, as imagens realizadas por Boiffard para *Nadja*, ou as que ilustram os ensaios de George Bataille, em *Documents*, e, em especial, as "esculturas involuntárias" de Brassai). Essa importância estaria relacionada com o fato de que a valorização da fotografia no surrealismo, aparentemente contraditória, deriva da capacidade da câmera fotográfica de constituir a realidade como signo, revelando o "maravilhoso" no mundo, no cotidiano. Se a escrita automática era, como afirmou Breton, "fotografia do pensamento"⁷⁹, a fotografia seria o dispositivo capaz de revelar a "escrita automática do mundo".



Nadja: seus olhos de avenca

Única imagem manipulada de todo o livro, a fotografia que remete a Nadja – os dois olhos quatro vezes repetidos, acompanhados da legenda "*Seus olhos de avenca...*" – está bastante distante dos retratos frontais presentes no livro, como aqueles de figuras eminentes do movimento surrealista, como Paul Éluard, Benjamin Péret e o próprio Breton, o da atriz Blanche Derval ou o da vidente Mme. Sacco. Além das imagens que apresentam algumas de suas várias figurações (como sereia, em alguns de seus desenhos; como lâmpada, no anúncio das lâmpadas Mazda), Nadja, centro em torno do qual se organiza a narrativa, apenas aparece "retratada" nessa imagem que pouco revela de sua figura, e que somente foi incorporada ao livro na edição de 1963.

⁷⁹ Cf. KRAUSS. Fotografia e surrealismo, p. 116.



Imagens de partes do corpo – mãos, pés ou cabeças separados do resto do corpo, como nas ilustrações de Boiffard para textos de George Bataille, em *Documents*; o corpo decomposto (e recomposto) das bonecas de Hans Bellmer ou dos quadros de Salvador Dali; a figura do acéfalo, etc. – são recorrentes no surrealismo, como revela Eliane Robert Moraes, em um estudo abrangente sobre o imaginário do corpo "de Lautréamont a Bataille", em que mostra que o empenho de decomposição do corpo humano marcou parte expressiva da estética modernista⁸⁰. Mas se a fotografia dos olhos de Nadja pode ser incluída nesse amplo repertório de corpos "decompostos"⁸¹, parece ser a ausência da figura de Nadja o que há de mais significativo nessa imagem (como se os olhos estivessem aí para nos lembrar daquilo que não está).

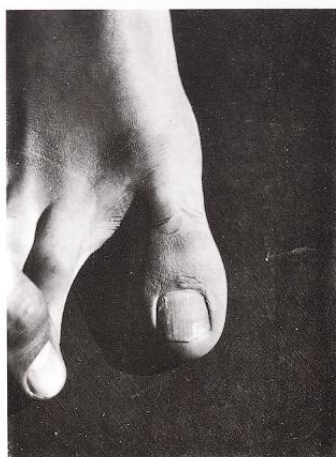
Como afirma Eliane Robert Moraes, a decomposição do corpo no surrealismo não se reduz à fragmentação, mas chega até a dissolução, a supressão da identidade corporal, a perda de si: "Do corpo fragmentado ao corpo ausente"⁸². Esse talvez possa ser um caminho para pensar a ausência de um retrato de Nadja: imagem ausente, Nadja

⁸⁰ MORAES. *O corpo impossível*.

⁸¹ Na própria narrativa de *Nadja* é possível encontrar vários exemplos de referências a partes separadas do resto do corpo, em especial as mãos. É o caso, por exemplo, do fascínio de Breton por certas "luvas azul-celeste" usadas por uma senhora, e seu temor diante da ideia de "ver a luva abandonando para sempre aquela mão" (p. 59); a mesma senhora depois lhe entrega uma escultura, em bronze, que representa uma luva feminina (p. 59). É o caso, também, da visão de Nadja de uma grande "mão que arde sobre as águas" (p. 82), imagem que depois retorna quando, durante uma caminhada, a personagem torna-se "novamente muito alheia", dizendo ver no céu um relâmpago "que desenha lentamente uma forma de mão" (p. 94). Logo em seguida, Nadja e Breton deparam com a mão em um cartaz: "essa mão rubra, indicador em riste, louvando sei lá o quê" (p. 94). Sem falar no episódio, narrado por Nadja, de descoberta da deformidade nas mãos de um antigo amante (p. 66). A mão também aparece em um dos desenhos de Nadja estampado no livro, constituído pela junção de uma mão (ou luva) e uma cabeça de mulher (p. 113).

⁸² MORAES. *O corpo impossível*, p. 70.

se mantém inacessível, enigmática, lançada a sua condição de fantasmagoria. Benjamin já o notara, ao chamar a atenção, como vimos numa passagem citada anteriormente, para o fato de que a concepção surrealista do amor se assemelha surpreendentemente à do amor cortês, e nunca se aproxima de fato da amada, que apenas se revela negativamente, por contiguidade, por assim dizer, por meio dos objetos que a entornam: "No amor esotérico, a dama é de todos os seres o mais inessencial. É o que ocorre com Breton. Ele está mais perto das coisas de que Nadja está perto, que da própria Nadja."⁸³



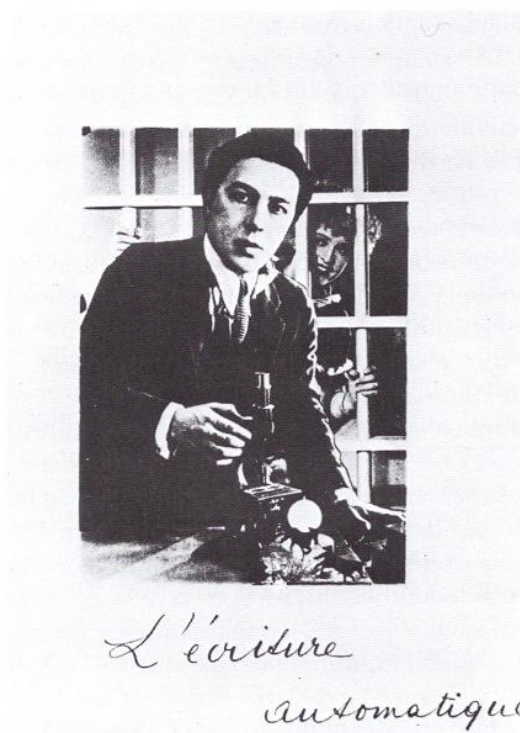
A ausência de um retrato remete também à recusa de Nadja em fixar-se em uma identidade – "Eu sou a alma errante"⁸⁴ é a resposta que ela dá à pergunta que lhe faz Breton ("Quem é você?"), e a alguém que, por telefone, lhe pergunta onde pode ser encontrada, ela responde: "Não sou encontrável"⁸⁵. A questão da identidade, de sua perturbação ou recusa, é central no movimento surrealista. Insistentemente tematizada pelos teóricos do movimento, sua importância pode ser percebida na recorrência do tema do duplo, nas diversas desmontagens e desfigurações do corpo na pintura (e na fotografia) surrealista, nas suas inúmeras metamorfoses, bem como na valorização de experiências que conduzem à exploração do inconsciente, à dissolução ou à perda da personalidade: o sonho, as experiências com o sono hipnótico e a escrita automática, a loucura, a droga, o amor – tudo aquilo que é capaz de lançar o homem para "fora de si".

⁸³ BENJAMIN. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia, p. 25. Benjamin retira a imagem do próprio texto de Breton: "É imperdoável que continue a vê-la se não a amo. Ou será que não amo? Sinto, perto dela, que estou mais próximo das coisas que estão perto dela do que dela". BRETON. *Nadja*, p. 86.

⁸⁴ BRETON. *Nadja*, p. 70.

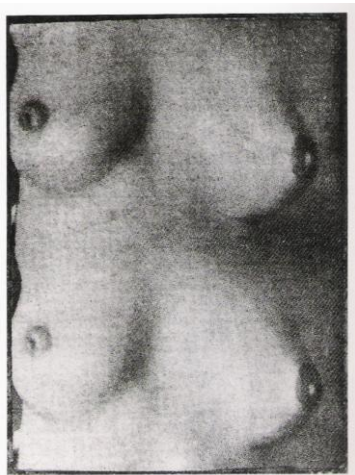
⁸⁵ BRETON. *Nadja*, p. 88.

Ao contrário das demais fotos do livro, que chamam a atenção por sua "banalidade", o "retrato" de Nadja é um exemplo de colagem surrealista (a outra exceção seria o retrato de Robert Desnos, também duplicado). A colagem foi praticada por pintores, fotógrafos e poetas surrealistas, como Max Ernst, Man Ray, Ubac, e também pelo próprio Breton⁸⁶. O recurso empregado na imagem de Nadja é um procedimento utilizado com frequência pelos surrealistas: a duplicação. O procedimento – que remete, obviamente, à reprodutibilidade, uma das características decisivas da fotografia – coloca-nos diante de uma "realidade" transformada em código, em elemento a ser lido. Como afirma Rosalind Krauss, a duplicação "cria o ritmo formal do espaçamento", converte "a presença em sequência" e, com isso, "transforma a matéria bruta na forma codificada de um significante"⁸⁷.



⁸⁶ Rosalind Krauss chama a atenção para o fato de que esta colagem de Breton, intitulada *L'écriture automatique* (1938), promove uma associação entre o automatismo psíquico e o automatismo do aparelho fotográfico – o próprio Breton, lembra Krauss, já associara esses dois meios de registro, ao afirmar que a escrita automática era "uma verdadeira fotografia do pensamento". Cf. KRAUSS. *Fotografia e surrealismo*, p. 116.

⁸⁷ KRAUSS. *Fotografia e surrealismo*, p. 119.



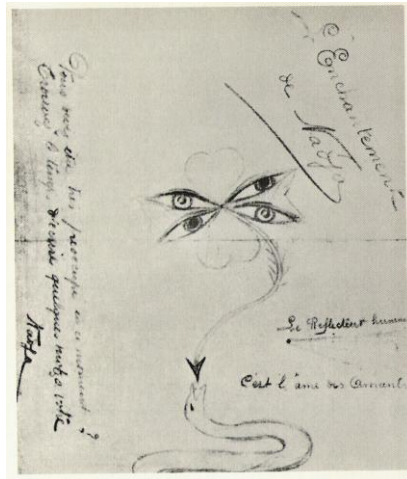
É, assim, como se, na ausência de um retrato, a imagem dos olhos de Nadja se apresentasse como signo, como escrita, deixando explícita, pela adoção da técnica da montagem, sua natureza de representação, e abrindo-se, então, de modo muito mais nítido do que as outras imagens, que parecem se apresentar como documentos da realidade, à significação. Somos então imediatamente tentados a atribuir-lhe um sentido, tomando-a, por exemplo, como imagem alegórica da faculdade de visão, motivo recorrente no livro. Basta lembrar o primeiro encontro de Breton com Nadja, em que ele nota seus olhos excessivamente maquiados ("como alguém que, tendo começado pelos olhos, não teve tempo de chegar ao fim"⁸⁸); a mulher de cera do Museu Grévin ("a única estátua, que eu saiba, a ter olhos"⁸⁹); ou a "Flor dos Amantes", com seus quatro olhos, que Nadja retocou de modo a "dar a ambos os olhares uma expressão diferente", e que Breton toma como signo sob o qual se deveria considerar o tempo que passaram juntos, o "símbolo gráfico que deu a Nadja a chave dos demais"⁹⁰. Podemos lembrar, também, o fascínio dos surrealistas pelas videntes – como Mme. Sacco, mencionada em Nadja, de que Breton fornece não apenas um retrato, mas também o endereço (Rue des Usine, nº 3) –, fascínio que Benjamin critica enfaticamente em seu ensaio⁹¹.

⁸⁸ BRETON. *Nadja*, p. 65.

⁸⁹ BRETON. *Nadja*, p. 138.

⁹⁰ BRETON. *Nadja*, p. 110.

⁹¹ "Podemos conceder ao surrealismo, que em seus caminhos aventureiros percorre tetos, para-raios, goteiras, varandas, estuques – para quem escala fachadas, todos os ornamentos são úteis –, também o direito de entrar pelo quarto dos fundos do espiritismo. No entanto, não nos agrada saber que ele bate às suas portas para interrogar o futuro. Quem não gostaria que esses filhos adotivos da Revolução rompessem radicalmente com tudo o que se passa nesses conventículos de damas caridosas, de majores reformados, de especuladores emigrados?". BENJAMIN. *O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*, p. 24.



Nadja converte-se, para Breton, numa espécie de guia do olhar, permitindo-lhe ver o maravilhoso no cotidiano ou o cotidiano como maravilhoso, auxiliando-o "no empenho de decifrar os signos urbanos como mensagens secretas que lhe dizem respeito"⁹². Em vários momentos do livro, a capacidade de visão ou premonição de Nadja é evidenciada. Ela é convocada para guiar os passos de Breton pelas ruas de uma Paris que transita entre o real e o imaginário, e que eles percorrem "entregues ao furor dos símbolos, presas do demônio da analogia"⁹³.

Mas se Nadja personifica as aspirações surrealistas, revelando a possibilidade de "viver de modo surrealista", o seu destino (a loucura, o hospício) não seria o emblema de uma espécie de desastre, de fracasso dessa esperança? Fracasso que Breton, no entanto, não parece disposto a interpretar como tal, como revela o silêncio final sobre o destino de Nadja e a irrupção inesperada de um novo amor (o "tu" destinatário da escrita, que surge no final do livro).

Que uma das formas pela qual Nadja vê a si própria seja a da sereia não é fato desprezível. Como as sereias, Nadja seduz com seu canto, com as palavras; como a delas, a sedução de Nadja ameaça conduzir aqueles que são por ela capturados aos domínios turvos da loucura e da morte. Como Ulisses, que se amarra ao mastro para poder, em segurança, ouvir o canto de outro modo mortífero das sereias⁹⁴ (episódio da Odisseia a partir do qual Adorno e Horkheimer derivam a ideia de Ulisses como

⁹² MORAES. Breton diante da esfinge, p. 9.

⁹³ BRETON. *Nadja*, p. 102.

⁹⁴ Tendo sido advertido por Circe de que nenhum mortal escapa ao canto (e aos encantos) das sereias, Ulisses trama um ardil: deixa-se amarrar ao mastro de seu navio, enquanto seus companheiros, com os ouvidos tapados com cera, remam vigorosamente, sem ouvir nem o canto das sereias nem as súplicas de Ulisses para ser desatado. Com isso, ele pode escutar o canto das sereias e, no entanto, escapar ileso.

alegoria do sujeito racional que, para construir a si mesmo, deve resistir às seduções do mito⁹⁵), Breton também não se deixa arrastar, total e finalmente, pelo canto de sereia de Nadja para os abismos oceânicos do desejo, do esquecimento, da loucura e da morte. Ele não se abandona de todo às incertezas do acaso e da sorte (o automóvel conduzido às cegas, a toda velocidade...). O "instinto de preservação"⁹⁶, que falta a Nadja, não falta a Breton e seus amigos (como não faltava a Ulisses), como mostra exemplarmente o episódio narrado por Breton em nota de pé de página:

[...] uma noite, eu estava ao volante de um carro na estrada de Versalhes a Paris, tendo ao meu lado uma mulher que era Nadja, mas que poderia ter sido, não é mesmo, qualquer outra, e mesmo *aquela outra*, enquanto o pé dela mantinha o meu apertado contra o acelerador e, com as mãos, buscava tapar meus olhos, no esquecimento que um beijo sem fim proporciona; queria que não *existíssemos* mais, sem dúvida para sempre, a não ser um para o outro, que partíssemos assim, a toda velocidade, de encontro às belas árvores. Que prova de amor, é verdade. Inútil acrescentar que não atendi a esse desejo.⁹⁷



Não seria possível tomar esse episódio como um presságio da direção obscura a que uma entrega cega ao domínio turvo da loucura, que Nadja representa, poderia conduzir não apenas o autor, mas o próprio movimento? Não seria possível ver nele um indício daquilo que, na exaltação dos poderes ilimitados do sonho, do desejo e do inconsciente, confina perigosamente com a loucura, a destruição e a morte?

⁹⁵ ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*.

⁹⁶ BRETON. *Nadja*, p. 132.

⁹⁷ BRETON. *Nadja*, p. 138.

Breton chega a admitir que sua relação com Nadja teria favorecido o desenvolvimento das tendências que acabaram por levá-la à internação. Suas críticas e desconfianças em relação aos métodos psiquiátricos ("Não é preciso ter entrado alguma vez num asilo para saber que é lá que se fazem os loucos, bem como se fazem os bandidos nas casas de correção"⁹⁸) não impedem que ele guarde uma certa má consciência e atribua a si parte da responsabilidade pelo desmantelamento psíquico de Nadja. Daí que a narrativa de Breton pareça adquirir, a determinada altura, um tom de autodefesa ("Acrescentarei em minha defesa..."⁹⁹) pelo fato de não ter sido capaz de impedir a internação de Nadja: "Foi na via dessa última empreitada, talvez, que eu devesse tê-la retido, mas antes teria sido preciso tomar consciência do perigo que ela corria"¹⁰⁰.

O episódio da estrada de Versailles, porém, não leva Breton à constatação dos riscos representados pela entrega ao inconsciente, ao desejo ou à loucura – aquilo que, nos domínios tumultuosos do inconsciente, tem a ver não apenas com eros e o desejo, mas também com a morte e a loucura –, mas é alçado por ele à condição de absoluto em relação ao qual deve ser medida a liberdade.

Breton e os surrealistas estavam atentos aos desvãos da loucura. Em 1928, portanto no mesmo ano da publicação de *Nadja*, os surrealistas fizeram uma comemoração dos 50 anos da histeria, qualificada por eles como "a maior descoberta poética do século XIX". Sua pretensão era retirar a histeria do domínio patológico para tomá-la como "meio supremo de expressão"¹⁰¹. Já no *Manifesto do surrealismo* Breton anunciara: "Não será o temor da loucura que nos forçará a hastear a bandeira da imaginação a meio pau"¹⁰².

Se Breton constata um fracasso, na sua história com Nadja, é o fracasso do amor, o fato de ele não ter sido capaz de amá-la¹⁰³, o que não deixa de dar a *Nadja* uma

⁹⁸ BRETON. *Nadja*, p. 129.

⁹⁹ BRETON. *Nadja*, p. 134.

¹⁰⁰ BRETON. *Nadja*, p. 132.

¹⁰¹ Cf. MORAES. *O corpo impossível*, p. 72.

¹⁰² BRETON. *Manifesto do surrealismo*, p. 170.

¹⁰³ "Mas estou julgando *a posteriori*, e me aventuro a dizer que não dava para ser de outra forma. Por mais vontade que tivesse, e quem sabe alguma ilusão também, eu talvez não estivesse à altura do que ela me propunha. Mas, afinal, o que ela me propunha? Não importa. Só o amor, no sentido em que o compreendo – ou seja, o misterioso, o improvável, o único, o confundível e indubitável amor –, o amor a toda prova, teria permitido, neste caso, a realização do milagre". BRETON. *Nadja*, p. 125-126.

dimensão trágica, que a estranha irrupção, ao final do livro, do amor por uma nova mulher – aquela de que se diz que é sem enigmas¹⁰⁴ – não chega a anular totalmente.

Assim como Ulisses, Breton não sucumbe de todo à sedução mortífera da sereia: apesar de sua rejeição do "literário" e do "romanesco", de toda a sua desconfiança em relação à "representação" e de sua postulação do surrealismo como modo de vida, Breton escreve e, ao escrever, mantém-se, de certa forma, na soleira. Ao menos nesse sentido seu livro não é, como ele pretendeu, "escancarado como uma porta"¹⁰⁵. Ao contrário de *Nadja*, que, perigosamente, passa "a cabeça, depois um braço, entre as grades assim afastadas da lógica, ou seja, da mais odiável das prisões"¹⁰⁶, Breton não chega a ultrapassar a porta, e não ultrapassar a porta talvez seja, afinal, a condição mesma para que o livro exista, tenha sido escrito. Pois assim como Ulisses somente pôde narrar sua história e recordar a beleza do canto das sereias por ter sobrevivido incólume aos seus encantos, também Breton só pôde escrever *Nadja* (o livro) por ter de certa forma resistido às seduções da loucura, da dissolução e da morte que *Nadja* (a mulher) representava. Curiosamente, *Nadja* traz inscrito nele mesmo essa ideia do livro como aquilo que se opõe à dissolução, quando *Nadja* insiste para que o autor escreva um livro sobre ela:

De súbito, postando-se à minha frente, parando-me quase, com aquela maneira extraordinária de me chamar, como quem chama por alguém, de sala em sala, num castelo vazio: "André? André?... Você vai escrever um romance sobre mim."¹⁰⁷ Garanto. Veja só: tudo se esvai, tudo desaparece. É preciso que reste algo de nós... Mas isso pouco importa: você arranja outro nome: que nome, quer que eu diga, isso é muito importante. Tem que ser um pouco o nome do fogo, pois é sempre o fogo que aparece quando se trata de você. [...] Você vai encontrar um pseudônimo, latino ou árabe. Promete. É indispensável".¹⁰⁸

Livro escrito para romper com o literário, portanto livro escrito contra a literatura, contra o livro, *Nadja* contém, em si, a motivação para sua escrita, assim como a possibilidade de sua não existência, como se vê pela curiosa inserção, no texto, desses

¹⁰⁴ "Não és um enigma para mim. Afirmando que me desvias do enigma para sempre". BRETON. *Nadja*, p. 144.

¹⁰⁵ BRETON. *Nadja*, p. 143.

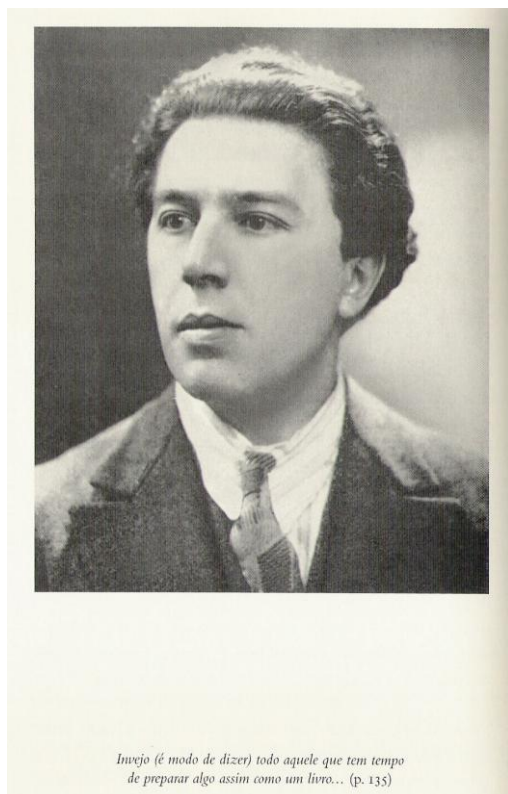
¹⁰⁶ BRETON. *Nadja*, p. 132.

¹⁰⁷ É interessante notar que *Nadja* especifica que Breton deve escrever "um romance" ("un roman").

¹⁰⁸ BRETON. *Nadja*, p. 94-95.

momentos em que se aventa a possibilidade de não escrevê-lo (ou até mesmo o desejo de que não tivesse sido escrito). Quando fala de seu desejo de encontrar, à noite, num bosque, uma mulher bela e nua, Breton acrescenta: "Parece-me que tudo iria deter-se de repente, ah!, e eu não estaria escrevendo o que escrevo"¹⁰⁹.

Esse desejo de romper com o livro, com a literatura, expresso no interior do livro, talvez encontre seu emblema na fotografia do próprio Breton inserida em *Nadja*, acompanhada pela legenda que reproduz um trecho do texto em que se lê "Invejo (é modo de dizer) todo aquele que tem tempo de preparar algo assim como um livro..." (no original: "J'envie (c'est une façon de parler) tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre"). Ora, é um livro o que temos em mãos. A legenda parece ter uma duplicidade que não deixa de ser irônica (no caso, autoirônica): o retrato está aí como "ilustração" desse "eu" ("Je") que inveja ("é modo de dizer"...) aqueles que têm tempo para escrever livros, mas também é o retrato de um deles, já que se trata da fotografia do autor do livro que se lê.



¹⁰⁹ BRETON. *Nadja*, p. 44.

A fotografia do autor, estampada no interior do livro, pode ser entendida como estratégia para reforçar aquilo que Phillipe Lejeune¹¹⁰ denominou "pacto autobiográfico" (entendido como coincidência entre o nome do autor, do narrador e da personagem). Apesar da orientação de Nadja de que outro nome fosse escolhido ("Você vai encontrar um pseudônimo, latino ou árabe. Promete. É indispensável"¹¹¹), a assinatura do autor coincide aqui com o nome atribuído ao narrador-personagem, como se vê nessa mesma fala de Nadja, em que o nome próprio curiosamente aparece não apenas duplicado, mas também seguido de uma interrogação ("André? André?"¹¹²). E, de fato, em *Nadja*, o caráter autobiográfico é reivindicado com insistência ao longo da narrativa; o livro é marcado pela "retórica da sinceridade" que em geral caracteriza o gesto autobiográfico: Breton não se cansa de reivindicar a autenticidade da narrativa, de negar seu caráter literário ou romanesco, de insistir na facticidade do que é narrado.

No entanto, não seria preciso considerar problemático o estabelecimento de um tal pacto num livro atravessado por todo o tipo de questionamentos em relação à identidade? Um livro que começa, como *Nadja* começa, com a indagação "Quem sou?", pergunta que encontra então o seguinte esboço de resposta: "Se excepcionalmente recorresse a um adágio, tudo não se resumiria a saber 'com quem ando?'"¹¹³. A tradução do provérbio para o português, se tem a vantagem de remeter ao motivo da caminhada, tão presente nesse livro cheio de deambulações, oculta porém um aspecto decisivo. Em francês, o adágio a que Breton se refere é: "Dis moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es". O verbo francês "hanter" significa "frequentar", "visitar", mas designa também a atividade própria dos fantasmas ou espectros¹¹⁴. É o próprio Breton que o nota, ao afirmar que a expressão "diz muito mais do que quer dizer, me faz desempenhar em vida o papel de um fantasma, alude evidentemente ao que eu deveria deixar de ser para ser *quem sou*"¹¹⁵.

"Desempenhar em vida o papel de um fantasma" talvez servisse como uma espécie de definição da escrita autobiográfica; o que nos interessa aqui, no entanto, é

¹¹⁰ Para Lejeune, o traço distintivo do autobiográfico não se situa na relação entre o texto e fatos da vida do autor, ou no grau de "sinceridade" do discurso, mas no pacto, implícito ou explícito, que o autor estabelece com o leitor, e que determina o modo de leitura da obra. Esse pacto se funda, segundo Lejeune, por um contrato de identidade selado pelo nome próprio. LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*.

¹¹¹ BRETON. *Nadja*, p. 94-95.

¹¹² BRETON. *Nadja*, p. 94.

¹¹³ BRETON. *Nadja*, p. 21.

¹¹⁴ O terceiro sentido apresentado pelo *Petit Robert* é "Hanter [...] 3º Mod. (déb. XIXe.; empr. angl.). En parlant des esprits, des fantômes. 'Saint Césaire débarrassa une maison hantée par des lémures' (Huysmans)".

¹¹⁵ BRETON. *Nadja*, p. 21.

que a concepção de sujeito que daí se depreende é a de um sujeito habitado, portanto cindido, instável – "convulsivo", se se quiser –, que acaba por colocar em questão esse "eu" que no livro se anuncia. O fato de que a imagem do autor seja acompanhada de uma legenda em que ele é apresentado como uma espécie de outro ("Invejo todo aquele que..."), assim como essa duplicação interrogativa na única passagem do livro em que se inscreve o nome próprio do autor ("André? André?") podem ser tomados como figurações dessa ambivalência, apesar das reivindicações de sinceridade e da confiança na revelação total do eu expressa nas primeiras páginas do livro por meio da imagem da "casa de vidro"¹¹⁶. O inusitado final do livro, com a reprodução de uma notícia de jornal sobre a mensagem emitida por um avião e captada por um operador de telégrafo, introduzida pela frase "Um jornal matutino será suficiente para me dar notícias de mim mesmo"¹¹⁷, também reforça esse caráter "habitado" do eu que no texto se anuncia, ao colocar em contato o jornal (público) e o *journal intime*.

Nadja escapa, ainda, de uma das características comuns aos textos autobiográficos: linearidade, causalidade, tentativa de dar sentido à "vida", inserindo os fatos em uma narrativa articulada. O próprio Breton afirma sua decisão de escrever o livro "sem ordem preestabelecida e conforme o capricho da hora que trazer à tona o que vier à tona"¹¹⁸.

É esse desejo de um livro que ultrapasse o livro – "casa de vidro" da qual não se tem que "procurar a chave"¹¹⁹ –, desejo que lança o livro para fora de si mesmo, que parece ditar a forma de *Nadja*, forma fragmentária, estranha, capaz de incorporar uma grande diversidade de materiais, percursos, formatos e tempos. Se *Nadja* rompe com o livro, é por sua disposição de acolher o inacabamento, o ensaio, inclusive o fracasso, tomando o livro como uma forma aberta, uma não estrutura, em que o acaso é não apenas tematizado, mas também incorporado como elemento da composição – composição em que também as imagens se impõem, com sua força silenciosa. Nesse sentido, sim, *Nadja* parece ser, como Breton pretendeu, "escancarado como uma porta".

¹¹⁶ "De minha parte, continuarei a habitar minha casa de vidro, de onde se pode ver a todo instante quem vem me visitar, onde tudo o que está pendurado no teto ou nas paredes se sustém como que por encanto, onde repouso à noite, sobre um leito de vidro com lençóis de vidro, onde quem eu sou me aparecerá cedo ou tarde, gravado a diamante". BRETON. *Nadja*, p. 26.

¹¹⁷ BRETON. *Nadja*, p. 146.

¹¹⁸ "Vou limitar-me aqui a lembrar, sem esforços, de fatos que, independentemente de qualquer iniciativa de minha parte, já ocorreram comigo, e que me dão, por vias insuspeitáveis, a medida da graça e da desgraça particulares de que sou objeto; deles falarei sem ordem preestabelecida e conforme o capricho da hora que trazer à tona o que vier à tona". BRETON. *Nadja*, p. 28-29.

¹¹⁹ BRETON. *Nadja*, p. 26.

Encerramos aqui essa espécie de desvio que nos levou a *Nadja*. É possível, como se verá, encontrar nos textos objeto desta tese, em especial nos livros de W. G. Sebald, relações intertextuais (e interimagéticas) com o livro de Breton (em especial em *Vertigem*, com a presença recorrente de imagens de mãos separadas do corpo – imagem que, como vimos, atravessa todo o texto de Breton –, de desenhos e detalhes de obras de arte, mas também em *Austerlitz*, com as fotografias de pares de olhos e as várias fotos de portas e fachadas, para citar alguns exemplos dessas relações). O tema da loucura, central em *Nadja*, também é recorrente na obra de Sebald, em que várias personagens se veem às voltas com crises e colapsos mentais de toda ordem. Poderíamos citar ainda outras relações flagrantes, como o motivo da caminhada, a importância do acaso, ou ainda o modo como a narrativa confina com o ensaio, incorporando, em especial, uma sofisticada reflexão sobre a escrita.

Para além das relações específicas que podem ser estabelecidas entre o livro de Breton e a obra sebaldiana, porém, acreditamos que o desvio por *Nadja* permite apresentar alguns dos problemas centrais com que depararemos ao tentar analisar a presença de imagens fotográficas em alguns textos contemporâneos: a questão do gênero literário, e de seu franqueamento; o papel das imagens na narrativa e sua relação com o texto; o modo como se encena nos textos a questão da autoria e a forma como eles jogam com as expectativas relativas ao relato autobiográfico; a relação entre escrita e fotografia; a postulação e o escamoteamento de fronteiras entre fato e ficção. São essas algumas das principais questões que procuraremos desenvolver ao longo desta tese, a partir da análise de textos em que se dá a incorporação de imagens fotográficas.

Itinerário

No segundo capítulo, "Paisagem com figuras: imagens e memória em W. G. Sebald", apresentaremos uma leitura da obra sebaldiana centrada, em especial, na relação entre fotografia, memória e narrativa. Além de uma parte mais geral voltada para a discussão de questões relativas à incorporação de imagens fotográficas na obra do autor, em especial aquelas relacionadas com o estatuto documental da imagem

fotográfica e com as complexas conexões que se estabelecem entre texto e imagem na prosa sebaldiana, apresentamos também uma leitura mais detida de dois livros de Sebald – *Os emigrantes* e *Austerlitz*.

O terceiro capítulo, intitulado "O que se vê não se fotografa: fotografia, viagem e margens da ficção em *Nove noites* e *Mongólia*, de Bernardo Carvalho", toma como ponto de partida a utilização de fotografias nesses dois livros de Carvalho. Interessamo-nos, em especial, entender o recurso à fotografia por Bernardo Carvalho em articulação com dois aspectos de sua obra: o motivo da viagem e do encontro com o outro culturalmente afastado e o emprego de estratégias documentais e, em especial, autoficcionais. Em *Escritas de si, escritas do outro*, Diane Klinger lê *Nove noites* a partir de uma dupla perspectiva: por um lado, a adoção de estratégias autoficcionais (nos termos da autora, o "retorno do autor") e, por outro, a tematização dos dilemas da representação, notadamente da representação da diferença cultural, e da identidade (tendência a que a autora se refere como uma "virada antropológica"). Esses dois aspectos desenvolvidos por Klinger serão centrais para a nossa análise da obra de Carvalho; a especificidade da nossa abordagem está na tentativa de buscar pensar esse duplo movimento a partir da análise da inserção de imagens fotográficas, e da relação da própria fotografia com o texto autobiográfico e com o discurso antropológico.

A hipótese é a de que a análise do procedimento de incorporação de fotografias, em articulação com o aproveitamento do motivo da viagem, em *Nove noites* e *Mongólia*, poderá ajudar a compreender aspectos relevantes da produção e da recepção da obra de Carvalho, entre elas as relações entre realidade e ficção que esses livros encenam, além das estratégias de ficcionalização da autoria em jogo na obra do autor. Interessamo-nos, ainda, avaliar o impacto da incorporação de imagens sobre o livro, em especial sobre a relação entre texto e paratexto, já que em Carvalho imagens fotográficas inseridas na capa e na orelha do livro parecem entrar no jogo narrativo, de modo que a fronteira entre o texto e o chamado paratexto (normalmente considerado um elemento acessório do livro, situado "fora" da obra) revela-se bem menos nítida do que em geral se postula.

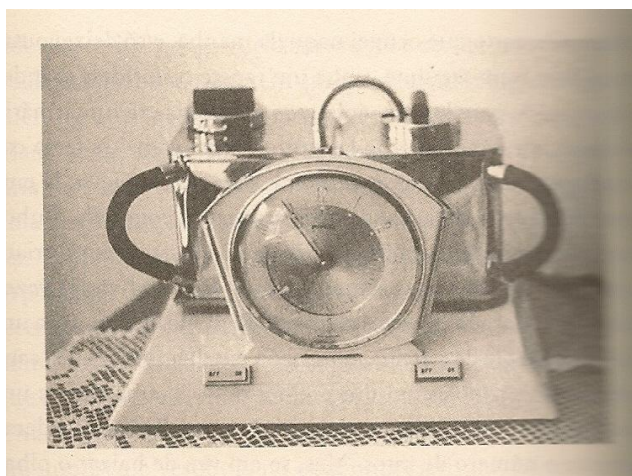
No quarto capítulo – "A cidade, a praia e a página: fotografia e autobiografia em *A vida descalço*, de Alan Pauls, e *Istambul*, de Orhan Pamuk" –, as relações entre fotografia, autobiografia e ficção serão exploradas a partir da leitura dos dois livros citados, em interlocução com outros textos que colocam em relação fotografia e texto

autobiográfico, em especial com três livros de Roland Barthes que exploram a junção entre texto e imagem – *O império dos signos*, *Roland Barthes por Roland Barthes* e *A câmara clara*. Ao voltar-nos para a análise do emprego da fotografia em textos que, fazendo uso de recursos e estratégias comuns aos relatos autobiográficos, incorporam porém em maior ou menor grau uma reflexão sobre o caráter problemático da crença na vida como referência e na possibilidade de restauração da experiência pelo relato, pretendemos explorar a forma como essas narrativas jogam com as expectativas relativas ao texto autobiográfico e, em especial, o modo como a fotografia entra nesse jogo.

Embora cada um dos capítulos propostos volte-se para a obra de um ou mais autores específicos e explore aspectos determinados da obra desses autores, é possível perceber que há certas recorrências e linhas de força entre as obras estudadas. Bernardo Carvalho se aproxima de Sebald em suas estratégias de embaralhamento da distinção entre fato e ficção e de problematização do emprego da fotografia como prova ou documento, bem como na adoção de procedimentos que podem ser considerados autoficcionais. A viagem é tema frequente em Sebald e Bernardo Carvalho, mas o livro de Alan Pauls tomado como um dos focos do terceiro capítulo, *A vida descalço*, é também um livro sobre viagens (à praia), além de um livro de memórias. O tema da melancolia, que atravessa a obra sebaldiana, é explicitamente desenvolvido no livro de Pamuk, que também se aproxima da prosa sebaldiana pelo modo como confina com o ensaio. Assim, haverá ressonâncias entre os capítulos da tese, de modo que questões desenvolvidas relativamente a um dos autores poderão ser retomadas na análise dos demais. Isso se dá, em particular, no caso dos livros de Sebald, dos quais é possível depreender uma série de motivos e imagens que serão mobilizados para a leitura dos outros textos objeto de análise.

2 Paisagem com figuras: imagens e memória em W. G. Sebald

Em um texto que se tornou célebre, Roland Barthes afirma que as descrições, os pormenores supérfluos, as notações inúteis, insignificantes, visam, no romance, a produzir uma "ilusão referencial", a que ele deu o conhecido nome de "efeito de real"¹²⁰. Barthes chega a essa formulação a partir da análise de um trecho de Flaubert em que, ao descrever uma sala, menciona-se a presença de um barômetro sobre o piano, referência que, segundo o crítico francês, nenhuma finalidade justifica. Seria o caso de pensar o que aconteceria se a menção ao barômetro se fizesse acompanhar de uma fotografia do objeto, sem legendas e em preto e branco, no meio da página, como os aparelhos de medição reproduzidos em *Austerlitz* ou o *teas-maid* que aparece em *Os emigrantes*, ambos de autoria do escritor alemão W. G. Sebald.



De gênero dificilmente definível, parecendo transitar entre a ficção, o ensaio, o relato de viagem, o perfil biográfico, a confissão e a divagação, os textos de Sebald se apresentam como uma coleção de histórias, paisagens e pensamentos que se fazem acompanhar de fotografias em preto e branco, em geral não legendadas, às vezes inseridas no meio da página, às vezes ocupando uma ou até duas páginas inteiras. São fotografias de lugares, objetos, paisagens, pessoas – uma árvore num cemitério, uma quadra de tênis vazia, fachadas de edifícios, partes do corpo (uma mão, pares de olhos), o interior de uma casa burguesa, o rosto de uma mulher jovem –, que parecem tiradas de

¹²⁰ BARTHES. O efeito de real.

um álbum de família e que estabelecem com o texto ligações imprevistas, por vezes oblíquas ou mesmo insólitas.

W. G. Sebald nasceu em 1944, em Wertach, Allgäu, na Alemanha.

Em 1988, publicou o livro *Nach der Natur: Ein Elementargedicht* ("Do natural: um poema elementar"). Trata-se de um poema longo, dividido em três partes. A primeira tem como foco cenas da vida do artista alemão do século XVI Mathias Grünewald (que fará nova aparição na obra de Sebald na parte de *Os emigrantes* dedicada a Max Ferber); a segunda gira em torno de Georg Wilhelm Steller, que acompanhou Vitus Bering na viagem ao Alasca em 1741; a terceira é em grande parte autobiográfica. Todos os três conjuntos enfocam a relação do homem com a natureza ou a relação entre arte e natureza. No livro *Understanding W.G. Sebald*, Mark R. McCulloh ressalta que *Nach der Natur* contém aspectos que aparecerão depois na obra em prosa de Sebald: além do aproveitamento de elementos históricos e biográficos, em especial a reconstrução da vida de artistas e personagens históricas, a que McCulloh se refere como a "técnica documental" do autor, a "relação entre experiência subjetiva e representação objetiva, a constante luta do homem com a natureza, a carga da depressão pessoal, a relação entre o talento individual e a sociedade, a natureza inconfiável e autônoma da memória, a constância e a ubiquidade do fenômeno da combustão [...]"¹²¹. Esse poema extenso não contém reproduções de imagens propriamente ditas (embora alguns apoiem-se no fato de que a primeira edição trazia fotografias de Thomas Becker para considerar que já em *Nach der Natur* está presente a exploração da relação entre texto e imagem que caracterizará a produção de Sebald), mas traz muitas referências visuais e descrições efrásticas¹²², como, por exemplo, do St. George de Grünewald e do "Ícaro" de Brueghel. Encontramos também em *Nach der Natur*, em especial na terceira parte, algumas referências e mesmo descrições de fotografias, embora não haja reprodução de imagens no livro.

A primeira obra propriamente narrativa de Sebald foi *Vertigem (Schwindel. Gefühle* – na edição brasileira, *Vertigem: sensações*), publicado em 1990. O livro é

¹²¹ "Indeed, Sebald's early poetry in *Nach der Natur* embraces not only documentary technique, but many of the themes that would appear later in his prose: the relationship of subjective experience and objective representation, man's constant struggle with nature, the burden of personal depression, the relationship of solitary talent and society, the unreliable and autonomous nature of memory, the constancy and ubiquity of the phenomenon of combustion [...]" McCULLOH. *Understanding W. G. Sebald*, p. xx-xxi.

¹²² A *ekphrasis* é a representação verbal de uma representação gráfica, o exercício literário em que se procura descrever uma obra de arte, efetuando assim a passagem do visível para o legível. O exemplo canônico da *ekphrasis* é a descrição do escudo de Aquiles, na *Ilíada*. Cf. LOUVEL. Nuanças do pictural.

dividido em quatro partes: a primeira centra-se em Henri Beyle, mais conhecido como Stendhal; a segunda, intitulada "All'estero", narra viagens do narrador para Viena e de lá para vários lugares do norte da Itália; o terceiro capítulo relata a viagem de Kafka à Itália; a quarta parte, intitulada "Il ritorno in patria", é complementar à segunda, e centra-se no retorno do narrador a sua cidade natal na Alemanha. *Vertigem* é a primeira obra literária de Sebald a de fato integrar imagens ao texto, incluindo desenhos, artigos de jornal, anúncios, reproduções de quadros e detalhes de obras de arte, uma página do passaporte do autor e até mesmo fotogramas de um filme.

Foi *Os emigrantes (Die Ausgewanderten: vier lange Erzählungen*¹²³), publicado em 1992, que tornou Sebald um autor conhecido, em especial na Inglaterra e nos Estados Unidos. O livro teve extensa (e entusiástica) recepção crítica; muitos críticos consideraram que ele inaugurava uma nova forma de literatura. Também dividido em quatro partes, como *Vertigem*, *Os emigrantes* narra quatro histórias de exílio, cada uma tendo como título o nome de um indivíduo expatriado: Henry Selwyn, ex-cirurgião lituano que passa os dias de sua velhice cuidando de plantas e animais numa pequena propriedade no interior da Inglaterra; Paul Bereyter, professor primário do narrador, impedido de lecionar durante a guerra por ter um quarto de sangue judeu; Ambros Adelwarth, tio-avô do narrador, que se encerrou voluntariamente num asilo psiquiátrico após ter servido como uma espécie de mordomo e companheiro de viagens de um jovem milionário; Max Ferber, pintor judeu alemão exilado em Manchester, na Inglaterra.

*Os anéis de Saturno (Die Ringe des Saturn: eine englische Wallfahrt*¹²⁴) foi lançado em 1995. Sobre ele McCulloh afirma que se trata de um livro "ainda mais 'exótico' e difícil de descrever do que os outros dois, uma vez que ele contém, em seus dez capítulos, múltiplos fios narrativos, elos históricos e associações imaginativas"¹²⁵. Dividido em dez partes, *Os anéis de Saturno* apresenta-se, porém, como uma longa sequência de histórias encadeadas (passa-se de uma história a outra através de elos digressivos às vezes difíceis de situar, de modo que volta e meia somos assaltados pela

¹²³ O subtítulo, que não consta na primeira tradução brasileira, a cargo de Lya Luft, publicada pela Record em 2002, foi incluído na tradução de José Marcos Macedo para a Companhia das Letras (*Os emigrantes*: quatro narrativas longas).

¹²⁴ O subtítulo do livro – *eine englische Wallfahrt* –, que havia sido excluído na tradução publicada pela Record em 2002, foi vertido na tradução de José Marcos Macedo para a Companhia das Letras, lançada em 2010, como "uma peregrinação inglesa".

¹²⁵ "The Rings of Saturn is a book even more 'exotic' and difficult to describe than the other two, since it contains, in its ten chapters, so many multifarious narrative threads, historical links, and imaginative associations". McCULLOH. *Understanding W. G. Sebald*, p. xvii.

pergunta: como viemos parar aqui?). Assim, especula-se se Thomas Browne teria participado da aula de anatomia retratada por Rembrandt; descreve-se a pesca do arenque; narra-se um episódio romântico durante o exílio inglês de Chateaubriand e um encontro do narrador com o poeta e tradutor Michael Hamburger. Uma parte particularmente tocante do livro é dedicada à narração dos esforços de Roger Casement para divulgar as atrocidades cometidas no Congo pelo governo do rei Leopoldo.

Austerlitz foi lançado em 2001, mesmo ano da morte do autor em um acidente de automóvel. O livro gira em torno dos encontros de Jacques Austerlitz com um narrador não nomeado. Como *Os emigrantes*, *Austerlitz* explora as relações entre identidade e exílio. Trata-se, aqui, de um caso extremo de perda – da família, da pátria, do passado, do nome próprio e, finalmente, da própria língua – e de uma tentativa de recuperação da identidade e do passado.

Sebald publicou ainda reuniões de ensaios, entre as quais *Die Beschreibung des Unglücks: zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke* ("A descrição da infelicidade: sobre a literatura austríaca de Stifter a Handke") (1985), que traz ensaios sobre autores como Adalbert Stifter, Schnitzler, Kafka, Elias Canetti, Thomas Bernhard e Peter Handke; *Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur*¹²⁶ (1991), que traz mais uma vez textos sobre Kafka e Handke, mas também sobre Joseph Roth, Hermann Broch e Jean Améry; *Logis in einem Landhaus*¹²⁷ (1998), uma compilação de seis ensaios, cinco deles dedicados a figuras literárias, como Peter Hebel, Gottfried Keller e Robert Walser, e o sexto ao trabalho de um amigo de infância de Sebald, o artista visual Jan Peter Tripp; e *Lufikrieg und Literatur (Guerra aérea e literatura)* (1999), que reúne ensaios centrados na constatação de que não houve "eco", na literatura alemã do pós-guerra, da destruição causada pelos bombardeios aliados e dos horrores presenciados pela população na época, além de um texto crítico sobre o autor alemão Alfred Andersch. Tanto *Logis in einem Landhaus* quanto *Guerra aérea e*

¹²⁶ A tradução espanhola, publicada pela Anagrama, recebeu o título *Pútrida patria* (a edição reúne também ensaios do livro *Die Beschreibung des Unglücks*); a edição portuguesa foi intitulada *Pátria apátrida*. Não há ainda tradução brasileira. O termo "*Unheimliche*", como se sabe, foi explorado por Freud, que publicou em 1919 uma análise do conto "O homem da areia", de Hoffmann, intitulado "Das Unheimliche". O termo costuma ser traduzido em português por "o estranho" ou "o inquietante". É possível notar a presença desse texto de Freud em vários momentos na obra de Sebald; uma referência direta encontra-se em *Austerlitz*: a mãe da Austerlitz, a atriz Ágata, faz o papel de Olímpia (o autômato do conto de Hoffmann).

¹²⁷ Não há tradução para o português. A edição consultada foi a francesa, intitulada *Séjours a la Campagne*.

literatura trazem também imagens. Após a morte de Sebald, textos inéditos foram reunidos em *Campo Santo*.

Também postumamente foi publicado o livro *Unerzählt*¹²⁸ (*Não-contado*), resultado de um projeto comum de Sebald com o artista plástico Jan Peter Tripp, seu amigo por vários anos, a quem ele dedica um ensaio reunido em *Logis in einem Landhaus*. A obra é composta por uma série de 33 pequenos textos de Sebald – que o autor chamou de "micropoemas" em uma carta a Tess Jaray¹²⁹ –, em torno de 33 litografias de Tripp, que reproduzem, todas, pares de olhos (de escritores como Borges, Beckett, Onetti, Proust e Javier Marías, mas também pintores como Rembrandt e Jasper Johns, além da filha de Sebald, do próprio Sebald e de seu cão, Moritz). (As imagens de olhos remetem às fotografias estampadas nas primeiras páginas de *Austerlitz*, em que os olhos dos animais do Nocturama do zoológico de Antuérpia são comparados aos olhos de certos filósofos e pintores. Os dois pares de olhos humanos reproduzidos no livro são de Ludwig Wittgenstein e de Jan Peter Tripp). Os textos extremamente breves de *Unerzählt* são instantâneos ou *flashes* que, como nota Michael Hamburger, escapam da narratividade que caracteriza a obra de Sebald, inclusive seu longo poema de estreia.

McCulloh destaca três aspectos da obra de Sebald que chamaram repetidamente a atenção dos críticos: a amplitude de seu conhecimento histórico e social, seu enorme poder de descrição e sua habilidade para unificar uma grande variedade de fios narrativos¹³⁰. A afirmação de Breton de que a incorporação de fotografias teria a função de substituir as descrições, se já se mostrou infundada no caso de *Nadja*, torna-se totalmente inaplicável no caso de Sebald, que descreve muito, e magistralmente (pelo contrário, muitas vezes, nos livros de Sebald, uma fotografia desencadeia um processo de descrição). A prosa de Sebald caracteriza-se pela riqueza e variedade de referências, e pelo peculiar modo de conectá-las. A narrativa passa de uma referência a outra, como se seguisse o fluxo das associações mentais, mas com uma assombrosa erudição e uma elaborada teia intertextual.

¹²⁸ Extratos dessa obra, traduzidos para o português, foram publicados no n° 10 da revista *Serrote*, do Instituto Moreira Salles. Há uma tradução do livro para o inglês, com o título de *Unrecounted*.

¹²⁹ A informação está na nota introdutória que Michael Hamburger após a *Unrecounted*, tradução do livro para o inglês. Hamburger (que aparece como personagem em *Os anéis de Saturno*) esclarece ainda que alguns dos poemas de *Unerzählt* coincidem com textos incluídos no livro *For Years Now*, uma colaboração de Sebald com a artista Tess Jaray, publicado pouco antes da morte do autor. HAMBURGER. Translator's Note. In: SEBALD. *Unrecounted*, p. 7.

¹³⁰ McCULLOH. *Understanding W.G. Sebald*, p. xx.

Um desses modos de conexão é sem dúvida a viagem. Como já notaram vários comentadores¹³¹, a viagem é um elemento fundamental da prosa sebaldiana. Os quatro livros de Sebald colocam em cena um narrador em trânsito, que, em seus percursos, empreende investigações a respeito de pessoas, eventos ou lugares do passado, recolhe indícios, reflete acerca da memória e das possibilidades de acesso ao passado, avalia o grau de devastação da natureza ou de destruição da história. *Vertigem* retoma as viagens de Stendhal e Kafka, além das peregrinações do próprio narrador. *Os emigrantes* narra quatro histórias de deslocamento e exílio, e inclui também uma série de viagens curtas ou longas (o retorno do narrador à Alemanha; sua viagem aos Estados Unidos para visitar parentes exilados; suas andanças dominicais pela cidade de Manchester; a viagem de Ferber à Alsácia, apesar do seu "medo de viajar" (*OE*¹³², p. 171), e a repetição da escalada do Grammont, que o pintor havia feito na infância em companhia do pai). *Os anéis de Saturno* começa como a narrativa de uma viagem a pé pela costa da Inglaterra, entremeada pela reflexão sobre assuntos que vão da pesca do arenque à trajetória de figuras como o naturalista Thomas Browne e Roger Casement, do quadro *A lição de anatomia*, de Rembrandt, aos horrores do colonialismo europeu. *Austerlitz* narra a história dos encontros entre o narrador e a personagem cujo nome dá título ao livro em várias localidades da Europa, ao longo de vários anos, e inclui ainda o relato da travessia de Austerlitz, passando por Praga e Paris, em busca de traços do destino de seus pais. Com frequência encontramos o narrador sebaldiano em hotéis, pensões, estações de trem ou simplesmente caminhando a esmo por uma cidade estrangeira.

Nem sempre é muito claro o que impulsiona o narrador em viagem. Geralmente solitário, o narrador empreende trajetos cujo rumo é muitas vezes incerto. Em *Os emigrantes*, ficamos sabendo, de modo fragmentário e não cronológico, a respeito da mudança do narrador da Alemanha para a Inglaterra, e tomamos também contato com uma série de viagens motivadas por seu processo investigativo: a história de Paul, que foi seu professor primário, faz com que o narrador retorne à Alemanha após uma longa ausência; o desejo de saber mais a respeito de seu tio-avô Adelwarth leva o narrador aos Estados Unidos.

¹³¹ Entre eles McCULLOH. *Understanding W.G. Sebald*; SONTAG. Uma mente de luto.

¹³² As referências aos livros de Sebald serão feitas neste capítulo indicando-se apenas as iniciais do livro e o número da página, sendo V para *Vertigem*, OE para *Os emigrantes*, OAS para *Os anéis de Saturno*, A para *Austerlitz*, GAL para *Guerra aérea e literatura* e CS para *Campo Santo*.

Uma crise também pode ser o elemento deflagrador de uma viagem. Como nota Luciano Gatti, "os laços afrouxados com o local de residência se justificam por compromissos de trabalho ou por algum processo terapêutico. Ainda que mereçam uma breve menção, os detalhes que colocam esse narrador em movimento são discretamente evitados. Toda a atenção é dada à elaboração da distância de casa como um estado de convalescença"¹³³. A segunda parte de *Vertigem* começa com a declaração do narrador de que partirá da Inglaterra para Viena no final de 1980 "na esperança de superar com a mudança de ares uma fase particularmente difícil" (V, p. 31). Logo no início de *Os anéis de Saturno*, o narrador revela que a viagem ao leste da Inglaterra teria o propósito de ajudá-lo a superar o vazio que se apoderava dele após a conclusão de um trabalho desgastante. Na primeira frase de *Austerlitz*, o narrador nos informa: "na segunda metade dos anos 1960, viajei com frequência da Inglaterra à Bélgica, em parte por motivo de estudos, em parte por outras razões que a mim mesmo não ficaram inteiramente claras" (A, p. 7).

Não apenas um tema, a viagem também se torna, em Sebald, uma espécie de dispositivo textual que permite a conexão entre tempos, espaços e pessoas diversos, bem como entre biografia, história, imaginação, reflexão, como se a temática da viagem liberasse a narrativa para associações e digressões. Como nota McCulloh, "em *Os emigrantes*, *Vertigem* e *Os anéis de Saturno*, a viagem é o meio explícito pelo qual encontros com novas cenas e histórias são sequenciadas e digressões são introduzidas"¹³⁴. Também no último livro de Sebald, os encontros entre o narrador e Austerlitz acontecem por ocasião das viagens, e são esses encontros, em grande parte, que impulsionam a narrativa, de modo que a viagem surge em Sebald não apenas como tema, mas também como um procedimento ou dispositivo textual por meio do qual avança a narrativa, de resto extremamente sinuosa e digressiva.

Conduzidas por um narrador solitário, extremamente autorreflexivo, obcecado pela história, profundamente melancólico e surpreendentemente culto, dotado de um grande poder de observação, detalhista até a vertigem e altamente digressivo, as narrativas sebalidianas se voltam, no entanto, sobretudo, para a reconstituição de vidas que não são a do narrador, e que em geral apenas a tangenciam: figuras históricas, como

¹³³ GATTI. Os duplos de Sebald, p. 8.

¹³⁴ "In *The Emigrants*, *Vertigo*, and *The Rings of Saturn*, travel is the explicit means by which encounters with new scenes and stories are sequenced and digressions introduced". McCULLOH. *Understanding W. G. Sebald*, p. 6.

Stendhal, Casanova e Kafka, em *Vertigem*, ou Thomas Browne, Joseph Conrad e Roger Casement, em *Os anéis de Saturno*, mas também outras personagens, que nem sempre podemos ter certeza se são ou não reais.

Frequentemente essas personagens tomam a voz, embora esta permaneça sempre filtrada pela voz do narrador. É interessante notar, a esse respeito, que a estrutura da frase sebaldiana sem dúvida deve algo a Thomas Bernhard, autor ao qual Sebald chegou a dedicar um estudo¹³⁵. Se a frase sebaldiana se afasta da de Bernhard no que se refere ao tom – que, com algumas exceções esparsas (como, por exemplo, a conversa com a barqueira, em *Os emigrantes*), no caso de Sebald, além de mais empático, é bem menos virulento, satírico ou enérgico do que o do autor austríaco, embora se aproxime dele no inequívoco pessimismo –, ambas se aproximam no recurso à palavra reportada.

Long¹³⁶ chama a atenção para o fato de que a narrativa sebaldiana integra dois ou mesmo três níveis narrativos: a história da investigação conduzida pelo narrador, a biografia dos protagonistas e a vida de outras personagens que ou servem de mediadoras para a reconstrução da história dos protagonistas (em *Os emigrantes*, por exemplo, tia Fini, Lucy Landau, o dr. Abramsky) ou, ao contrário, têm sua história mediada por um deles (a mãe de Ferber, em *Os emigrantes*, ou os pais de Austerlitz, por exemplo). A narrativa de *Austerlitz* consiste numa complexa intercalação de dois (e, às vezes, três) níveis narrativos: à voz do narrador se intercala a narrativa do protagonista, em especial de seu processo investigativo, que por sua vez é atravessado por outras vozes (em particular a de Vera, mas também a de outras personagens). O pronome pessoal na primeira pessoa do singular – "eu" – passa do narrador para as personagens quase imperceptivelmente, sem marcas de citação, como travessões, aspas ou itálico, a não ser a intercalação mais ou menos frequente de marcadores como "disse ela" ou "prossegiu...". Às vezes, aparecem no texto frases grafadas na língua em que teriam sido ditas (geralmente em inglês, mas também em francês); essas citações não traduzidas parecem funcionar como palavras-imagens, e adquirem no texto um peso material. Na edição brasileira, essas falas são grafadas em itálico, e têm assim um destaque, como se nos aproximássemos, desse modo, de algo como uma grafia da voz.

¹³⁵ "Quando a obscuridade põe um ponto final (Sobre Thomas Bernhard)", no livro *Die Beschreibung des Unglücks* ("A descrição da infelicidade"). A edição que consultamos é a da Anagrama, em que ensaios desse livro são publicados juntamente com *Unheimliche Heimat* sob o título *Pútrida patria*.

¹³⁶ LONG. *Image, archive, modernity*, p. 110.

No texto original alemão, porém, não há marcação específica para esses trechos em língua estrangeira, que se integram sem destaque ao texto original.

Ao se referir ao procedimento do narrador sebaldiano de incorporar a voz de outros, Lisa Diedrich afirma que as personagens não são propriamente citadas, mas "ventriloquizadas"¹³⁷ (*ventriloquized*). Após notar que, em *Os emigrantes*, as informações do narrador sobre seu tio-avô Ambros Adelwarth são obtidas por ele por meio de pesquisas acerca do passado de Ambros, da análise de suas fotos, da leitura do diário que ele manteve na viagem que realizou em 1913 em companhia de Cosmos e, sobretudo, das histórias que outros contam sobre ele, Lisa afirma que a voz do narrador se funde à desses falantes, sem marcas de distinção, de modo que o narrador parece atuar como uma espécie de ventríloquo. No entanto, a ideia de ventriloquia talvez não seja a mais apropriada para caracterizar o narrador sebaldiano, já que, embora volta e meia se tenha a impressão de que ele reproduz as palavras exatas das pessoas cujo discurso se põe a reportar, não há variação notável de tom ou registro (daí que muitas vezes seja difícil lembrar quem afinal tem a palavra). Assim, embora de fato haja fusão das instâncias narrativas, é como se todas elas fossem filtradas pela voz do narrador.

Com frequência não se trata apenas de reportar o discurso do interlocutor, dando tratamento quase indistinto para a voz do narrador e da personagem e emulando assim a técnica bernhardiana de ceder a voz ao protagonista (o que faz com que, em *Austerlitz*, por exemplo, às vezes seja difícil saber se é o narrador ou Austerlitz quem tem a palavra), mas de alçar determinados materiais – um guia de viagem, os diários do tio-avô do narrador, as anotações da mãe de Ferber sobre a vida de sua família no período anterior à guerra... – ao mesmo nível narrativo da voz do narrador. Há, por exemplo, em *Os emigrantes*, um momento em que o narrador lê o diário de Ambros e passa, então, a reproduzi-lo; quando Ambros, no diário, refere-se a um guia de Jerusalém, é o texto do guia que passa, por sua vez, a ser reproduzido¹³⁸. Essas passagens ocorrem sem que haja qualquer marcação no texto, nem com aspas, nem com itálico. Todos esses "materiais"

¹³⁷ DIEDRICH. Gathering evidences of ghosts: W. G. Sebald's practices of witnessing, p. 264.

¹³⁸ Veja-se, a título de exemplo, o momento em que tem início a incorporação do guia de Jerusalém ao diário de Ambros, por sua vez incorporado ao relato do narrador: "De noite, estudei o guia comprado em Paris. No passado, lê-se, Jerusalém apresentava outro aspecto. Nove décimos dos esplendores do mundo se reuniam nessa suntuosa cidade. Caravanas do deserto traziam especiarias, pedras preciosas, seda e ouro [...]" (*OE*, p. 144). Do mesmo modo, as anotações da mãe de Ferber ocupam mais de 20 páginas na parte final de *Os emigrantes*. O narrador chega a anunciar o procedimento de "reprodução", dizendo, neste caso, que se trata de uma reprodução resumida das anotações que tem a sua frente: "As páginas póstumas da mãe de Ferber, por ele entregues a mim naquela manhã em Manchester, estão agora à minha frente, e quero tentar reproduzir em resumo o que a escritora, cujo nome de solteira era Luisa Lanzberg, relata sobre sua infância" (*OE*, p. 194).

(voz do narrador, diário de Ambros, guia de Jerusalém) permanecem no mesmo nível no texto, a tal ponto que em alguns momentos podemos ter dúvidas sobre o que estamos lendo.

Atribuída ao narrador ou a alguma personagem, a narração às vezes parece, porém, provir de uma espécie de máquina narrativa capaz de reter uma quantidade improvável de informações, datas e detalhes. Por exemplo, que na construção de um canal – o Shipcanal, em Manchester –, "iniciado em 1887 e concluído em 1894", foram movimentados "algo como sessenta milhões de metros cúbicos de terra" e construídas "as comportas imensas por meio das quais os gigantescos vapores oceânicos, com seus cento e cinquenta metros de comprimento, podiam ser erguidos ou baixados em cinco ou seis metros", de modo que Manchester passou então à condição de maior porto interior do mundo, e "vapores da Canada & Newfoundland Steamship Company, da China Mutual Line, da Manchester Bombay General Navigation Company e de inúmeras outras companhias de navegação" atracavam ali e nunca paravam de descarregar "trigo, salitre, madeira de construção, algodão, borracha, juta, óleo, óleo de baleia, tabaco, chá e café, açúcar de cana, frutas exóticas, cobre e minério de ferro, aço, máquinas, mármore e mogno" (*OE*, p. 167).

A "máquina" narrativa sealdiana pode chegar até ao ponto de reproduzir o conteúdo de um jornal, por exemplo o *Saale Zeitung*, da cidade de Kissingen (que o narrador visita no curso de suas investigações na última parte de *Os emigrantes*) em 25 de junho de 1991: "A frase do dia, na seção chamada 'Calendário', era de Johann Wolfgang von Goethe e dizia: 'Nosso mundo é um sino rachado que não soa mais'. Era 25 de junho. Segundo se lia, estávamos em lua crescente e era aniversário da poeta Caríntia Ingeborg Bachmann e do escritor inglês George Orwell, de quem se dizia que falecera em 1950 [...]" (*OE*, p. 220).

A enumeração meio disparatada, guiada pela coincidência das datas (autores nascidos ou falecidos naquele dia), leva o autor a ponderar sobre "o excêntrico sentido de história aparente nesses informes" (*OE*, p. 220). Logo em seguida, porém, ao visitar o cemitério judeu da cidade, o narrador parece dar mostras de um "sentido de história" semelhante àquele que ele próprio assinalara no jornal de Kissingen¹³⁹, identificando-se

¹³⁹ Algo parecido acontece no fim de *Os anéis de Saturno*, quando o narrador enumera uma série de eventos ocorridos no dia 13 de abril, dia em que afirma ter concluído a redação de suas notas: "Hoje, ao concluir estas notas, o calendário marca 13 de abril de 1995. É Quinta-Feira Santa, dia em que Cristo lavou os pés dos discípulos e também dia dos santos Agatão, Carpus, Papilo e Hermenegildo. Neste mesmo dia, trezentos e noventa e sete anos atrás, Henrique IV promulgou o Editto de Nantes; o *Messias*

com uma mulher cuja lápide era adornada pelo símbolo da pena (associado pelo narrador a seu próprio trabalho de escrita) ou ainda com outra mulher, em função de uma mera coincidência de datas:

Um choque de reconhecimento correu por mim diante do túmulo no qual jaz Meier Stern, que faleceu em 18 de maio, meu próprio aniversário, e também me senti tocado, de um modo que eu certamente nunca compreenderia direito, como disse comigo, pelo símbolo da pena na lápide de Friederike Halbleib, que partiu desta vida em 28 de março de 1912. (*OE*, p. 223-224)

18 de maio é não só a data de nascimento do narrador de *Os emigrantes*; é também a data de nascimento de W. G. Sebald. Críticos e comentaristas da obra de Sebald em geral ressaltam que narrador e autor compartilham determinadas características (cidade natal, identificada como "W." nos livros; profissão de professor e pesquisador; a mudança para a Inglaterra ainda na juventude; a dedicação ao trabalho de escrita¹⁴⁰...), ou, posto de outra maneira, que características atribuídas ao narrador coincidem com dados conhecidos da vida civil do autor. A partir dessa constatação, varia, porém, a ênfase dada à coincidência, o modo de colocar a questão dessa relação e suas consequências para a narrativa. Assim, Susan Sontag, por exemplo, resalta que esses elementos, na obra de Sebald, estariam tão somente a serviço da produção daquilo que Roland Barthes chamou de "efeito de real" em textos ficcionais: "As ficções de Sebald – e a ilustração visual que as acompanha –, diz Sontag, "levam o efeito do real a um extremo plangente"¹⁴¹. Essa disposição para embaralhar fato e ficção, bem como para ficcionalizar a própria vida, parece marcar não apenas a obra de Sebald, mas uma parte da produção contemporânea, se pensarmos em alguns textos do sul-africano J.M. Coetzee, do espanhol Enrique Vila-Matas, do chileno Roberto Bolaño ou dos brasileiros

de Handel foi apresentado pela primeira vez duzentos e cinquenta e três anos atrás, em Dublin; Warren Hastings, duzentos e vinte e três anos atrás, foi nomeado governador de Bengala; na Prússia, cento e treze anos atrás, a Liga Antissemita foi criada; e, setenta e quatro anos atrás, aconteceu o massacre de Amritsar, quando o general Dyer, para dar exemplo, ordenou abrir fogo contra uma multidão rebelde de quinze mil pessoas que se reunira na praça Jallianwala Bagh" (*OAS*, p. 290-291).

¹⁴⁰ Além desses, é possível citar ainda vários outros pequenos elementos, traços discretos que conduzem a uma identificação entre autor e narrador. Por exemplo, em *Os emigrantes*, na parte dedicada a Paul Bereyter, que foi professor primário do narrador, encontramos a referência a uma colega de classe que o narrador reencontra muitos anos depois, "numa manhã de abril de 1984, na sala de leitura do British Museum", onde ele "pesquisava a história da expedição de Bering ao Alasca" (*OE*, p. 38). A segunda parte da primeira obra de Sebald, *Nach der Natur*, publicada no final da década de 1980, gira em torno de Georg Wilhelm Steller, que acompanhou Vitus Bering na viagem ao Alasca em 1741.

¹⁴¹ SONTAG. Uma mente de luto, 63.

João Gilberto Noll, Bernardo Carvalho e Ricardo Lísias, para citar apenas alguns exemplos.

Essa presença da figura do autor empírico no texto é um traço da ficção recente já detectado pela crítica, que procurou dar conta dessa tendência por meio de conceitos como os de autoficção ou de performance, ou ainda da postulação de um "retorno do autor"¹⁴². Trata-se, claro, de um *efeito de presença*¹⁴³, construído por meio de diferentes procedimentos textuais. Nos livros de Sebald, a exposição do autor e da questão da autoria no interior do livro se dá por meio de pelo menos três estratégias.

Em primeiro lugar, por essa espécie de coincidência, a que já nos referimos, entre características atribuídas à personagem do narrador e dados conhecidos da vida civil do autor. A percepção desse aspecto, obviamente, depende do conhecimento do leitor a respeito desses dados (conhecimento que pode ser obtido por meio das muitas entrevistas que o autor concedeu ao longo da vida, de perfis biográficos ou reportagens publicados sobre ele, ou simplesmente da leitura da orelha de seus livros). Em segundo lugar, pelas referências, no interior da narrativa, à escrita e, até mesmo, ao processo de feitura do livro que temos em mãos. O narrador está constantemente às voltas com o trabalho de escrita e com reflexões a respeito desse trabalho; nós o vemos tomando notas, fazendo pesquisas, ou mesmo referindo-se explicitamente à redação do material que estamos lendo. Assim, em *Os emigrantes*, o narrador fala sobre o árduo trabalho de escrita da história de Max Ferber: "Durante os meses de inverno de 1990-1, nos poucos momentos livres que eu tinha, ou seja, sobretudo nos chamados finais de semana e à noite, trabalhei na história de Max Ferber narrada acima" (*OE*, p. 230). E o último parágrafo de *Os anéis de Saturno* inicia-se com a frase: "Hoje, ao concluir estas notas, o calendário marca 13 de abril de 1995" (*OAS*, p. 290). Nesses trechos está em evidência o caráter construído da obra literária. Ou, posto de outro modo: o fato, óbvio, de que o livro foi escrito é encenado no próprio livro. Aquele que assume a condução da narrativa é, assim, não apenas um narrador, mas um autor (ou um "autor suposto", para usar a expressão de que se vale Abel Barros Baptista para se referir ao narrador-autor de

¹⁴² Cf. o percurso histórico pelo conceito de "escrita de si" apresentado por Diana Klinger em *Escritas de si, escritas dos outros: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Klinger destaca, em especial, que a categoria de autoficção, retomada e em certos aspectos reformulada pela autora, é "capaz de dar conta do retorno do autor depois da crítica filosófica da noção de sujeito", e responde, ao mesmo tempo e paradoxalmente, ao narcisismo midiático e à crítica do sujeito. KLINGER. *Escritas de si, escritas dos outros*, p. 26-27.

¹⁴³ Gustavo Moura Bragança, em sua dissertação de mestrado sobre a relação entre arquivo e literatura em Sebald, Pedro Nava e Valêncio Xavier, utiliza a expressão "efeito de presença" para tratar da exposição do autor e da autoria no interior da obra. BRAGANÇA. *Corpo entre relíquias*, p. 65.

Dom Casmurro), que narra, no livro, o processo de escrevê-lo. A diferença entre o "autor suposto" machadiano e aquele colocado em cena nos livros de Sebald é que em *Dom Casmurro* não há elementos que conduzam a uma identificação entre autor e narrador, o qual ostenta nome e biografia próprios e distintos daqueles do autor.

Há ainda uma terceira estratégia, que aqui nos interessa especialmente, por meio da qual se encena no texto a presença do autor. Trata-se da inserção, no interior do livro, de imagens fotográficas do autor: a foto em que ele posa em frente a uma árvore imponente, em *Os anéis de Saturno*; a foto escura contra o fundo do mar e do céu, em *Os emigrantes* e, provavelmente a mais incisiva delas, a fotografia do passaporte estampado em *Vertigem*. O expediente tem mais implicações do que parece. Por um lado, poderia servir simplesmente para postular uma identidade entre autor, narrador e personagem – identidade que, segundo Lejeune, funda o pacto autobiográfico –; e, de fato, algo dessa ordem está em jogo nos livros de Sebald. Mas se a presença dessas imagens torna patente a dificuldade de situar o narrador sebaldiano exclusivamente em termos ficcionais, o modo como esse narrador se apresenta no texto, e a forma como joga com as expectativas em relação ao texto autobiográfico, também parecem barrar a plena identificação desses livros como autobiografias. Esses textos situam-se assim num território heterogêneo em que se mesclam o ficcional e o não ficcional, de modo que não parecem redutíveis nem ao romance nem à autobiografia (ou ao ensaio).

É frequente, entre os comentadores de Sebald, a ideia de que sua prosa inaugura um "novo gênero", ou ao menos uma "nova forma" narrativa. A afirmação de Susan Sontag de que *Os emigrantes* seria um livro "tão exótico quanto irrefutável"¹⁴⁴ encontrou eco entre os estudiosos e comentaristas da obra de Sebald, que tendem a ressaltar a singularidade dos livros do autor e a dificuldade de enquadrá-los nos gêneros estabelecidos.

Mark McCulloh, em seu livro *Understanding W.G. Sebald*, sintetiza da seguinte forma esse aspecto da recepção da obra sebaldiana:

Após a publicação de *Os emigrantes* na Inglaterra em 1996 e nos Estados Unidos em 1997, vários críticos proclamaram que um "novo gênero" havia sido criado. Muitos comentaram que a obra de Sebald era diferente de tudo o que eles já haviam lido. O novo tipo de ficção de Sebald – em parte devaneio [*dream sequence*], em parte relato de viagem [*travelogue*], em parte álbum de fotografia, em parte história, em parte memórias, em parte fantasia histórico-cultural – confundiu

¹⁴⁴ SONTAG. Uma mente de luto, p. 61.

alguns e deslumbrou outros, em especial aqueles já familiarizados com a fusão de gêneros pós-moderna de Umberto Eco e Italo Calvino.¹⁴⁵

A discussão sobre o gênero é de fato um aspecto bastante enfatizado na recepção da obra de Sebald. Os comentadores notam que o autor promove uma mistura de gêneros, ou mesmo funda um novo gênero. O próprio McCulloh afirma que o livro *Os anéis de Saturno* "desafia a descrição: não parece ajustar-se a nenhuma categoria convencional da prosa ou da ficção"¹⁴⁶. Sebald teria criado uma nova forma de escrita literária, em que se conjugam relatos de viagem, memórias, digressões sobre arte, arquitetura e pintura, perfis biográficos, história e ensaio. Em especial, nota-se que sua escrita promove uma diluição das fronteiras entre ficção e não ficção, o que levou alguns a optarem por termos como "romance documental" (*documentary novel*¹⁴⁷) para designar a prosa sebaldiana.

Embora os livros de Sebald apresentem elementos que permitiriam aproximá-los do gênero biográfico ou memorialístico, dos relatos de viagem ou, ainda, do ensaio, de fato não é muito fácil enquadrá-los em uma categoria. A opção de tratá-los como ensaios, por exemplo, ainda que se admita que o gênero permite a adoção de estratégias narrativas comuns aos textos em geral considerados como literários, esbarra na incorporação de elementos francamente ficcionais. Se em *Vertigem* e *Os anéis de Saturno* é possível verificar uma certa prevalência de um modo ensaístico, no caso de *Os emigrantes* e *Austerlitz* nota-se a presença de formas mais claramente identificáveis como próprias do universo ficcional. O mesmo se pode dizer em relação ao relato de viagem, ainda que o gênero comporte uma abertura para a subjetividade. Em nenhum livro autobiográfico, por outro lado, se espera encontrar tão pouco material biográfico sobre o autor, e apresentado de modo tão difuso. Daí, talvez, a tendência dos estudiosos a remeter os livros de Sebald, mais ou menos rapidamente, para o amplo território da

¹⁴⁵ "After the publication of *The Emigrants* in Britain in 1996 and in America in 1997, numerous critics variously proclaimed that a 'new genre' had been created. Many commented that Sebald's work was like nothing they had ever read. Sebald's new type of fiction – part dream sequence, part travelogue, part photo album, part history, part memoir, part cultural-historical fantasy – confounded some and dazzled many, especially those already familiar with postmodernist genre-blending of Umberto Eco and Italo Calvino". McCULLOH. *Understanding W. G. Sebald*, p. xix.

¹⁴⁶ "Even more than *The Emigrants*, *The Rings of Saturn* defies description; it does not seem to fit any conventional prose or fiction category". McCULLOH. *Understanding W. G. Sebald*, p. 59-60.

¹⁴⁷ McCULLOH. *Understanding W. G. Sebald*, p. xx.

literatura, e em especial para o pouco demarcado e um tanto amorfo território do romance – gênero acostumado a acolher a estranheza e a anomalia.

O que marca a recepção sebaldiana é esse titubeio, ou, antes, a ênfase no caráter anômalo dos textos. Um dos aspectos centrais nessa questão diz respeito ao jogo autobiográfico e às estratégias de construção da autoria colocadas em cena no texto sebaldiano. A dificuldade de enquadramento do livro em um gênero também está relacionada com o modo de lidar com a fronteira entre factual e ficcional, distinção que permanece, nos quatro livros de Sebald que em geral se considera compor sua obra literária, embora em graus e de formas variadas, radicalmente indeterminada.

Em uma entrevista para *The Guardian*, Sebald aproxima seu trabalho do de outros romancistas: "Todo romancista combina fato e ficção. No meu caso, há mais realidade. Mas não acho que seja radicalmente diferente; trabalha-se com as mesmas ferramentas"¹⁴⁸.

Feiereisen e Pope, no ensaio sobre *Os emigrantes* publicado no volume *Searching for Sebald*, notam que os estudiosos parecem "ávidos" por classificar a obra de Sebald como ficção:

[...] é interessante notar o grande número de estudiosos que parecem ávidos por classificar as histórias de *Os emigrantes* como ficção. Na ausência de um gênero claro, e em face da relação indeterminada do livro com a realidade, estudiosos tenderam a adotar o confortável rótulo "ficção", uma vez que ele provê a base necessária a partir da qual eles podem elaborar os seus estudos. Até certo ponto, eles estão corretos em fazê-lo; apenas tentar delimitar o histórico e biográfico e o ficcional em *Os emigrantes* seria em grande medida não compreender o livro. No entanto, essa solução para o enigma factual/ficcional elide o fato de que o enigma foi deliberadamente construído dentro do livro.¹⁴⁹

¹⁴⁸ "Every novelist combines fact and fiction. In my case, there's more reality. But I don't think it's radically different; you work with the same tools". SEBALD *apud* JAGGI. Recovered memories.

¹⁴⁹ "In the light of this observations, it is interesting to note the numerous scholars who seem eager to classify the stories in *The Emigrants* as fiction. In the absence of a clear genre, and in the face of the book's indeterminate relationship with reality, scholars have tended to embrace the comfortable label 'fiction', since it provides the necessary bedrock on which to elaborate their studies. To some extent, they are correct in doing so; to seek merely to delineate the historical and biographical from the fictional in *The Emigrants* would be in large measure to miss the point of the book. Nevertheless, this solution to the factual/fictional enigma elides the fact that the enigma has been deliberately built into the book". FEIEREISEN; POPE. True fictions and fictional truths: the enigmatic in Sebald's use of images in *The Emigrants*, p. 166.

A opção desta tese não se afasta muito daquela mencionada por Feiereisen e Pope. Na análise dos textos de Sebald, fazemos uso todo o tempo de termos forjados na tradição da crítica e da teoria da literatura: narrador, personagem, narrativa, tempo e espaço ficcionais. Essa opção, porém, não deve escamotear o caráter singular do tratamento que Sebald faz do gênero como problema. Não se trata de pleitear o enquadramento de *Vertigem*, *Os emigrantes*, *Os anéis de Saturno* ou *Austerlitz* na categoria "romance" (ou em qualquer outra categoria, como "memórias" ou "ensaio"), mas de postular que o seu enquadramento nesse gênero (cujas fronteiras são, historicamente, suficientemente largas para acolhê-los) deve ser feito com a cautela de preservar o tensionamento das categorias genéricas que aí se opera. Mais do que esse enquadramento, interessa-nos observar as estratégias e os dispositivos colocados em cena na construção da narrativa (e do narrador) sebaldiano. Defendemos, sim, que uma parte relevante do interesse despertado pela obra sebaldiana se deve ao tensionamento das características genéricas e ao jogo autoral que nela se estabelece, de que é parte relevante a incorporação de fotografias.

A "novidade" do texto sebaldiano não está, bem entendido, na união do visual e do escrito, nem propriamente na incorporação de imagens fotográficas, embora se trate de procedimento relativamente raro na história literária, mas provavelmente na perturbação representada pela incorporação de imagens fotográficas num texto que não define, de partida, seu estatuto. A essa perturbação certamente não é alheio o lugar particular da fotografia entre as imagens, a relação que a fotografia mantém com o referente, a atribuição de valor de atestação à imagem fotográfica.

O que parece claro a partir da leitura dos textos de Sebald é que a incorporação de imagens na obra do autor é um procedimento bastante complexo. Não parece adequado procurar atribuir-lhes uma função ou sentido unitários. Elas não estão ali apenas para ilustrar, para evitar as descrições ou para documentar ou atestar algum aspecto da narrativa. Uma vez incorporadas ao livro, as imagens entram no intrincado jogo ficcional e encontram seu lugar entre os inúmeros elementos de composição da narrativa. O arranjo que elas estabelecem, com o texto e entre si, é altamente elaborado, e merece ser objeto de análise em conjunto com os demais elementos narrativos. Se, como afirma Sebald, todo romancista combina fato e ficção, o modo específico de Sebald tensionar e problematizar esse vínculo passa, entre outras coisas, pela forma como se dá a interpolação de imagens fotográficas no texto.

Em uma entrevista, Sebald compara o uso que faz das fotografias ao procedimento do manuscrito encontrado¹⁵⁰. Mais do que um reforço da ideia de que as imagens funcionariam como "provas" ou "atestados" de autenticidade do que se narra (como parece entender Michel Beaujour¹⁵¹ ao defender que, ao introduzir fotografias em seu livro, o que André Breton faz é afirmar que *Nadja* "não é um romance"), a afirmação de Sebald apresenta a questão da "legitimação do relato" como um problema literário. Assim como o recurso do manuscrito encontrado, o uso de imagens tal como faz Sebald é uma operação literária complexa, que não escamoteia a ficção, mas, antes, a instaura, e que traz consequências diversas para a obra. Nossa hipótese é a de que uma análise cuidadosa do emprego das imagens nos livros de Sebald (funções, efeitos, papel na economia narrativa, relações que as imagens estabelecem com o texto e entre si) pode ser uma porta de entrada relevante para a leitura da prosa sebaldiana, e pode ajudar a colocar de forma mais clara algumas questões a respeito não apenas da obra do autor, mas também de certa vertente da literatura contemporânea, em especial o modo como aí se estabelece o jogo autoral e se postula uma porosa relação entre fato e ficção.

Fotografia na obra de Sebald

A interpolação de fotografias é uma das peculiaridades da obra de Sebald, talvez a mais flagrante. Boa parte da crescente fortuna crítica de Sebald está marcada por discussões acerca da presença e do papel das imagens fotográficas em seus livros. Discute-se a relação dessas imagens com o texto escrito, sua "autenticidade", seu *status* de documento, o papel que elas desempenham na narrativa.

A superfície textual dos livros do autor vê-se invadida por uma série de corpos estranhos, que operam uma ligeira perturbação na leitura, por um lado, porque interrompem seu fluxo, impondo uma oscilação entre ver e ler; por outro, porque o suposto "efeito de realidade" promovido pela reprodução de imagens fotográficas acaba

¹⁵⁰ Ante um comentário do entrevistador – "Pareceu-me que os casos eram verdadeiros, na maioria" –, Sebald responde: "Na maioria, mas inventei alguns. Por isso o leitor deve se perguntar o tempo todo: isso aconteceu de verdade ou não? Esse é um dos problemas mais importantes da ficção.

Os autores do século 19 sempre diziam que tinham encontrado um manuscrito num esconderijo e que, portanto, era tudo verdade. Não contavam uma história que haviam inventado, mas davam prova da vida real e, evidentemente, enquanto narradores, ainda temos que enfrentar de alguma maneira o mesmo problema. Parece-me que essa tentativa de legitimação do relato é um problema crucial". SEBALD. Em busca do tempo destruído.

¹⁵¹ BEAUJOUR. Qu'est-ce que "Nadja"?, p. 787.

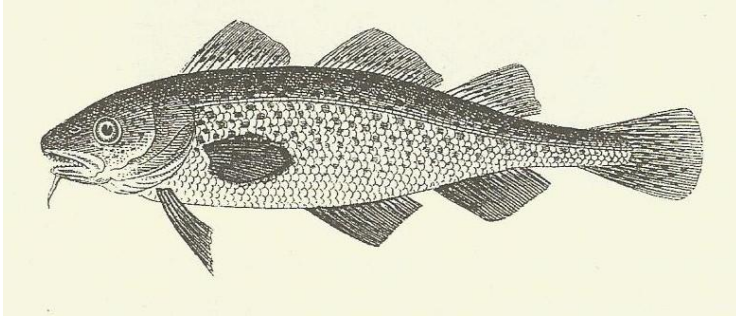
convertendo-se, na prosa de Sebald, em um elemento desestabilizador. Algumas imagens estabelecem uma relação indeterminada, por vezes enigmática, com o texto. É, assim, como se a força documental que se atribui usualmente às imagens fotográficas viesse menos acrescentar veracidade ao relato do que ameaçar a estabilidade do conjunto formado pelo texto e pelas figuras, funcionando como elemento de perturbação da referência, não apenas das imagens, mas também do próprio relato.

Alguns exemplos, entre muitos outros possíveis, podem ajudar a compreender o modo como se opera essa desestabilização, ao mesmo tempo que revelam o quanto uma análise mais detida das diferentes relações estabelecidas entre texto e imagem pode ser útil para a compreensão do texto sebaldiano.

Sérgio Chejfec apresenta um exemplo esclarecedor. Quando, diz Chejfec, encontramos, em *Os emigrantes*, a fotografia de um *teas-maid* (um curioso artefato inglês que é um híbrido de chaleira e relógio), podemos pensar que essa imagem foi incorporada ao texto como prova da existência desse inusitado aparelho, provavelmente desconhecido dos leitores. O mesmo não ocorre, porém, quando, em *Os anéis de Saturno*, deparamos, em meio aos parágrafos dedicados à descrição da história natural do arenque, com a figura de um desses peixes, já que nada nos faria duvidar de sua existência. Enquanto a incorporação da imagem do *teas-maid* "resulta em economia descritiva", a imagem do arenque é uma "redundância referencial"¹⁵², o que, diz Chejfec, nos leva a pensar "se essa ênfase referencial não será um excesso retórico que visa a desestabilizar, em um gênero por si só particularmente difuso, os laços de verdade supostos entre escrita e realidade"¹⁵³.

¹⁵² Ainda que pareça haver redundância, é importante lembrar, como enfatiza Barthes num texto de 1961 dedicado à fotografia jornalística, que entre texto e imagem "nunca se dá uma incorporação verdadeira, pois que as substâncias das duas estruturas (aqui gráfica, lá icônica) são irredutíveis". É, assim, diz Barthes, impossível "à palavra 'duplicar' a imagem; pois, na passagem de uma estrutura a outra, elaboram-se, fatalmente, significados segundos" (BARTHES. A mensagem fotográfica, p. 20-21).

¹⁵³ "Por ejemplo, cuando en *Los emigrados* vemos la fotografía de un *teas-maid*, un artefacto inglés algo estrambótico, mezcla de tetera y reloj, podemos pensar que esta imagen está incorporada, sobre todo, como prueba de la existencia del aparato, quizá de otro modo difícilmente imaginable para quienes no lo conozcan. Pero cuando en *Los anillos de Saturno*, en los párrafos dedicados a la vida y a la historia natural de los arenques, vemos una lámina, extraída seguramente de una enciclopedia, con la figura de uno de estos pescados, dado que nada nos haría dudar de la existencia verdadera de esta especie pensamos si este énfasis referencial no será un exceso retórico que apunta a desestabilizar, en un género de por sí particularmente difuso, los lazos de verdad supuestos entre escritura y realidad". CHEJFEC. Breves opiniones sobre relatos con imágenes, p. 141.



Susan Sontag comenta, a respeito dos "documentos visuais" presentes em *Os emigrantes*, que "parece provável que nem todos sejam autênticos"¹⁵⁴. O que significa, porém, dizer que essas fotografias são ou não autênticas? A imagem do *teas-made* será "autêntica" se for a imagem de um *teas-made*? Ou apenas se for a imagem daquele *teas-made* específico ao qual, no final da década de 1960, o narrador foi apresentado pela senhora de quem alugou um quarto?

Um segundo exemplo pode ser encontrado em "O passeador solitário", um ensaio biográfico sobre o escritor suíço Robert Walser, incluído no volume *Logis in einem Landhaus*¹⁵⁵. Nada mais natural do que Sebald inserir, em um ensaio dedicado a Walser, fotografias do autor. O inusitado é que ele associe a essas imagens fotografias de seu próprio avô, morto no mesmo ano em que morreu o autor suíço, e que Sebald afirma partilhar com Walser semelhanças físicas. Uma lógica diferente instala-se então no texto, uma lógica da semelhança ou da similaridade, que é antes a das imagens do que a do relato, operando ligações imprevistas, que abrem leituras inesperadas do mundo, e atestando que a função das imagens nos textos sebaldianos está longe de ser meramente ilustrativa.

¹⁵⁴ SONTAG. Uma mente de luto, p. 69.

¹⁵⁵ Uma tradução para o português desse ensaio foi publicada no número 5, de julho de 2010, da revista *Serrote*, do Instituto Moreira Salles.

que mostram Walser a passeio, pois o poeta em meio à paisagem, há muito aposentado de seu ofício de escritor, sempre me lembra involuntariamente meu avô Josef Egelhofer, com quem na mesma época, quando criança, eu caminhava durante horas por uma região em muitos aspectos semelhante ao Appenzell. Quando observo essas fotos dele a passeio, o tecido de que é talhado o terno de três peças de Walser, o colarinho macio, o alfinete da gravata, as manchas senis no dorso da mão, o bigode aparado e salpicado de



cinza, a expressão serena do olhar, então imagino toda vez ter meu avô diante dos olhos. Porém, não só na aparência meu avô e Walser eram parecidos, mas também em seus hábitos, como por exemplo no jeito de segurar o chapéu



As relações entre palavra e imagem em *Os emigrantes*, segundo Long, assumem duas formas. Algumas das imagens seriam "claramente referenciais", e apenas "ilustrariam" o texto verbal. A relação entre outras imagens e as palavras que as cercam, no entanto, seria caracterizada "por uma radical indeterminação"¹⁵⁶. No polo máximo da referencialidade estão, segundo Long, as fotografias atribuídas ao narrador e que "documentam" tanto sua vida quanto suas investigações sobre a vida dos outros: os jardins em "Henry Selwyn", os desenhos da sala de aula em S. e dos trilhos de trem, em "Paul Bereyter", as imagens de Manchester e Bad Kissingen, em "Max Ferber". Nessas fotografias, nas palavras de Long, "os referentes são claros, e as fotografias convidam a uma leitura primariamente indicial: elas parecem funcionar como um discurso de autenticação, provendo evidências para aquilo que o narrador alega ter visto ou feito, e produzindo o 'efeito autobiográfico' para o qual muitos críticos de Sebald chamaram a atenção"¹⁵⁷.

¹⁵⁶ "Here, relations between word and image takes two forms. Some of the images are clearly referential, and illustrate the verbal text. The relationship between other images and the surrounding words, however, is characterised by a radical indeterminacy". LONG. *Image, archive, modernity*, p. 123.

¹⁵⁷ "The referents are clear, and the photographs invite a primarily indexical reading; they appear to function as an authenticating discourse, providing irrefutable evidence for the narrator's claims to have seen and done certain things, and producing the 'autobiography effect' to which many of Sebald's critics have drawn attention [...]". LONG. *Image, archive, modernity*, p. 124.

Embora Long pareça ter razão ao afirmar que essas fotografias estabelecem com o texto uma relação mais estável do que ocorre nos outros casos citados, mesmo em relação a elas é possível postular certo grau de indeterminação. Por um lado, ao contrário do que Long dá a entender, parece haver uma certa tensão entre as funções de "ilustração" e "atestação". Em relação aos desenhos da sala de aula e da linha férrea citados por Long, por exemplo, nada no texto garante tratar-se de desenhos feitos pelo narrador, na infância, durante as aulas de Paul Bereyter. O narrador teria guardado essas imagens durante todos esses anos? Ou os desenhos estampados no livro podem ser desenhos de outro aluno, guardados pelo próprio Paul? Ou ainda desenhos produzidos pelo narrador no presente da narração, para ilustrar (e não atestar...) aquilo que narra? Além disso, ainda que se considere que as imagens citadas têm no textos uma função primordialmente referencial (portanto, de "atestação"), isso não impede que elas se abram a outras funções, simbólicas ou metafóricas, como é nítido no caso das imagens dos trilhos do trem.

No polo oposto, Long cita fotografias que não possuiriam uma "referencialidade estável". Entre outros exemplos, ele menciona a fotografia de uma árvore em um cemitério, que abre *Os emigrantes* – embora seja possível remetê-la ao "cemitério gramado com pinheiros-da-escócia e teixos" (*OE*, p. 10) citado no texto, não haveria na imagem informações suficientes para relacioná-la com essa passagem, já que a igreja de que se fala no texto, por exemplo, está ausente da fotografia. Assim, segundo Long, *Os emigrantes* conteria, por um lado, uma série de fotografias que não são nada além de índices e, por outro, uma série de imagens cuja referência não pode ser estabelecida com certeza e cuja relação com o texto é vaga o suficiente para abri-las potencialmente a uma gama variada de leituras.

No entanto, como nota o próprio Long, essa conclusão apenas se sustenta se as fotografias em questão são tomadas em termos de sua referência a uma realidade anterior e exterior ao texto. Elas podem, porém, ser tomadas de outro modo, notadamente "como imagens que se referem a outras imagens no mesmo texto"¹⁵⁸. É o caso, por exemplo, da fotografia da árvore no cemitério, que abre o livro, e que pode ser relacionada com as imagens do cemitério judeu em Bad Kissing e com a reprodução do quadro de Courbet *O carvalho de Vercingétorix*; das imagens das anotações de Paul Bereyter, que dialogam com os diários de Adelwarth; das inúmeras fotografias de

¹⁵⁸ "[...] But the photographs can be read in another way, namely as images that refer to other images within the same text". LONG. *Image, archive, modernity*, p. 125.

hotéis, e também de casas e interiores, que aparecem no livro. Assim, as complexas relações estabelecidas entre as imagens e entre elas e o texto abrem-nas para outras leituras, que extrapolam a função de atestação: as imagens de cemitérios têm óbvias ressonâncias em um texto atravessado pelo tema da morte e da memória; as imagens de anotações e diários têm relação com o problema da escrita e da representação, com o qual o narrador está às voltas ao longo de boa parte do livro; os hotéis e as casas são também imagens significativas num livro atravessado pelo tema do exílio e do deslocamento.

A percepção das relações que se estabelecem entre as imagens obviamente depende do repertório do leitor, e também do modo de atenção ativado no ato de leitura. Na introdução do volume *Searching for Sebald*, por exemplo, Lisa Patt nota a presença de uma mulher com um vestido de bolinhas (*polka dots*) em três fotografias que estão entre os muitos retratos de família de *Os emigrantes*, e nota ainda que a estampa dos vestidos ecoa visualmente a imagem de uma fachada de pedras que aparece logo no início do livro (demonstrando um grau de atenção que não deve ser compartilhado por muitos leitores¹⁵⁹). Fotografias em *Os emigrantes* estão portanto relacionadas não apenas com o texto mas também entre si, estabelecendo elos entre as histórias e conectando desse modo as quatro narrativas, que, embora contem com um mesmo narrador e tenham em comum o grande tema do exílio, não são articuladas temporalmente (não seguem uma ordem cronológica) nem espacialmente (embora haja certa recorrência de lugares).

¹⁵⁹ Patt chama ainda a atenção para um outro "eco visual" presente na obra de Sebald, dessa vez entre dois livros diferentes. Em *Vertigem*, o narrador decide, logo antes de partir para uma viagem à Itália, passar o dia com Ernest Herbeck em Klosterneuburg, onde o poeta, que desde os vinte anos sofria de distúrbios mentais, vivia num asilo. O narrador conta que no dia da visita Herbeck "usava um chapéu de abas curtas, uma espécie de *trilby*, que mais tarde tirou quando ficou com calor e passou a carregar a seu lado, tal como meu avô costumava fazer nas caminhadas de verão" (V, p. 35). Logo após essa menção, aparece no texto uma fotografia que mostra o torso de um homem de terno, com o braço dobrado e a mão esquerda em destaque. A partir do texto, tendemos a supor que se trata de uma foto de Herbeck, ou ainda do avô do narrador (ao qual no entanto se faz no texto uma menção apenas lateral). Lise Patt, no entanto, chama a atenção para o fato de que se trata do detalhe de uma das fotografias do escritor Robert Walser reproduzidas no ensaio que Sebald lhe dedicou, publicado no livro *Logis in einem Landhaus*. Cf. PATT. *Searching for Sebald: What I know for sure*, p. 61. Esse detalhe, que certamente passa despercebido para a maioria dos leitores, funciona, uma vez detectado, como uma citação imagética a partir da qual torna-se possível estabelecer uma relação (não estabelecida explicitamente no texto) entre Walser e Herbeck, mediada pela menção ao avô de Sebald. Ambos, Walser e Herbeck, são escritores que passaram grande parte da vida em instituições psiquiátricas, ambos compartilham o gosto pela caminhada, e é fácil notar (uma vez deflagrada a relação pela percepção desse "eco visual") que a narrativa da visita do narrador a Herbeck, em *Vertigem*, assemelha-se bastante, no tom, à narrativa que Carl Seelig faz de suas visitas a Walser, no livro *Passeios com Robert Walser*.

A percepção de recorrências e do modo como as imagens em *Os emigrantes* dialogam entre si leva Long a evocar o conceito de "sutura"; as referências cruzadas permitiriam a percepção de similaridades num contexto de dispersão, deslocamento e exílio. Para Long, as imagens em *Os emigrantes* criam "padrões de constância" que, repetidos ao longo do livro, estabelecem um "denso tecido de repetições temáticas"¹⁶⁰, ao qual o autor atribui a função de criar algum forma de elo durável em face da dispersão e da fragmentação tematizadas na narrativa: "A combinação de narrativa e fotografia em *Os emigrantes* pode desse modo ser vista como uma tentativa, no nível da forma, de contrabalançar a dispersão, a dissipação e a ruptura inerentes à história da modernidade"¹⁶¹.

Num texto em que discutem a relação entre fato e ficção na narrativa de Sebald, a partir da análise daquilo que denominam de "enigmático" no uso sebaldiano das imagens, em especial em *Os emigrantes*, Florence Feiereisen e Daniel Pope também chamam a atenção para a presença de "curiosas inconsistências" entre o texto de Sebald e as respectivas imagens. Valendo-se de estudos anteriores sobre a obra de Sebald, os autores lembram, por exemplo, que James Wood¹⁶² nota que algumas fotos em *Os emigrantes* não estão relacionadas com um lugar ou um incidente específico no texto. Wood também discute o fato de que na única foto que seria do narrador/autor, incluída na terceira seção do livro, seu rosto permanece invisível, coberto pelas sombras.

O uso da fotografia como elemento comprobatório está longe de ser isento de problemas. Martin Klebes lembra a pretensão lombrosiana de que a fotografia, juntamente com a antropometria, poderia corroborar sua tipologia de indivíduos patológicos, de modo que a fotografia se torna suporte para uma abordagem científica que busca evidências fisiológicas para comportamentos aberrantes. As fotografias na obra sebaldiana, no entanto, nota Klebes, "não admitem facilmente o tipo de função de evidência buscada por Lombroso"¹⁶³. Klebes cita então três exemplos. O primeiro é a foto de Kafka, com o falso fundo aeronáutico, em *Vertigem*, que parece contradizer a profunda irritação e desconforto que o narrador atribui ao "dr. K". (V, p. 113) – é o

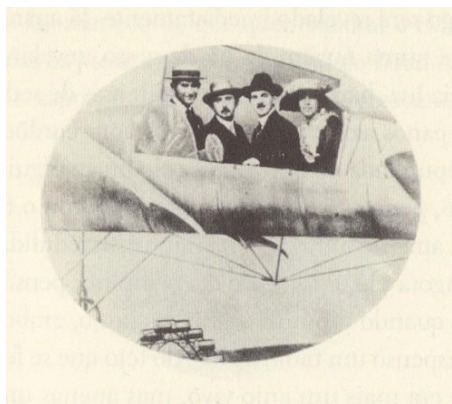
¹⁶⁰ LONG. *Image, archive, modernity*, p. 127.

¹⁶¹ "The combination of narrative and photography in *The Emigrants* can thus be seen as an attempt, at the level of form, to counteract the dispersal, dissipation and rupture inherent in the history of modernity". LONG. *Image, archive, modernity*, p. 127.

¹⁶² WOOD. *The right thread*.

¹⁶³ "The photographs in Sebald's narratives, on the other hand, do not easily admit of the kind of evidential function sought by Lombroso." KLEBES. *Sebald's Pathographies*, p. 71.

próprio narrador que afirma que o "dr. K. é o único, para sua própria surpresa, que ainda consegue esboçar uma espécie de sorriso nessas alturas vertiginosas" (V, p. 113).



Outro exemplo fornecido por Klebes é a fotografia de um homem em *Austerlitz* (A, p. 227); apresentada logo após um trecho em que a personagem menciona seu "novo local de trabalho", um viveiro de plantas no qual "além dos jardineiros treinados, um certo número de assistentes incapacitados ou gente que necessitava de paz interior desempenhava suas funções" (A, p. 226), não é possível, diz Klebes, saber a qual dessas classes de pessoas o homem retratado pertenceria.

Por fim, Klebes menciona a fotografia de um homem montado a cavalo no capítulo de *Vertigem* intitulado "Il ritorno in Patria", que supostamente deveria sustentar a evidência de que "os cavalos têm com muita frequência um olhar desvairado que é todo deles" (V, p. 146). Essa percepção, entretanto, diz Klebes, não pode ser atestada facilmente pela imagem; em todo caso, certamente menos do que a pintura histórica de Hengge estampada algumas páginas adiante no mesmo livro, na qual segundo o narrador "todos os cavalos têm aquele olhar desvairado" (V, p. 160).

Esses exemplos de Klebes, nos quais fica nítido o papel da linguagem na determinação de uma interpretação das imagens, podem ser aproximados do caso de uma das fotografias que integra *Nadja*. Ao narrar a internação de Nadja no hospício de Vaucluse, Breton desfia uma série de impropérios contra os psiquiatras – "uma cambada que não serviria nem mesmo para nos engraxar os sapatos" –, e se refere de modo especialmente virulento a um certo "professor Claude, do hospital de Saint-Anne, com sua fronte ignara e o ar teimoso que o caracterizam"¹⁶⁴. Logo em seguida somos apresentados à fotografia de um homem, sob a qual se lê "como o professor Claude, do

¹⁶⁴ BRETON. *Nadja*, p. 126.

hospital de Saint-Anne...". Devemos admitir, porém, que o professor, tal como aparece na fotografia, não tem a fronte especialmente ignara ou o ar especialmente teimoso; essa afirmação, no mínimo, está sujeita a algum grau de indefinição. É claro que, se nos voltamos para a imagem após a leitura do texto, tendemos a projetar sobre a imagem os significados que o autor lhe atribui; parece, porém, forçoso reconhecer que dificilmente chegaríamos a essa conclusão a partir da fotografia, tomada isoladamente, ou, ao menos, que não chegaríamos a essa conclusão necessariamente.



Vemos, assim, que, nos livros de Sebald, as imagens surgem como uma espécie de inventário que fornece evidências materiais sobre o que está sendo narrado, mas o fazem, muitas vezes, de tal modo que produzem, antes, um questionamento sobre o estatuto da narrativa. Os laços entre escrita e mundo revelam-se, assim, laços reflexivos, imaginativos, e as fotografias nos livros de Sebald parecem estar aí para intensificar e interrogar a presença (e a instabilidade) desses laços.

A prosa de Sebald não incorpora apenas fotografias, mas também uma reflexão sobre a produção e o destino das imagens, sobre os usos sociais da fotografia e sobre suas relações com o tempo, a memória, a história – uma reflexão não apenas *sobre* as imagens, mas também *com* as imagens. Se há nos livros de Sebald longos trechos de análise e discussão tendo imagens como tema – como, por exemplo, a leitura detida do quadro *Aula de anatomia do Dr. Tulp*, de Rembrandt, em *Os anéis de Saturno* –, há

também momentos em que as imagens parecem chamar a atenção para aquilo que no texto não se diz (como se o texto se calasse e deixasse a tarefa de dizer às imagens).

Isso pode ser visto, por exemplo, na reprodução da fotografia de uma cigana que aparece em *Vertigem*, da qual Long faz uma análise reveladora. Nessa fotografia, que retrata uma mulher cigana com uma criança nos braços, atrás de uma cerca de arame farpado, é possível perceber, no canto esquerdo da imagem, o braço de um homem, dobrado, de modo que aparentemente esse homem está também ele tirando uma fotografia. A presença desse outro fotógrafo, afirma Long, aproxima essa imagem daquilo que Mitchell chama de "metapictures"¹⁶⁵ – imagens que refletem sobre si mesmas ou sobre a produção e a natureza das imagens.



"O que se fotografa é o fato de se estar tirando uma foto", diz o fotógrafo Denis Roche¹⁶⁶. A sugestão da presença de um outro fotógrafo torna impossível esquecer o fato óbvio mas nada banal de que a fotografia não é apenas fotografia de algo, mas fotografia de algo enquanto esse algo se deixa fotografar por alguém¹⁶⁷. A imagem da cigana estampada no livro de Sebald revela, assim, seu próprio processo de produção, ou melhor: o fato mesmo de que ela é *produzida* (isso é particularmente relevante no

¹⁶⁵ MITCHELL. *Picture theory*, p. 35.

¹⁶⁶ *apud* DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 11.

¹⁶⁷ No conto "Aventura de um fotógrafo", de Italo Calvino, o fotógrafo, obcecado por uma mulher, fotografa-a em todas as posições, lugares e momentos. No entanto, o que ele realmente deseja é fotografá-la na ausência dele mesmo, do seu olhar sobre ela. "Mas não dizia o que realmente importava para ele: colher Bice no caminho quando ela não sabia que estava sendo vista por ele, tê-la sob o disparo de objetivas escondidas, fotografá-la não só sem ser visto, mas sem vê-la, surpreendê-la como era na ausência de seu olhar, de qualquer olhar. [...] Era uma Bice invisível que queria possuir, uma Bice absolutamente sozinha, uma Bice cuja presença pressupunha a ausência dele e de todos os outros". CALVINO. *Os amores difíceis*, p. 62.

caso da imagem fotográfica, já que, por sua gênese mecânica, automática, pelo fato de não trazer as marcas de um fazer de mãos humanas, a fotografia parece a princípio se autogerar, produzir-se a si mesma).

A fotografia da cigana leva a refletir sobre a produção e o destino das imagens: o que e por que se fotografa? Levanta, ainda, a questão das relações de poder e submissão implicadas no ato fotográfico – embora a mulher sorria, sua situação de prisioneira está obviamente marcada pela presença da cerca de arame que a separa daqueles que a fotografam. A legenda – elemento raro nas fotografias reproduzidas nos livros de Sebald – "Zigeuner" ("Ciganos"), no plural e no masculino, embora o que se vê na foto seja uma mulher, revela que ela é tomada não como um indivíduo, mas como exemplo de um tipo, como nota Long¹⁶⁸.

A fotografia torna-se ainda mais perturbadora porque pela narrativa somos informados de que ela se encontra em um álbum que o pai do narrador deu de presente para a esposa como lembrança de sua participação na guerra. Está em jogo, portanto, a difícil relação dos alemães da geração imediatamente posterior à Segunda Guerra com o papel desempenhado por seus próprios familiares durante o período nazista. No texto, a referência ao episódio é surpreendentemente curta¹⁶⁹; a imagem, em sua perturbadora condição de souvenir de guerra em um álbum familiar, permanece insistentemente como signo daquilo que o texto parece silenciar.

Dissemos que a presença de fotografias nos livros de Sebald, mais do que atestar a facticidade do que se narra, produz um efeito desestabilizador da referência, não apenas das imagens, mas também do próprio relato. Essa ideia não coincide, porém, com uma negação dos fatos ou da história, despachados sumariamente para o terreno da ficção. É importante marcar essa distância no caso de Sebald, sobretudo porque no centro de sua obra encontra-se aquele que se converteu no acontecimento nuclear do século XX, acontecimento fundacional da memória, em especial, mas não só, europeia:

¹⁶⁸ LONG. *W. G. Sebald: image, archive, modernity*, p. 57.

¹⁶⁹ "De onde vinham [os ciganos instalados em um acampamento próximo da cidade natal do narrador quando ele ainda era criança, logo após a guerra], como tinham conseguido sobreviver à guerra, e por que haviam escolhido justamente aquele lugar soturno junto à ponte de Ach como acampamento de verão, essas são perguntas que só me ocorrem agora – por exemplo quando folheio o álbum de fotos que meu pai deu de presente para minha mãe no primeiro Kriegweihnacht, o chamado Natal de guerra. Ele contém fotos da assim dita campanha na Polônia, todas legendadas com capricho em tinta branca. Algumas das fotos mostram ciganos detidos em grupo. Olham amistosamente por trás do arame farpado, em algum recanto perdido da Eslováquia, onde meu pai e seu veículo-oficina estavam estacionados havia semanas antes da eclosão da guerra" (V, p. 142-143).

a *Shoah*, que colocou em questão a possibilidade da representação, não apenas da representação do horror, mas de toda representação.

No centro da prosa de Sebald está a ideia de rememoração, mas também um forte sentido das dificuldades e impasses do conhecimento e da representação do passado. A quase total ausência, nesse texto coalhado de fotografias e que tem nas várias catástrofes da história moderna um de seus temas mais recorrentes, de imagens que retratem diretamente a violência e os horrores da guerra – entre as exceções poderiam ser citadas duas ou três fotografias de *Os anéis de Saturno* e do livro de ensaios *Guerra aérea e literatura* – parece indicar essa impossibilidade de – ou a resistência em – tornar o horror representável. Seria preciso investigar, assim, o que a presença (e a ausência) de imagens na prosa de Sebald nos diz sobre a resistência à memória e sobre sua necessidade, sobre a tarefa da rememoração e o reconhecimento da impossibilidade de representar aquilo que, no entanto, não pode ser esquecido¹⁷⁰.

Na obra de Sebald, está frequentemente em jogo o papel das imagens, em especial das imagens fotográficas, na construção das nossas narrativas pessoais e familiares, mas também históricas, coletivas. A questão da representabilidade do passado tem aí um lugar central. Em *Os anéis de Saturno*, o narrador conta sobre uma visita ao memorial histórico da batalha de Waterloo, em Bruxelas. No "panorama de Waterloo", ele reflete sobre a "arte da representação da história":

É essa então, imagina-se ao correr o olhar à volta, a arte da representação da história. Ela se baseia numa falsificação da perspectiva. Nós, os sobreviventes, vemos tudo de cima para baixo, vemos tudo de uma só vez e ainda assim não sabemos como foi. O campo arrasado estende-se ao redor, onde certo dia cinquenta mil soldados e dez mil cavalos morreram no intervalo de poucas horas. Na noite depois da batalha, o ar deve ter-se enchido de gemidos e estertores. Agora não há mais nada além de terra marrom. Que terá sido feito de todos os corpos e dos restos mortais? Estão enterrados sob o obelisco do monumento? Estamos de pé sobre uma montanha de

¹⁷⁰ Jeanne Marie Gagnebin, tratando do pensamento de Adorno, apresenta com clareza esse duplo imperativo associado à *Shoah* – exigência de memória, de luta contra o esquecimento, e resistência à "estetização" e à conversão do horror em "produto cultural": "Adorno tenta pensar juntas as duas exigências paradoxais que são dirigidas à arte depois de Auschwitz: lutar contra o esquecimento e o recalque, isto é, lutar igualmente contra a repetição e pela rememoração; mas não transformar a lembrança do horror em mais um produto cultural a ser consumido; evitar, portanto, que o 'princípio de estetização artístico' torne Auschwitz representável, isto é, com sentido, assimilável, digerível, enfim, transforme Auschwitz em mercadoria que faz sucesso [...] Desenha-se assim uma tarefa paradoxal de transmissão e de reconhecimento da irrepresentabilidade daquilo que, justamente, há de ser transmitido porque não pode ser esquecido". GAGNEBIN. Após Auschwitz, p. 79.

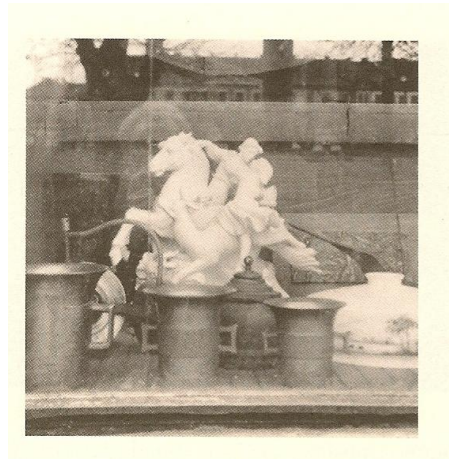
mortos? É esse, afinal, o nosso ponto de observação? Será que de tal ponto temos de fato a famigerada sinopse histórica?¹⁷¹

Estão aí em questão a possibilidade de conhecimento do passado e de representação da história; a relação, para falar em termos benjaminianos, entre monumento e barbárie (os corpos e os restos mortais estão enterrados sob o obelisco do monumento); nossa incapacidade de conceber e representar a violência e os sofrimentos do passado. Significativamente, na passagem citada, esses aspectos são colocados em relação com a questão do ponto de vista, do ponto de observação assumido por nós, os sobreviventes ("Estamos de pé sobre uma montanha de mortos?"). Como o anjo da história da tese IX de Benjamin, de pé sobre um amontoado de ruínas, o narrador sebaldiano volta os olhos para o passado, mas rapidamente reconhece a incapacidade de sua restituição integral ("vemos tudo de uma só vez e ainda assim não sabemos como foi"). Sebald coloca em questão, a todo momento, as dificuldades para recordar e narrar os traumas do passado, os dilemas do conhecimento e da representação da história, seus espectros e fantasmas.

Há outra imagem estampada num livro de Sebald em que, como na fotografia da cigana em *Vertigem*, é possível perceber a presença do fotógrafo: trata-se de uma fotografia, reproduzida em *Austerlitz*, que mostra a vitrine de uma loja, na qual se pode ver, refletida, a imagem do fotógrafo. No texto, a personagem de Jacques Austerlitz, à qual são atribuídas as fotografias, observa:

Eles todos [os objetos presentes na vitrine] eram tão intemporais quanto esse instante de resgate, eternizado e que ocorre sempre agora, aqueles ornamentos, utensílios e souvenirs encaixados no bazar de Terezín, objetos que em razão de circunstâncias inescrutáveis sobreviveram aos seus antigos proprietários e ao processo de destruição, de modo que agora eu podia ver, de forma vaga e mal perceptível, **o meu próprio reflexo entre eles**. (A, p. 19, grifo meu)

¹⁷¹ SEBALD. *Os anéis de Saturno*, p. 129-130.



Long nota que toda fotografia é duplamente indicial: das pessoas e dos objetos fotografados e também do fotógrafo (e da máquina fotográfica), cuja presença é condição necessária para a existência da foto, ainda que ele normalmente não apareça na imagem: "Embora a pré-condição da fotografia seja (pelo menos na maior parte dos casos) a presença na cena do fotógrafo, este último está manifestamente ausente da imagem"¹⁷². No entanto, quando as fotografias passam a estampar as páginas de um livro de ficção, essa dupla dimensão indicial é submetida a uma operação perturbadora. Como diz Long: "as fotografias, que têm que ter sido tiradas por alguém 'no mundo real', são consideradas como tendo sido produzidas por uma personagem ficcional. O nome 'Jacques Austerlitz' não tem referente extratextual, enquanto as fotografias têm, em um duplo sentido: elas são traços indiciais tanto dos objetos que elas representam quanto da mão ou aparato que as tirou"¹⁷³. Essa fotografia em que se vê refletida a imagem do fotógrafo revela-se, assim, representativa de uma das questões fundamentais colocadas pela presença de imagens fotográficas na prosa de Sebald: a relação das imagens, e também do relato, com o mundo, e a operação de deslocamento e transformação operada pela ficção. Mas é reveladora, também, do fato de que as imagens na prosa de Sebald não são meras ilustrações acrescentadas ao livro, mas estão intimamente integradas à estrutura narrativa.

¹⁷² "Although the pre-condition of the photograph is (in most cases at least) the presence on the scene of the photographer, the latter is manifestly absent from the image". LONG. *W. G. Sebald: image, archive, modernity*, p. 48.

¹⁷³ "[...] the photographs, which must have been taken by somebody in the 'real world', are deemed to have been produced by a character who is fictional. The name 'Jacques Austerlitz' has no extra-textual referent, whereas the photographs do, in a double sense: they are indexical traces of both the objects they depict and the hand or apparatus that took them". LONG. *W. G. Sebald: image, archive, modernity*, p. 149-150.

(A fotografia da vitrine na qual se reflete a imagem de Austerlitz remete a toda uma tradição fotográfica; os fotógrafos surrealistas – ou que foram de alguma forma encampados pelo surrealismo, como Eugène Atget –, em especial, são pródigos em fotografias de vitrines. A atração por manequins e outros autômatos certamente é um dos motivos para a recorrência dessas imagens na fotografia surrealista. Também devem ter atraído os surrealistas as estranhas justaposições que Atget capta nas vitrines das lojas da cidade, em que à ordem heteróclita dos objetos expostos vêm somar-se as imagens refletidas no vidro. Entre essas imagens, às vezes se insinua a silhueta do fotógrafo, o que, como nota Krauss, autoriza "uma leitura reflexiva da obra como representação de seu próprio processo de fabricação"¹⁷⁴.)

O narrador de *Os emigrantes* afirma, a certa altura do relato: "Folheei naquela tarde esse álbum várias vezes de uma ponta a outra e de volta, desde sempre repeti isso, porque olhando os retratos nele contidos realmente me pareceu e ainda parece que os mortos retornam ou que estamos por nos encontrar com eles"¹⁷⁵ (*OE*, p. 50). Essa dimensão "salvacionista", de "recuperação" do passado, atribuída às imagens fotográficas remete à relação que toda fotografia estabelece com a morte – como afirma Barthes, "a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos"¹⁷⁶. Remete, igualmente, à ideia de que os objetos, e não só os homens, podem guardar recordações. Nesse ponto (e em vários outros) Sebald aproxima-se de Walter Benjamin, para quem também os objetos são portadores de memória¹⁷⁷. Em Sebald como em Benjamin, parece haver a convicção de que nos objetos cotidianos, nas ruas e nas fachadas, nos rastros e ruínas da cidade podem revelar-se os vestígios, os traços da memória e da história.

Daí as inúmeras cenas em que não é o sujeito que observa ou recorda os objetos, mas os objetos, encontrados ou retratados, que parecem olhar para o sujeito ou guardar

¹⁷⁴ "Nestas fotografias, podia-se isolar os ritmos de acumulação repetitivos que tanto interessavam a *Neue Sachlichkeit* ou ainda os 'collages' caros aos surrealistas, particularmente atraídos pelas fotografias de vitrines das lojas, que fizeram a celebridade de Atget. [...] As frequentes sobreimpressões visuais de objeto e de agente, como a silhueta de Atget refletida no vidro reluzente da vitrine de um café que ele está fotografando, autorizam uma leitura reflexiva da obra como representação de seu próprio processo de fabricação. [...]". KRAUSS. *O fotográfico*, p. 51.

¹⁷⁵ Em uma entrevista, Sebald faz uma afirmação análoga àquela do narrador de *Os emigrantes*, ao comentar a sensação de encontrar acidentalmente a fotografia de um parente morto ou de um desconhecido. Cf. SEBALD. Em busca do tempo destruído.

¹⁷⁶ BARTHES. *A câmara clara*, p. 54.

¹⁷⁷ Sobre a apropriação de Benjamin do conceito goethiano de *ur-fenômeno* e a consequente consideração dos objetos materiais como "fósseis" ou cristalizações de imagens históricas, cf. BUCK-MORSS. *Dialética do olhar*. Capítulo III: História natural: fóssil. Cf. também ARENDT. *Homens em tempos sombrios*, p. 142.

sua recordação, como se lê em uma passagem extraordinária de *Austerlitz*, quando a personagem afirma que o que o levava a fotografar o capitel de uma coluna de ferro fundido não tinha sido o fato de lembrar-se dela, "mas a ideia, absurda em si mesma, de que essa coluna de ferro fundido [...] lembrava-se de mim e, se assim posso dizer, disse Austerlitz, era testemunha daquilo que eu próprio não recordava mais" (A, p. 217).

Entrar na obra de Sebald pela análise das fotografias e de sua relação com o texto abre a possibilidade de interrogar os laços entre escrita e mundo (o que ocorre quando a multiplicidade sensível dos objetos invade as páginas dos livros? E o que, ao nos olhar, esses objetos nos revelam?) e os problemas que a presença dessas imagens impõe para o relato em seu conjunto.

Um esboço de categorização

Procuraremos a seguir traçar uma breve categorização das imagens na obra de Sebald. Muitas classificações obviamente seriam possíveis. Uma primeira divisão poderia ser feita entre reproduções (de obras de arte, anúncios, notícias de jornal, cartões-postais, desenhos) e fotografias propriamente ditas. Outro critério de classificação possível seria a origem das imagens tal como é (ou não) apresentada na economia narrativa. Enquanto algumas imagens têm sua origem claramente explicitada no texto (são fotos tiradas pelo próprio narrador ou que foram parar em suas mãos no curso de suas investigações), outras têm origem indeterminada, e sua presença consequentemente nos remete a um propósito de composição do livro. Long marca essa diferença em relação a *Os emigrantes*, ao ressaltar que "além das fotografias que são passadas para o narrador no curso de suas investigações, *Os emigrantes* também contém fotografias cujo primeiro endereçamento é para o leitor, mais do que para outras personagens no interior do mundo representado"¹⁷⁸.

As imagens também poderiam ser classificadas pelo formato (embora a grande maioria das imagens seja retangular, há também fotografias quadradas, ovais ou redondas, como é usual em fotos destinadas a porta-retratos ou escapulários); pelo tamanho ou pela posição na página (há fotografias que ocupam uma ou mesmo duas

¹⁷⁸ "As well as the photographs that are passed down to the narrator in the course of his researches, *The Emigrants* also contains photographs whose primary address is to the reader rather than to other characters within the represented world". LONG. *Image, archive, modernity*, p. 123.

páginas inteiras; há aquelas que antecedem e outras que sucedem sua menção na narrativa; há aquelas que formam com outras uma composição ou um encadeamento); pela presença ou não de algum tipo de marcação ou notação na imagem, etc.

Stefanie Harris¹⁷⁹, em sua análise de *Os emigrantes*, afirma que as fotografias presentes no livro podem ser divididas em três gêneros históricos: retratos (fotografias de pessoas), arquitetura (fotografias de lugares) e naturezas mortas (fotografias de coisas). Não muito diferente é a categorização proposta por Florence Feiereisen e Daniel Pope, que dividem as imagens de *Os emigrantes* em três categorias gerais: imagens de pessoas, lugares e objetos (que eles designam pelo termo *realia*). Admitindo que a categorização é bastante ampla ("o que mais há para ser fotografados além de uma pessoa, um lugar ou uma coisa?"¹⁸⁰) e que há inevitavelmente um certo grau de sobreposição entre as categorias, os autores postulam, porém, que as imagens podem ser classificadas pela ênfase ou grau com que se enquadram em uma ou outra categoria.

Seguindo a trilha de Harris e de Feiereisen e Pope, faremos a seguir uma breve categorização das imagens presentes na obra sebaldiana, a partir de quatro categorias amplas: *coisas, pessoas, animais e lugares*. A divisão tem a vantagem de ser simples, embora sem dúvida apresente um grau elevado de indefinição (as fotografias de pessoas, animais e coisas são inevitavelmente tiradas em um lugar; as fotografias de pessoas e de lugares não raro incluem coisas. Os mapas, tão recorrentes nos livros de Sebald, devem ser considerados objetos ou, sendo representações de lugares, devem ser incluídos nessa categoria? As grandes toras de madeira da salina, mostradas no final de *Austerlitz*, por exemplo, seriam classificadas com mais exatidão como coisas ou como um lugar?). Acreditamos, porém, que a categorização permite apresentar brevemente algumas questões gerais sobre as imagens na obra de Sebald, que posteriormente serão exploradas na análise da presença de fotografias em dois livros específicos: *Os emigrantes* e *Austerlitz*.

¹⁷⁹ HARRIS. The return of the dead: memory and photography in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten*.

¹⁸⁰ "[...] what else is there to photograph but a person, place, or thing?". FEIEREISEN; POPE. True fictions and fictional truths: the enigmatic in Sebald's use of images in *The emigrants*, p. 169.

Coisas

Um bom número das fotografias presentes nos livros de Sebald traz imagens de objetos (o que Feiereisen e Pope denominam *realia*): um cartão de visitas, um *ticket* de *ferry boat*, um molho de chaves, o *teas-maid*. Entre elas, há uma série de imagens que, como notam os autores, se situam na fronteira entre coisas e representações de coisas, como os recortes de jornais, os desenhos, os cartões-postais – que, embora sejam representações, apresentam-se na narrativa também como objetos.

Enquanto algumas fotografias mostram os objetos em um contexto (as chaves e o *teas-maid* sobre uma mesa, a mochila de Austerlitz, pendurada em uma espécie de cabide de madeira, os objetos na vitrine do Antikos Bazar), em outras os objetos aparecem sem *background*, emoldurados na página. É o caso do *ticket* do *ferry boat* e do cartão de visita de Ambros Adelwarth¹⁸¹, em *Os emigrantes*. No caso do graveto estampado na parte final de *Os emigrantes*, também é visível o gesto de isolar o objeto e apresentá-lo sem nenhum contexto – um gesto de intervenção ou manipulação (ainda que não no sentido de intervenção na prova fotográfica) que põe a descoberto o caráter construído da imagem fotográfica.



No ensaio que escreveu sobre o artista plástico Jan Peter Tripp, Sebald fala sobre o poder dos objetos, que, pelo fato de em geral nos sobreviverem, sabem mais sobre nós

¹⁸¹ Feiereisen e Pope argumentam que o cartão de visitas de Ambros parece notavelmente "menos real" do que o *ticket* do barco, apesar da escrita cursiva, que, para os autores, acrescenta certa "autenticidade" ao cartão. Segundo os autores, inicialmente aceitamos o cartão de visitas sem questionamentos; quando, porém, encontramos "o muito mais autêntico *ticket* do barco", o cartão de visitas torna-se suspeito: "Ele não parece um documento genuíno, mas, antes, algo artificialmente construído". FEIEREISEN; POPE. True fictions and fictional truths: the enigmatic in Sebald's use of images in *The emigrants*, p. 172. ["Initially we accepted the visiting card without question as an authentic piece of *realia*. When we encounter the echo of the much more authentic boat ticket, however, the visiting card becomes suspect. It seems not to be a genuine document but rather something artificially constructed"].

do que nós sobre eles: "Como as coisas (a princípio) nos sobrevivem, elas sabem mais sobre nós do que nós sobre elas; elas trazem em si as experiências que fizeram conosco e *são* – efetivamente – o livro de nossa história aberto diante de nossos olhos"¹⁸². Nas naturezas-mortas de Tripp, diz ainda Sebald, "entre aquele que olha e o objeto que é olhado, os papéis são invertidos"¹⁸³. Algo similar parece se dar na relação que o narrador e as personagens sebaldianas estabelecem com os objetos: por terem sobrevivido a um tempo que não existe mais, as coisas evocam imagens do passado; elas parecem, por vezes mais do que as pessoas, capazes de guardar recordação.

As imagens presentes na obra de Sebald documentam não apenas a história das pessoas, dos lugares ou dos eventos investigados, mas também a própria investigação em curso na narrativa. Isso é nítido no caso das imagens de alguns objetos, que documentam os percursos do narrador em suas viagens: as chaves do cemitério judeu, em *Os emigrantes*; o bilhete do trem, a conta da Pizzeria Verona, o documento emitido pelo *brigadiere*, em *Vertigem*. Rastros materiais das andanças do narrador no curso de suas investigações, essas imagens são também vestígios do processo de confecção do livro que temos em mãos.

Uma modalidade bastante frequente entre as imagens de coisas é a de reproduções de obras de arte (imagens de imagens constituem uma porcentagem expressiva das figuras estampadas nos livros de Sebald, em especial em *Vertigem*). Na obra de Sebald, encontramos várias menções a obras de arte. Algumas são referências a obras conhecidas, como ao quadro *Aula de anatomia*, de Rembrandt, em *Os anéis de Saturno*, ou a *O carvalho de Vercingétorix*, de Courbet, em *Os emigrantes* (ambos não apenas referidos, mas também reproduzidos nos livros), ou ainda ao retábulo de Isenheim pintado por Grünewald, que Ferber vai visitar, também em *Os emigrantes* (curiosamente, essa obra, de relativo destaque no livro, não é reproduzida).

Quando o narrador chega ao estúdio do pintor Max Ferber após muitos anos de ausência, menciona um quadro de Courbet pregado em um cavalete, que o pintor tomava como modelo para seu trabalho, e logo em seguida conta que, ao vê-lo chegar, Ferber apontou a cópia do retrato de um homem com uma lente de aumento pintado por Rembrandt, acrescentando: "*Only he doesn't seem to get any older*" (*OE*, p. 182).

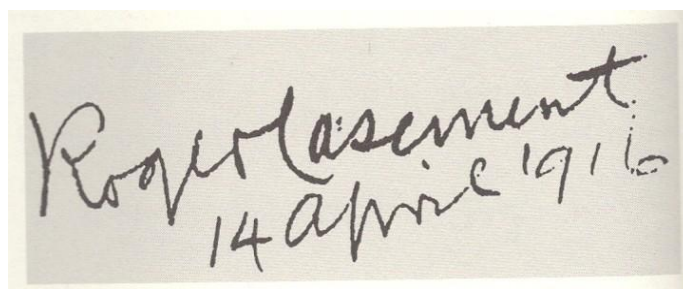
¹⁸² "Comme les choses (en principe) nous survivent, elles en savent davantage sur nous que nous n'en savons sur elles; elles portent en elles les expériences qu'elles ont faites avec nous et *sont* – positivement – le livre de notre histoire ouvert sous nos yeux". SEBALD. *Séjours a la campagne*, p. 165.

¹⁸³ "Car dans ce genre de peinture, entre celui qui regarde et l'objet qui est regardé, les rôles sont inversés". SEBALD. *Séjours a la campagne*, p. 165.

Curiosamente, o quadro de Courbet é reproduzido no livro (e de forma extremamente atípica no caso de Sebald, a imagem vem acompanhada de uma legenda em que se lê "O carvalho de Vercingétorix"), mas não o de Rembrandt. A presença da reprodução de apenas um dos quadros seria compreensível se um deles fosse muito conhecido, mas não o outro. Entretanto, não parece ser esse o caso. Esse exemplo, embora banal, indica o quanto as noções de "ilustração", de "economia descritiva" ou de "atestação" são insuficientes para explicar a escolha das imagens a serem incorporadas no livro.

Encontramos também nos livros de Sebald referências a obras anônimas, como a pintura a óleo que aparece pendurada na parede na fotografia que tia Fini mostra ao narrador, e que representa seu vilarejo natal de W., ou o afresco pintado no restaurante Wadi Halfa, onde o narrador se encontrava com o pintor Max Ferber, ambos em *Os emigrantes*.

Categoria à parte entre as imagens de objetos são as imagens da escrita: além dos frequentes recortes de jornal, há também imagens de manuscritos, anotações, diários, cadernos e agendas atribuídos a personagens: a anotação feita por Ernst Herbeck no caderno de notas do narrador, ou a dedicatória do escritor Franz Werfel ao amigo Franz Kafka, em *Vertigem*; o "diário negro" de Roger Casement em *Os anéis de Saturno*; a agenda de Ambros e os cadernos de Paul Bereyter em *Os emigrantes*. Os textos manuscritos são, em geral, visíveis, mas ilegíveis, ou apenas parcialmente legíveis (o fato de que não são traduzidos nas edições estrangeiras é indicativo de que são compreendidos antes como imagens do que como textos); parece estar aí em jogo, mais do que o sentido do que está escrito, uma ideia *indiciária* da escrita manuscrita, que funciona de certo modo como assinatura (em *Os anéis de Saturno*, uma imagem da assinatura de Casement fecha o capítulo dedicado a ele).



Pessoas

O caráter indicial da imagem fotográfica adquire um sentido especial em relação às imagens de pessoas. Em seu texto "Pequena história da fotografia", escrito em 1931, Benjamin já o notava, ao afirmar que o rosto humano era a última trincheira do "valor de culto". Não por acaso, diz Benjamin, o retrato era o tema principal das primeiras fotografias: "O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes e defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos"¹⁸⁴.

Nas fotografias de pessoas, percebe-se de forma pungente a relação que toda fotografia estabelece com a morte. Na fotografia, diz Barthes, "há sempre um esmagamento do Tempo: isso está morto e isso vai morrer"¹⁸⁵. A consciência dessa relação atravessa os livros de Sebald, mas também os atravessa uma espécie de apelo, lançado pelas pessoas que, das fotografias antigas, nos olham. Benjamin cita uma frase com a qual Dauthendey se referiu ao daguerreótipo, para explicar o motivo pelo qual as pessoas não ousavam a princípio olhar por muito tempo as primeiras imagens produzidas pelo aparelho: "A nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos [...]".¹⁸⁶



¹⁸⁴ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p. 174.

¹⁸⁵ BARTHES. *A câmara clara*, p. 142.

¹⁸⁶ BENJAMIN. *Pequena história da fotografia*, p. 95.

Feiereisen e Pope notam que quase todas as fotografias em *Os emigrantes* nas quais aparecem pessoas estão marcadas pela pose, pela consciência da presença da câmera. Em algumas fotos de grupos, por exemplo, crianças olham com curiosidade para a câmera; há retratos tirados em estúdios profissionais, com cenários artificiais que imitam ambientes naturais; em uma foto, homens e mulheres estão dispostos alternadamente em um semicírculo, com as crianças sentadas no centro. Nessas fotografias, como notam Feiereisen e Pope, "a consciência de estar sendo fotografado é ela mesma fotografada"¹⁸⁷.

Posar é tentar premeditadamente manipular a imagem de nós mesmos que a câmera vai nos devolver. Barthes, em *A câmara clara*, afirma:

Ora, a partir do momento em que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a "posar", fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer [...].¹⁸⁸

A escolha do termo "mortificar" na afirmação de Barthes sobre a pose é significativa: a prática da pose não está desconectada da relação da fotografia com a morte. Aquele que posa procura compor antecipadamente uma imagem de si que perdurará depois dele; busca fabricar uma versão de si para depois de si mesmo, para a posteridade.

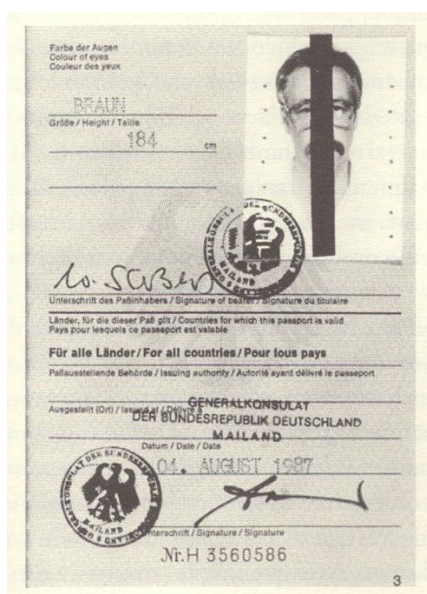
A pose é a composição consciente de um corpo para ser fotografado – um corpo fabricado, "metamorfoseado antecipadamente em imagem". Ela revela o caráter construído, composto, da imagem fotográfica. O arranjo dos grupos, a disposição dos corpos, a postura, os gestos, o olhar, são uma composição, uma cena. A pose é, assim, uma espécie de "manipulação" da fotografia antes que ela seja tirada; em certo sentido, ela edita o documento fotográfico antes mesmo de ele existir. A artificialidade, o caráter construído da fotografia posada, é o argumento mais óbvio contra a ilusão da fotografia como mero registro do "real". O real que se registra é já um real alterado pela presença da câmera.

¹⁸⁷ "[...] the consciousness of being photographed is itself photographed". FEIEREISEN; POPE. True fictions and fictional truths: the enigmatic in Sebald's use of images in *The emigrants*, p. 173.

¹⁸⁸ BARTHES. *A câmara clara*, p. 22.

A "manipulação" presente em qualquer imagem fotográfica também fica flagrante no formato oval ou redondo de algumas fotografias de pessoas em *Os emigrantes*. Por ser menos usual do que o retangular ou o quadrado, esse formato explicita o procedimento chave da fotografia: o enquadramento.

Categoria particularmente interessante dentre as imagens de pessoas são as fotografias do próprio narrador/autor: a foto do passaporte, com uma tarja negra atravessando verticalmente o rosto, em *Vertigem*; a fotografia escura, tirada contra a luz, que não deixa ver senão a silhueta do homem fotografado, de pé, contra o fundo do céu e do mar, em *Os emigrantes*; a foto, que pelo texto somos informados de que foi "tirada há cerca de dez anos em Ditchingham" (*OAS*, p. 260), em que o autor está encostado em um cedro libanês, em *Os anéis de Saturno*. Nessas fotografias se coloca, em toda a sua complexidade, o jogo com a questão autoral na prosa sealdiana.



Há ainda uma categoria de imagens de pessoas que apresenta problemas específicos para a reflexão sobre a incorporação de imagens na obra sealdiana, porque evoca o dilema ético em torno da exibição de imagens fotográficas da morte ou da "dor dos outros" (para usar a expressão de Susan Sontag) – dilema que encontrou, em relação às imagens da *Shoah*, uma formulação particularmente enfática¹⁸⁹. Numa obra coalhada

¹⁸⁹ Os dilemas relacionados à representação dos horrores do nazismo encontraram formulação em especial a partir do filme *Shoah*, de Claude Lanzmann (centrado na palavra, no testemunho, na recusa das imagens documentais e na postulação de que a *Shoah* deveria permanecer irrepresentável). Georges Didi-Huberman, em livros como *Imagem malgré tout* e *Écorces*, defende a validade do recurso às imagens (apesar de tudo), contrapondo-se assim a esse imperativo de interdição das imagens. Didi-Huberman se

de fotografias e em que estão em questão as várias "marcas de sofrimento que [...] atravessam a história com inúmeras linhas delgadas" (A, p. 18), são poucas as imagens que retratam diretamente a morte ou o sofrimento.

Uma dessas imagens aparece em *Os anéis de Saturno*, em seguida à menção, pelo narrador, a um artigo, que ele recortara vários meses antes do *Eastern Daily Press*, sobre a morte do major George Wyndham Le Strange: "Durante a última guerra, dizia o artigo, Le Strange servira no regimento antitanques que libertou o campo de Bergen-Belsen em 14 de abril de 1945, mas, logo após o Dia da Vitória na Europa, ele regressara da Alemanha para assumir a administração dos bens de seu tio-avô no condado de Suffolk [...]" (OAS, p. 69). Na edição alemã, somos informados de que Le Strange servira na Segunda Guerra Mundial no regimento antitanques que, em 14 de abril de 1945 – aqui o texto se interrompe, e as duas páginas seguintes são estampadas com a fotografia de um amontoado de corpos num bosque, sob as árvores



opõe à rejeição integral das imagens em nome de um inimaginável tornado absoluto (segundo ele, uma generalização abusiva a partir das escolhas formais específicas colocadas em funcionamento no filme de Lanzmann, que não permitem, ao contrário do que se pretendeu, um julgamento peremptório sobre a validade do recurso aos arquivos fotográficos em geral), e em seu lugar postula a legitimidade de uma busca "arqueológica" dos vestígios visuais da Shoah.

– libertou o campo de Bergen-Belsen. O efeito, que se perde na edição brasileira (como em outras edições estrangeiras), é, como nota Adrian Daub¹⁹⁰, que somos apresentados àquilo que Le Strange viu em 14 de abril de 1945 antes que o texto nos informe do que se trata.

Falando a respeito de "uma foto horripilante de soldados britânicos mortos" – uma trincheira atulhada de cadáveres insepultos –, tirada por um fotógrafo bôer desconhecido após a derrota britânica em Spion Kop, na Guerra dos Bôeres (1899-1902), Sontag afirma que "o que há de especialmente agressivo na foto é a ausência de paisagem"¹⁹¹. No caso da foto apropriada por Sebald, trata-se exatamente do contrário. Se passamos por ela rapidamente, podemos tomá-la por uma fotografia de paisagem. Árvores ocupam uma parte considerável da imagem. Apenas se se olha com atenção (ou se se tem conhecimento prévio dessas fotografias, tristemente célebres, tiradas após a libertação dos campos de Bergen-Belsen, Buchenwald e Dachau em 1945), pode-se discernir, naquilo que a princípio parece ser a superfície do bosque, os corpos amontoados no chão. A escolha dessa imagem, em detrimento das centenas de outras tiradas nos primeiros dias após a libertação dos campos, pode ser pensada tanto como uma recusa de mostrar de perto a imagem abominável dos cadáveres insepultos quanto uma maneira de enfatizar a paisagem em que as atrocidades tiveram lugar. A ausência de qualquer comentário adicional a respeito da imagem (e talvez também a referência aos jantares silenciosos de Le Strange com sua governanta) parece enfatizar aqui o efeito de incompreensão decorrente da dificuldade de decifração da imagem fotográfica.

¹⁹⁰ DAUB. "Donner à voir": the logics of the caption in W.G. Sebald's *Rings of Saturn* and Alexander Kluge's *Devil's Blind Spot*, p. 319.

¹⁹¹ SONTAG. *Diante da dor dos outros*, p. 56.



O artigo sobre a morte do major (que é posteriormente reproduzido no livro, em inglês¹⁹²) informa ainda que Le Strange deixou toda a sua fortuna para a governanta, que ele empregara muitos anos antes "sob a expressa condição de que fizesse junto com ele as refeições por ela preparadas, mas observando absoluto silêncio" (OAS, p. 72). Os jantares silenciosos do major em companhia da governanta, que poderiam soar apenas excêntricos e mesmo cômicos, ganham outra dimensão em função da abrupta junção, ao texto, da imagem dos corpos insepultos no chão. A imagem pode ainda ser conectada – embora essa relação não seja feita de forma explícita – com uma passagem posterior do texto, na mesma parte do livro, quando o narrador se refere a uma história narrada por São Marcos, o evangelista. O narrador conta o episódio bíblico em que Deus ordena que os espíritos maus abandonassem o corpo de um gardareno e entrassem num rebanho de cerca de dois mil porcos, os quais mergulharam no abismo e se afogaram no mar. O narrador, "contemplando o oceano alemão", após aventar a possibilidade de que curar o

¹⁹² Adrian Daub afirma que a história do major Le Strange é aparentemente uma invenção, e que, portanto, a notícia de jornal estampada no livro é forjada. Segundo Daub, nenhum major George Wyndham Le Strange viveu em Henstead, nenhuma Florence Barnes (nome da governanta) aparece nos registros de eleitores e o *Eastern Daily Press* não tem registro de que o *clipping* apresentado no livro já tenha aparecido nas páginas do jornal. Se é assim, Sebald não apenas forjou a notícia de jornal mas também após à notícia forjada uma notação à caneta no canto superior direito (as iniciais do jornal – "EDP" – e, aparentemente, a data: "16.IV.92"). DAUB. "Donner à voir": the logics of the caption in W.G. Sebald's *Rings of Saturn* and Alexander Kluge's *Devil's Blind Spot*, p. 322. Essa afirmação, obviamente, somente pode ser feita a partir de uma verificação, logo, de uma operação exterior ao texto.

gardareno tenha sido um "grave erro de diagnóstico de Deus", pergunta-se, então: "Ou será que não se trata apenas, pergunto comigo, de uma parábola inventada pelo evangelista sobre a origem da suposta falta de asseio dos porcos, que, pensando bem, implica dizer que nossa doentia razão humana precisa sempre investir contra uma outra espécie, por nós considerada inferior e digna de nada além da destruição?" (*OAS*, p. 77).

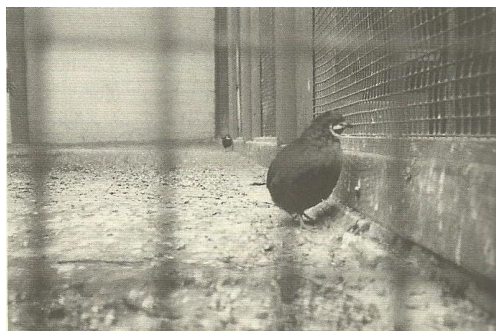
Animais

Embora haja menções frequentes a animais na prosa de Sebald, são relativamente poucas as fotografias de animais estampadas em seus livros.

Em *Vertigem*, encontramos a imagem de um homem a cavalo, que a partir do texto concluímos tratar-se de um dos atores de uma produção amadora da peça *Os bandoleiros*, de Schiller, que o narrador assistiu na infância. "Acho que foi nessa ocasião" – diz o narrador – "que notei pela primeira vez que os cavalos têm com muita frequência um olhar algo desvairado que é todo deles" (*V*, p. 146) (figuras de cavalos, mas dessa vez em pinturas, reaparecem em duas outras imagens do livro). O tema do olhar animal¹⁹³ ressurgirá, como veremos, em outros livros de Sebald, até encontrar uma formulação explícita em *Austerlitz*.

Em *Os anéis de Saturno*, ao visitar uma mansão em ruínas, o narrador menciona a presença, na parte externa da casa, de um viveiro com uma codorna solitária: "[...] ao sair novamente ao ar livre, fiquei triste de ver, num dos aviários em boa parte abandonados, uma solitária codorna chinesa – evidentemente em estado de demência – correndo de lá para cá ao longo da grade lateral da gaiola e sacudindo a cabeça toda vez que estava prestes a dar meia volta, como se não compreendesse como fora parar nessa situação deplorável" (*OAS*, p. 46). Somos então apresentados à imagem de uma codorna entre as grades.

¹⁹³ O olhar animal, ou, antes, a troca de olhares entre homem e animal, é tematizada por John Berger em mais de um texto: "Quais eram os segredos das semelhanças e dessemelhanças dos animais com os homens? Os segredos cuja existência foi reconhecida pelo homem no momento em que seus olhos se cruzaram com os do animal". BERGER. *Animais como metáfora*. O tema do olhar animal também foi abordado por Derrida, que, em *O animal que logo sou*, afirma que há duas "situações de saber" sobre o animal: a que o reduz a "uma coisa vista mas que não vê" e a que se sustenta na troca de olhares com ele. DERRIDA. *O animal que logo sou*. Cf. a propósito MACIEL. *Poéticas do animal*.



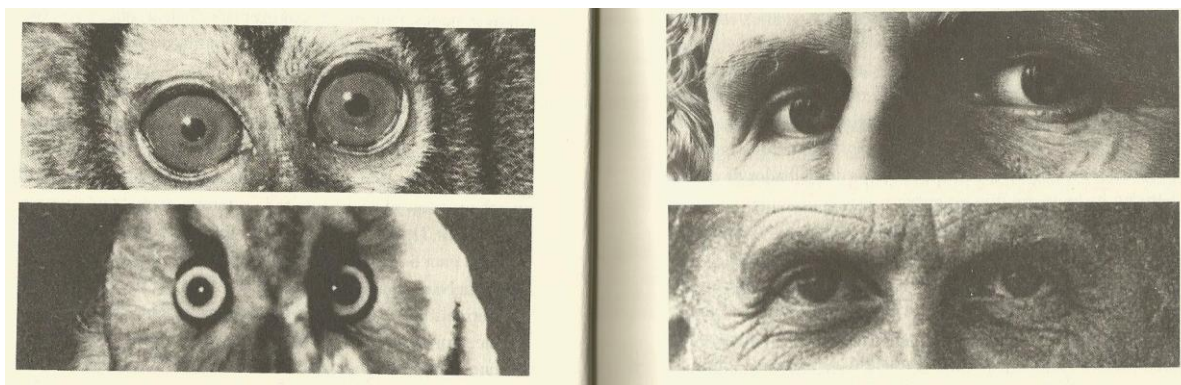
No terceiro capítulo do livro, há uma longa narrativa sobre a pesca. Após comentar a presença de pescadores ao longo da costa, e a decadência do negócio pesqueiro, em função da poluição depositada no mar, o narrador menciona um filme a que assistiu na escola, nos anos 1950, e que mostrava a pesca do arenque. Aparece então no livro a fotografia de um grupo de homens em torno de uma grande quantidade de peixes depositados no chão (sobre a imagem está escrito "A morning catch of Herring. Lowestoft"). O narrador continua nos contando sobre os métodos de pesca, as características e as lendas sobre o arenque, entre elas sua incomum capacidade de sobrevivência por longo tempo fora da água, o que o leva a refletir sobre a "história de sofrimentos dessa espécie constantemente ameaçada pela catástrofe" (OAS, p. 67):

Diante dessas cifras quase inconcebíveis, os historiadores naturais buscaram consolo na ideia de que a humanidade é responsável apenas por uma parcela da infundável destruição que ocorre no ciclo da vida, e além disso na suposição de que a estrutura fisiológica peculiar dos peixes os protegia da sensação de medo e das dores que afligem os corpos e as almas dos animais superiores na ânsia da morte. **Mas a verdade é que não sabemos como o arenque se sente.** (OAS, p. 67, grifo meu)

Na mesma parte do livro dedicada à pesca do arenque há um episódio em que o narrador, em uma de suas caminhadas, vê, atrás de uma cerca elétrica, um rebanho de cerca de cem porcos; ele pula a cerca e aproxima-se de um dos animais. "Ao me debruçar em sua direção", diz o narrador, "ele abriu lentamente o olhinho orlado com pestanas claras e me olhou com ar de interrogação" (OAS, p. 75).

Também em *Os anéis de Saturno*, encontramos uma imagem que representa as mariposas da espécie *Bombycidae*, entre as quais se encontra a mariposa do bicho-da-seda, sobre cuja brevíssima vida (durante suas vidas efêmeras, nos conta o narrador, que duram somente seis ou sete semanas, pegam no sono quatro vezes) o narrador fala longamente.

O livro de Sebald em que parece haver a maior quantidade de referências a animais (e ao maior número de espécies deles) é *Austerlitz*; é também nesse livro que encontramos o maior número de imagens de bichos. Logo no início do livro, o narrador narra sua visita ao Nocturama do zoológico de Antuérpia. "[...] dos animais mantidos no Nocturama só me ficou na lembrança que alguns deles tinham olhos admiravelmente grandes e aquele olhar fixo e inquisitivo encontrado em certos pintores e filósofos que, por meio da pura intuição e do pensamento puro, tentam penetrar a escuridão que nos cerca" (A, p. 9). Surgem então no livro quatro imagens, que mostram quatro pares de olhos¹⁹⁴ – dois pares de olhos de animais e dois pares de olhos humanos. Aqui, o que chama a atenção é a semelhança entre humanos e animais, irmanados pelo olhar inquisitivo lançado sobre o mundo – a escuridão comum que nos cerca, homens e animais.



Em *Austerlitz* há também a fotografia da vitrine de um gabinete de curiosidades na qual se encontra exposto um grande número de borboletas e mariposas e, ainda, a foto de uma única mariposa escura, que aparece após um trecho do livro em que Austerlitz conta ter ficado com Alphonso, tio-avô de seu amigo Gerald Fitzpatrick, longo tempo observando as mariposas voarem ao redor deles, e confessa então: "de todas as criaturas, é por ela que sinto ainda hoje a maior reverência" (A, p. 96).

Como ele sabia por intermédio de Alphonso, disse Austerlitz, não havia razão, na verdade, para negar uma alma às criaturas inferiores. Não éramos os únicos, além dos cães e de outros animais domésticos

¹⁹⁴ As imagens de pares de olhos em *Austerlitz* remete a *Nadja*; no livro de Breton, a fotografia, reproduzida quatro vezes, dos mesmos olhos, dispostos verticalmente, é a única imagem direta da mulher que dá título ao livro.

cujas emoções se ligavam às nossas havia vários séculos, que sonhávamos de noite, mas também os pequenos mamíferos, os ratos e as toupeiras, viviam em um mundo que existia exclusivamente dentro deles enquanto dormiam, como se podia deduzir do movimento dos seus olhos, e quem sabe, disse Austerlitz, talvez as mariposas também sonhem, talvez a alface no pomar sonhe quando de noite ergue a vista para a lua. (A, p. 97)

Logo após a imagem do gabinete de curiosidades, há no livro outra imagem em que aparece um animal: trata-se da imagem do papagaio, Jaco, e de um grupo de cinco pessoas, nos jardins de Andromeda Lodge, mansão da família do amigo de Austerlitz. O papagaio aparece morto no texto, mas é depois mostrado, vivo, na fotografia, revelando de modo claro a relação que a fotografia estabelece com a morte. Pousado no ombro de um ancestral de Gerald, o papagaio olha para a câmera (logo, para os olhos do observador) – no estranho jogo de olhares que se estabelece nessa fotografia, que ocupa no livro duas páginas inteiras, apenas o papagaio e um homem que aparece ao fundo, em segundo plano na foto, parecem olhar diretamente para a câmera.

Quase ao final do livro, encontramos ainda uma outra fotografia, que mostra, como revela o texto, "uma família de gamos reunida sob uma manjedoura de feno em um cercado poeirento e sem grama", que Austerlitz vê em uma visita ao zoológico em companhia de Marie (foi ela, ele conta, que lhe pediu para tirar a fotografia): "Ela me disse então uma coisa que nunca esqueci, disse Austerlitz, que os animais mantidos em cativeiro e nós, seu público humano, nos olhávamos *à travers une brèche d'incomprehension*"¹⁹⁵ (A, p. 256).

O que parece marcar as referências a animais na obra de Sebald é assim, por um lado, a constatação de uma impossibilidade de plena compreensão (que se manifesta, por exemplo, na assunção da impossibilidade de conhecer o "real sentimento" do arenque, na menção ao olhar de mútua incompreensão entre os humanos e a família de gamos no zoológico, mas também na ideia de que o olhar ou o comportamento de certos animais pareceria demente ou desvairado), e, por outro, uma espécie de empatia, que se

¹⁹⁵ A formulação lembra uma passagem de John Berger, que, em "Por que olhar os animais", afirma: "O animal o [Berger refere-se ao homem] escrutiniza por sobre o estreito abismo da não-compreensão". BERGER. *Sobre o olhar*. p. 13. A mesma formulação ressurgue em "Animais como metáfora": "O animal examina cuidadosamente o homem através do abismo de sua não-compreensão". BERGER. *Animais como metáfora*. É interessante notar que a expressão, que em John Berger qualifica o olhar que os animais lançam sobre os homens, refere-se, em *Austerlitz*, à troca de olhares entre homens e animais. Douglas Valeriano Pompeu, em sua dissertação de mestrado, que contém um capítulo dedicado aos arquivos de Sebald, mantidos em Marbach am Neckar, na Alemanha, conta que na biblioteca do autor há três livros de John Berger, entre os quais *Ways of seeing* (1972) e *About looking* (1980). Cf. POMPEU. *As sombras do real em Austerlitz*, p. 135 e p. 172-173.

manifesta pelo reconhecimento simultâneo da alteridade e da semelhança¹⁹⁶, mas também pela ternura e pela compaixão em relação ao destino frequentemente cruel que lhes é reservado.



Lugares

As fotografias de lugares estão provavelmente entre as mais frequentes na obra sebaldiana, o que sem dúvida tem relação com a recorrência do tema maior da viagem. Assim, em *Os anéis de Saturno*, encontramos um grande número de imagens de praias, costas, canais, balneários e paisagens marinhas em geral. Em *Os emigrantes*, chama a atenção o número significativo de imagens de hotéis. Em *Austerlitz*, há uma grande quantidade de fotografias de prédios, edificações e monumentos (além de detalhes de construções, como cúpulas, chaminés, tetos, colunas, escadas, portas e janelas), eco, certamente, do tema de estudo do protagonista: a história da arquitetura.

Encontramos na obra de Sebald fotografias de paisagens, urbanas e naturais, fachadas de prédios e interiores. A maior parte dos lugares mostrados na obra sebaldiana são espaços vazios (uma exceção é a foto da queima de livros em *Os emigrantes*), abandonados ou vistos à distância. Se, como dissemos, há um bom número de fotos de paisagens na obra sebaldiana, essas fotografias são tudo, menos turísticas; a baixa qualidade das imagens, em especial das fotografias de lugares, parece resistir à

¹⁹⁶ Em determinada passagem do livro, falando sobre a numerosa colônia de cacatuas em Andromeda Lodge, Austerlitz ressalta a semelhança desses pássaros com os homens: "[...] Aliás, em muitos aspectos eles se pareciam com os homens. Era possível ouvi-los suspirar, rir, espirrar e bocejar. Pigarreavam antes de começar a falar em sua língua de cacatuas, mostravam-se atentos, calculistas, manhosos e astutos, pérfidos, maliciosos, vingativos e briguentos. [...] O modo como se reuniam em grupos em constante mutação e depois tornavam a se empoleirar lado a lado formando casais, como se não conhecessem outra coisa a não ser a concórdia e fossem inseparáveis para sempre, também era um espelho da sociedade humana" (A, p. 84).

tendência ao embelezamento e ao clichê que marca tantas fotografias de paisagens. Curiosamente, mesmo os muitos cartões-postais que aparecem nos livros de Sebald parecem se afastar dessa espécie de protocolo visual da fotografia turística (talvez pelo fato de serem postais antigos, talvez simplesmente pela baixa qualidade de impressão). Também chama a atenção (embora não surpreenda, numa prosa que se volta recorrentemente para o tema da relação com os mortos e o passado) um número expressivo de imagens de cemitérios (*Os emigrantes* abre-se com a imagem de um cemitério, e quase ao final do livro encontramos uma série de quatro fotografias de um cemitério judeu).

A presença dessas imagens pode ser relacionada com um tema central na prosa sebaldiana: a relação entre os lugares e a história, ou, posto de outro modo, o poder mnemônico dos lugares, a capacidade dos lugares (e das coisas) de guardar recordação. Em suas investigações, o narrador sebaldiano visita arquivos, bibliotecas e museus, pesquisa documentos textuais e fotográficos, conversa com pessoas que testemunharam os eventos, mas também viaja para os locais em que os eventos aconteceram. Em seus percursos, ele indaga, nos lugares, as marcas do que neles se passou (o poder mnemônico dos lugares, como o poder mnemônico das fotografias, depende de alguém que os interrogue). Falando sobre a Liverpool Street Station, Austerlitz afirma que ali existira, até o século XVII, um mosteiro do qual fazia parte também um hospital para alienados; ele diz então que, sempre que se encontrava na estação, perguntava-se "se a dor e o sofrimento ali acumulados ao longo dos séculos realmente se dissiparam, se ainda hoje [...] eles não cruzam nosso caminho pelos pátios e nas escadas" (A, p. 131). O olhar que as personagens sebaldianas lançam sobre os lugares se parece com frequência com aquele do arqueólogo: um olhar que busca detectar, nos locais e paisagens visitados, os rastros da dor e da destruição e os traços do passado.

Às vezes, as fotografias de lugares aparecem para mostrar não o que está lá, mas o que já não está. Harris chama a atenção, por exemplo, para duas fotografias reproduzidas na última parte de *Os emigrantes*. A primeira é uma vista aérea de uma parte da cidade de Manchester, que mostra o espaço vazio deixado pelo antigo bairro judeu, que fora, até o entre guerras, centro da grande comunidade judaica que habitava a cidade. A segunda aparece no texto quando o narrador fala sobre sua viagem à cidade de Kissigen, onde a mãe de Ferber viveu durante a adolescência. Um funcionário da prefeitura descreve para o narrador a localização da antiga sinagoga, demolida depois de

ter sido depredada na Noite dos Cristais. Em seu lugar, encontra-se o prédio de uma repartição pública, e uma fotografia desse prédio é reproduzida no livro. Essa fotografia não é só, como nota Harris, uma foto do edifício, mas, simultaneamente, uma foto da ausência da sinagoga¹⁹⁷.

A legenda e a luva

No final do seu ensaio sobre a fotografia, de 1931, Benjamin, notando que a câmera fotográfica torna-se cada vez menor e, assim, "cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador", afirma a importância da legenda:

Aqui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa. Não é por acaso que as fotos de Atget foram comparadas ao local de um crime. Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime? Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo, sucessor dos áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado? 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 do que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia?¹⁹⁸

O apelo de Benjamin a favor da legenda talvez esteja associado àquilo que desagradava Brecht na fotografia: sua ausência de vocação para a crítica. A fotografia reproduziria a realidade, mas não seria capaz de dizer algo sobre a realidade: "Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não diz quase nada sobre essas instituições"¹⁹⁹.

Em "O autor como produtor", escrito poucos anos depois da "Pequena história da fotografia", Benjamin postula a necessidade de derrubar a "barreira entre a escrita e a imagem" – para ele, umas das barreiras "que acorrentam o trabalho produtivo da inteligência": "Temos de exigir dos fotógrafos a capacidade de colocar em suas imagens

¹⁹⁷ HARRIS. The return of the dead: memory and photography in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten*, p. 386.

¹⁹⁸ BENJAMIN. Pequena história da fotografia, p. 107.

¹⁹⁹ BRECHT *apud* BENJAMIN. Pequena história da fotografia, p. 106.

legendas explicativas que as liberem da moda e lhes confirmem valor de uso revolucionário. Mas só poderemos formular convincentemente essa exigência quando nós, escritores, começarmos a fotografar"²⁰⁰.

Comentando a disponibilidade da imagem fotográfica para funcionar em diferentes situações e adquirir significados diversos dependendo do contexto em que é vista, Sontag nota que "os moralistas que amam fotos sempre esperam que as palavras salvem a imagem. (O caminho inverso ao do curador de museu que, a fim de transformar em arte a obra de um fotojornalista, expõe as fotos sem as legendas originais)"²⁰¹.

Sontag lembra o curta-metragem *Uma carta para Jane* (1972), de Godard e Gorin, que apresenta uma crítica incisiva a uma foto de Jane Fonda tirada durante uma visita ao Vietnã. Na foto, divulgada no jornal *L'Express*, Fonda escuta, com uma expressão de tristeza, o relato de uma vietnamita anônima sobre os estragos causados pelo bombardeio americano. Segundo os cineastas, o valor revolucionário da foto para os norte-vietnamitas teria sido sabotado pela legenda que acompanhava a fotografia: "'Esta foto, como qualquer foto', apontam Godard e Gorin, 'é fisicamente muda. Ela fala pela boca do texto que vem escrito abaixo'"²⁰².

Mudas, as imagens precisariam de um texto verbal que as fizesse falar:

O que os moralistas exigem de uma foto é que ela faça aquilo que nenhuma foto é capaz de fazer – falar. A legenda é a voz que falta, e espera-se que ela fale a verdade. Mas mesmo uma legenda inteiramente acurada não passa de uma interpretação, necessariamente limitadora, da foto à qual está ligada. E a legenda é uma luva que se veste e se retira muito facilmente. Não pode impedir que qualquer tese ou apelo moral que uma foto (ou conjunto de fotos) pretende respaldar venha a ser minado pela pluralidade de significados que toda foto comporta, ou abrandado pela mentalidade aquisitiva implícita em toda atividade de tirar – ou colecionar – fotos e pela relação estética com seus temas, que todas as fotos inevitavelmente propõem.²⁰³

De modo geral, a legenda procura fixar o sentido de uma imagem, mas, como lembra Sontag, ela é "uma luva que se veste e se retira muito facilmente". A presença de

²⁰⁰ BENJAMIN. O autor como produtor, p. 129.

²⁰¹ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 123.

²⁰² SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 124.

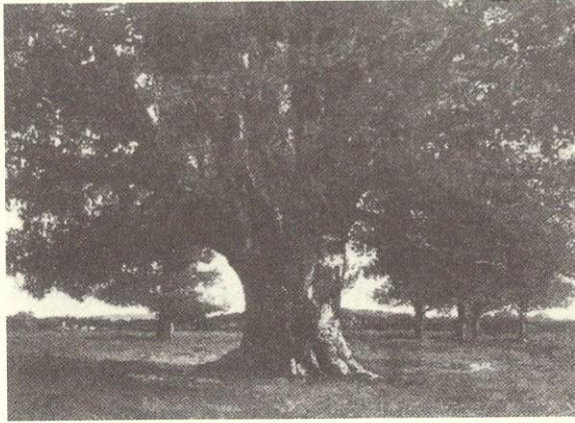
²⁰³ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 125.

legendas não é suficiente para restringir ou determinar, de forma absoluta, o sentido de uma imagem. Vimos que, em *Nadja*, as fotografias são acompanhadas de legendas que, à semelhança de certos romances populares, reproduzem uma passagem precisa do texto, com a indicação da página respectiva, o que não impede a disponibilidade das imagens para estabelecer outras relações ou entrar em outros jogos de significação, para além daquele que a legenda busca fixar.

As fotografias na obra de Sebald em geral não são legendadas. Esse é um aspecto relevante no que se refere à presença das imagens na obra sealdiana, já que a ausência de legendas sem dúvida acentua a impressão de indeterminação da relação entre texto e imagem.

Obviamente é possível argumentar que todo o texto sealdiano funciona como legenda. É afinal a justaposição que nos leva a concluir que deve haver uma relação entre texto e imagem. E, de fato, há muitos casos em que o texto fornece elementos para a identificação e a contextualização das imagens. Em alguns casos, ele até mesmo permite a compreensão de imagens que, sem o texto, talvez permanecessem enigmáticas. É o caso, por exemplo, da fotografia estampada na página 170 da edição brasileira de *Os emigrantes*: quase incompreensível se tomada isoladamente, a imagem adquire sentido – a cidade, as chaminés incontáveis, soltando fumaça – em sua relação com o texto.

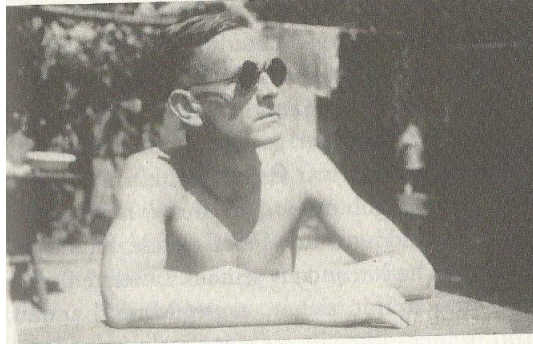
Há também algumas raras ocorrências na obra de Sebald em que a fotografia é acompanhada por alguma forma de texto verbal. Em geral, trata-se de casos em que as palavras estão de algum modo incorporadas à imagem, como ocorre nos cartões-postais e nas notícias de jornal em que há a reprodução de uma foto. Um exemplo notável, pela sua raridade, é a presença da legenda "O carvalho de Vercingétorix" (que não é parte da fotografia), que identifica o quadro de Courbet, em *Os emigrantes*. Com o mesmo tratamento dado às demais imagens (com exceção da presença da legenda), o quadro pode passar por uma fotografia; a presença da legenda teria a função de desfazer a ambiguidade, revelando tratar-se do quadro de Courbet, e não da fotografia de uma árvore? Mas o que justificaria, nesse caso específico, a preocupação de identificação precisa da imagem?



O carvalho de Vercingétorix

Ainda em *Os emigrantes*, há dois momentos em que o texto assume a forma de legenda. Quando mme. Landau está contando para o narrador a história de Paul Bereyter durante a guerra, sua passagem por diversos pontos da Alemanha, Polônia, Bélgica, França, pelos Bálcãs, a Rússia e o Mediterrâneo, ela diz que "[...] sempre se estava, como Paul escreveu embaixo desta fotografia, a cerca de dois mil quilômetros de distância, em linha reta – mas de onde?" (*OE*, p. 60-61). Na edição alemã, o trecho "zirka 2000 km Luftlinie weit entfernt – aber von wo?" está impresso diretamente abaixo da fotografia, de modo a figurar como legenda da imagem, um efeito que se perde na edição brasileira²⁰⁴ e que vem ressaltar o fato de que a narrativa verbal em *Os emigrantes* se constrói frequentemente de modos que são típicos dos usos e práticas da fotografia de família, ou seja: que as imagens em *Os emigrantes* não se inserem num texto prévio, mas são elementos essenciais na construção desse texto, que se apresenta muitas vezes como um resultado ou efeito do ato de olhar fotografias.

²⁰⁴ Além dessa discrepância em relação à disposição do texto, frequentemente há diferenças entre as imagens na edição original e nas edições estrangeiras. Em sua introdução ao volume *Searching for Sebald*, Lise Patt identifica algumas dessas diferenças (presentes, inclusive, entre diferentes edições alemãs) e detecta alterações no tamanho das imagens e em sua disposição na página, mas também no corte de algumas fotografias. Cf. PATT. *Searching for Sebald: What I know for sure*. (Na edição brasileira de *Os emigrantes*, como em outras edições estrangeiras, por exemplo, a fotografia de Ambros Adelwarth em trajes árabes foi cortada de modo que a moldura em que se lê o nome e o endereço do estúdio fotográfico foi omitida da imagem). Em outro texto reunido em *Searching for Sebald*, Adrian Daub apresenta quatro cortes diferentes da imagem que segue a menção à liberação do campo de Bergen Belsen em quatro edições diferentes de *Os anéis de Saturno*. Cf. DAUB. "Donner à voir": The logics of the caption in W.G. Sebald's *Rings of Saturn* and Alexander Kluge's *Devil's blind spot*, p. 320-321.



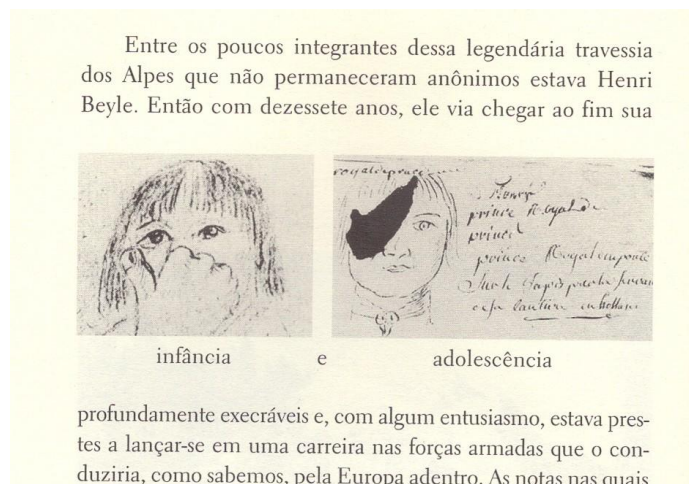
zirka 2000 km Luftlinie weit entfernt —
aber von wo?

Efeito análogo se dá na parte intitulada "Ambros Adelwarth", quando tia Fini conta ao narrador, enquanto folheia seu álbum de fotografia, que ela e seus irmãos emigraram de W. no final dos anos 1920. A linha "Theres, Kasimir e eu" ("*Die Theres, der Kasimir und ich*") é disposta de tal modo que o leitor é levado a concluir que se trata de uma foto de tia Fini e seus irmãos quando crianças, embora a fotografia reproduzida no livro não seja especificamente mencionada no texto.



Die Theres, der Kasimir und ich,
sagte die Tante Fini, als wir ihr Fotografiealbum durchblättern, sind Ende der zwanziger Jahre aus W. ausgewandert. Zuerst habe ich am 6. September 1927 in Bremerhaven mit der Theres mich eingeschiff. Die Theres ist dreiundzwanzig, ich bin einundzwanzig gewesen, und beide haben wir einen Kapotthut aufgehabt. Der Kasimir ist im Sommer 1929, ein paar Wochen vor dem schwarzen Freitag, von Hamburg aus nachgekommen, weil er als ausgelernter Spengler ebensowenig eine Arbeit

Um outro caso em que há alteração na disposição do texto ocorre em *Vertigem*. Como que atraído pelas imagens, um trecho do texto abandona sua disposição usual e vai ocupar o centro da página, bem abaixo das figuras, passando a exercer também a função de legenda.



No entanto, a presença de "legendas" (as palavras "infância e adolescência" – como em alemão os substantivos são grafados com maiúsculas, o efeito de legenda se acentua no original), nesse caso, é pouco esclarecedora. Afinal, trata-se de desenhos que representam Stendhal, reciprocamente, quando criança e quando adolescente? Ou de desenhos feitos por ele na infância e na adolescência? Ou apenas de desenhos que, não tendo nenhuma relação com Stendhal, de alguma forma representam "A Infância" e "A Adolescência"? Ou, ainda, não se trata de forma alguma de legendas, e os termos não se relacionam diretamente com as imagens, como a disposição na página pode levar a supor?

Também no início de *Vertigem* encontramos um caso em que a imagem substitui as palavras. Quando, na primeira parte do livro, o narrador conta como Beyle (mais conhecido como Stendhal), aos dezessete anos de idade, sente-se transformado ao olhar-se no espelho com o uniforme de subtenente do 6º Regimento dos Dragões, ele afirma que os olhos de Beyle, "um tanto afastados um do outro, em razão dos quais costuma ser chamado, para desgosto seu, *Le Chinois*, parecem de repente mais audazes, mais focados em algum centro imaginário" (V, p. 13). No lugar da palavra "olhos", porém,

encontramos a imagem de um par de olhos. A relação entre texto e imagem é ressaltada no original alemão pelo fato de o texto aparecer centralizado, procedimento frequente em *Vertigem* que na maior parte dos casos se perde nas edições estrangeiras (inclusive na brasileira). O procedimento de fazer uma imagem tomar o lugar de uma palavra numa frase lembra aquele adotado em alguns quadros de Magritte, por exemplo em "Personagem caminhando em direção ao horizonte", em que, ao redor de uma figura humana vista de costas, de chapéu e casaco, estão dispostas cinco manchas escuras onde se lê "fuzil", "poltrona", "cavalo", "horizonte" e, na mancha situada acima da cabeça do homem que caminha, "nuvem"²⁰⁵.

setzten Körper zu fahren, als habe der hohe gestickte Stehkragen ihm den zu kurzen Hals gestreckt. Selbst seine weit auseinanderliegenden



deretwegen er zu seinem Leidwesen oft *Le Chinois* genannt wird, scheinen auf einmal kühner, mehr auf

Essas imagens de *Vertigem*, logo na segunda página do livro, de certa forma anunciam toda a ambiguidade, complexidade e indeterminação que marcam, na obra de Sebald, a relação entre palavras e imagens. Elas também revelam como as imagens estabelecem relações não apenas com o texto, mas também entre si, com as margens e com a página.

A seguir, apresentamos uma análise da presença da fotografia em dois livros de Sebald: *Os emigrantes* e *Austerlitz*, procurando compreender o papel das imagens fotográficas na narrativa e, em especial, as relações que nesses livros se estabelecem entre as imagens fotográficas e o processo de memória (e de esquecimento).

²⁰⁵ Em *Isto não é um cachimbo*, Foucault cita um comentário de Magritte a respeito desse procedimento: "Às vezes o nome de um objeto substitui uma imagem. Uma palavra pode tomar o lugar de um objeto na realidade. Uma imagem pode tomar o lugar de uma palavra numa proposição". MAGRITTE *apud* FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*, p. 50.

Os emigrantes: álbuns de família

Num ensaio sobre o autor, Susan Sontag nota que "viagens de um tipo ou de outro estão no centro de todas as narrativas de Sebald: as peregrinações do próprio narrador e as vidas que o narrador evoca, todas de certa maneira deslocadas"²⁰⁶. A definição vale para toda a prosa sebaldiana, mas se aplica com especial exatidão a *Os emigrantes*.

O narrador de *Os emigrantes* é uma espécie de pesquisador que procura reconstruir as trajetórias de quatro indivíduos, todas profundamente transformadas pelos implacáveis eventos do século XX, em particular pela Segunda Guerra Mundial, e marcadas pelo exílio e pelo deslocamento. Ao explorar essas trajetórias, porém, o narrador resvala a todo momento em seus próprios percursos de errância e exílio.

O livro é dividido em quatro partes, cada uma tendo por título o nome de um indivíduo expatriado que o narrador (que, ainda que nada nos assegure com clareza, tendemos a supor que seja o mesmo nas quatro partes do livro) conheceu em algum momento de sua vida: Henry Selwyn, ex-cirurgião lituano que passa os dias de sua velhice cuidando de plantas e animais numa pequena propriedade no interior da Inglaterra; Paul Bereyter, professor primário num vilarejo alemão, hostilizado e impedido de lecionar durante a guerra por ter um quarto de sangue judeu; Ambros Adelwarth, tio-avô do narrador, que se encerrou voluntariamente num asilo psiquiátrico após ter servido como uma espécie de mordomo e companheiro de viagens de um jovem milionário viciado em jogo; e Max Ferber, pintor judeu alemão exilado em Manchester, na Inglaterra.

Se folheamos *Os emigrantes*, ainda antes de ler o texto, temos uma impressão análoga àquela que sentimos ao folhear um álbum de fotografias de família de um desconhecido. Enquanto em *Vertigem* o material visual é bastante variado, incluindo muitos desenhos e reproduções de obras de arte, além de ilustrações de livros, em *Os emigrantes* há uma prevalência da fotografia, em especial da fotografia de família. Grande parte das imagens estampadas no livro são retratos de pessoas ou grupos (familiares ou não) e cenas domésticas (além de postais, fotos de edificações e recortes de jornais).

²⁰⁶ SONTAG. Uma mente de luto, p. 64.

"Fotos, que enfeixam o mundo, parecem solicitar que as enfeixemos também. São afixadas em álbuns, emolduradas e expostas em mesas, pregadas em paredes, projetadas como diapositivos"²⁰⁷, diz Sontag. Um dos modos mais usuais de "enfeixar" fotografias, ao menos antes do advento das câmeras digitais, é (ou era), como lembra Sontag, organizá-las em álbuns. Em sua "Pequena história da fotografia", Benjamin localiza a época do surgimento dos álbuns fotográficos em meados do século XIX:

Foi nessa época que começaram a surgir os álbuns fotográficos. Eles podiam ser encontrados nos lugares mais glaciais da casa, em *consoles* ou *guéridons*, na sala de visitas – grandes volumes encadernados em couro, com horríveis fechos de metal, e as páginas com margens douradas, com a espessura de um dedo, nas quais apareciam figuras grotescamente vestidas ou cobertas de renda: o tio Alexandre e a tia Rika, Gertrudes quando pequena, papai no primeiro semestre da Faculdade e, para cúmulo da vergonha, nós mesmos, com uma fantasia alpina, cantando à tirolesa, agitando o chapéu contra neves pintadas, ou como um elegante marinheiro, de pé, pernas entrecruzadas em posição de descanso, como convinha, recostado num pilar polido.²⁰⁸

A menção a álbuns fotográficos é recorrente em *Os emigrantes*. As personagens de Sebald frequentemente veem fotos, pensam ou falam sobre fotos. Na segunda parte do livro, mme. Landau apresenta ao narrador "um álbum de formato grande, que documentava em fotografias não apenas o período em questão [entre 1935 e 1939], mas, à parte uma ou outra lacuna, quase toda a vida de Paul Bereyter" (*OE*, p. 50); na última parte, a mãe de Max Ferber, em suas anotações, faz referência a um "álbum de cartões-postais de veludo azul, que tinha seu lugar cativo na estante do meio da mesinha de fumo" (*OE*, p. 210). As fotografias não são apenas ocasião para especulações, comentários ou divagações, mas são também volta e meia motor da ação: na terceira parte do livro, é o contato com um álbum de fotografias de sua mãe, contendo uma série de retratos dos parentes americanos, que leva o narrador a empreender uma viagem aos Estados Unidos, apesar da "aversão" que ele sentia então "a tudo que fosse americano" (*OE*, p. 75). Além do álbum de fotografias de tia Fini, somos apresentados, nessa parte do livro, ao álbum de cartões-postais de Ambros Adelwarth. Mas o uso familiar da fotografia não se restringe aos álbuns fotográficos: em *Os emigrantes* também encontramos fotografias expostas em porta-retratos, como na sala de mm. Irlam (*OE*, p.

²⁰⁷ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 15.

²⁰⁸ BENJAMIN. *Pequena história da fotografia*, p. 97-98.

154) e na casa de infância da mãe de Ferber (*OE*, p. 196), ou exibidas numa sessão de *slides*, como aquela narrada na primeira parte do livro.

As conexões entre a prática da fotografia e a ideologia da família moderna já foram exploradas por vários autores²⁰⁹. Bourdieu ressalta como a prática fotográfica na maior parte do tempo subsiste em virtude de sua "função familiar", nomeadamente a de solenizar e imortalizar os grandes momentos da vida familiar, de modo a reforçar a integração do grupo e reafirmar seu sentido de unidade²¹⁰. Quando George Eastman inventou a Kodak em 1888, lembra Marianne Hirsch, seu público-alvo não eram os fotógrafos profissionais, mas as pessoas comuns, que já tinham visto fotografias mas não tinham pensado em tirá-las; a câmera entrou assim no domínio do ordinário e do doméstico, e rapidamente se tornou um instrumento de representação familiar, um meio pelo qual a história da família seria contada, e a sua memória, perpetuada²¹¹. Hoje, diz Hirsch, a fotografia encontra-se totalmente vinculada à ideologia da família moderna: a fotografia de família tanto expõe a coesão familiar quanto é um instrumento dessa coesão; ela é tanto uma crônica dos rituais familiares quanto um objetivo primordial desses rituais²¹². Hirsch postula que a família é ela mesma atravessada e constituída por uma dinâmica de olhares por meio da qual os indivíduos são inseridos em diferentes posições e relações (o "olhar familiar" – "*familial gaze*" –, que constrói e confirma um conjunto de papéis e hierarquias no grupo familiar), de modo que o álbum de família (com suas convenções, inclusões e exclusões) não necessariamente registra relações preexistentes, mas de certa forma constitui essas relações²¹³.

O uso da fotografia para "comemorar as conquistas dos indivíduos tidos como membros da família" e, assim, dar testemunho da coesão familiar, é, segundo Susan Sontag, "o uso popular mais antigo da fotografia":

Comemorar as conquistas de indivíduos tidos como membros da família (e também de outros grupos) é o uso popular mais antigo da fotografia. Durante pelo menos um século a foto de casamento foi

²⁰⁹ Entre eles, BOURDIEU. *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*; HIRSCH. *Family frames: photography, narrative and postmemory*; LEITE. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*; SONTAG. *Sobre fotografia*.

²¹⁰ BOURDIEU. *Un art moyen*, p. 39.

²¹¹ HIRSCH. *Family frames*, p. 6-7.

²¹² HIRSCH. *Family frames*, p. 7.

²¹³ "É o contexto do álbum que cria a relação, não necessariamente qualquer signo preexistente". HIRSCH. *Family frames*, p. 53. ["It is the context of the album that creates the relationship, not necessarily any preexistent sign"]. A fotografia de família é vista, assim, como tendo um papel ativo na circunscrição do grupo familiar e na construção, através de um elaborado sistema de representações, convenções e práticas, do conjunto de papéis, lugares e hierarquias que delineiam a própria noção de família.

uma parte da cerimônia tanto quanto as fórmulas verbais prescritas. As câmeras acompanham a vida da família. [...] Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão.²¹⁴

Falando sobre o modo como arquivamos nossas vidas, a fim de responder a uma "injunção social" de arquivamento e inscrição de si mesmo (para existir, é preciso inscrever-se), Artières comenta da seguinte forma a prática do álbum de família, com suas dinâmicas de seleção, inclusões e exclusões:

Vejam os nesse sentido a prática do álbum de fotos de família, que Anne-Marie Garat estudou de maneira admirável. Em toda família, existe com efeito o hábito de dedicar regularmente longas tardes a reunir e a organizar as fotos relacionadas com a vida de cada um dos seus membros. Um casamento, um nascimento, uma viagem são objeto de uma ou de várias páginas. Não colamos qualquer foto nos nossos álbuns. Escolhemos as mais bonitas ou aquelas que julgamos mais significativas; jogamos fora aquelas em que alguém está fazendo careta, ou em que aparece uma figura anônima. E depois as ordenamos esforçando-nos para reconstituir uma narrativa. Quando a foto é muito enigmática, acrescentamos um comentário. Quando uma visita chega, começa a cerimônia das fotos, fazem-se observações, viram-se algumas páginas rapidamente. Acontece também, com o tempo, de algumas fotos serem retiradas, porque são comprometedoras, porque não são condizentes com a imagem que queremos dar de nós mesmos e da nossa família. Pois o álbum de retratos constitui a memória oficial da família; só raramente os amigos têm um lugar nele. O essencial é que em alguns minutos, uma hora no máximo, possamos justificar o tempo passado e a sua coerência. Sob esse ponto de vista, as páginas dedicadas às viagens são muito significativas. Exibimos provas mostrando, por exemplo, a família *au grand complet* diante de um monumento. No álbum, fazemos figurarem também os nossos antepassados; aí também trata-se de comprovar que pertencemos a uma linhagem, que temos raízes. Quando um antepassado é embaraçoso, ou porque ficou louco, ou porque teve uma atitude pouco apropriada, suprimimos sua presença: pintamos sua cara de preto ou retiramos sua foto. Se as ausências nos álbuns são toleradas, não manter arquivos fotográficos da família, em compensação, constitui uma falta. É um dever produzir lembranças; não fazê-lo é reconhecer um fracasso, é confessar a existência de segredos. O álbum é uma garantia de transparência, um passaporte de sinceridade e uma prova de ajustamento.²¹⁵

²¹⁴ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 18-19.

²¹⁵ ARTIÈRES. *Arquivar a própria vida*, p. 14.

A afirmação de Sontag de que, por meio das fotografias, cada família constrói uma "crônica visual de si mesma" e a constatação de Artières de que a prática do álbum fotográfico implica um esforço para "reconstituir uma narrativa" da vida familiar descortinam um aspecto central das imagens na obra sebaldiana: o potencial narrativo das fotografias. Ao folhear um álbum de fotografias de desconhecidos, somos assaltados por indagações como: Quem são essas pessoas? Como elas viviam? Qual terá sido o seu destino após o retrato ter sido tirado? É possível imaginar o texto de Sebald como uma tentativa de responder a perguntas como essas a respeito de uma série de fotografias.

McCulloh afirma que a exploração do "potencial narrativo das fotografias" na obra sebaldiana, apenas sugerido em *Vertigem*, teria se tornado explícito em *Os emigrantes*: "O potencial narrativo das fotografias estava sugerido em *Vertigem*, mas tornou-se abundantemente claro em *Os emigrantes*, ele mesmo um tipo de álbum dedicado às vidas e aos sofrimentos de pessoas que de outro modo certamente teriam sido esquecidas"²¹⁶. McCulloh lembra o comentário que Roland Barthes, em *A câmara clara*, faz da fotografia intitulada "Ernest", tirada em Paris, em 1931. Nela um garotinho sorri, de pé, ao lado de uma mesa. Barthes apõe à foto o comentário/legenda: "É possível que Ernest ainda viva hoje em dia; mas onde? como? Que romance!"²¹⁷.

²¹⁶ "The narrative potential of photographs was hinted at in *Vertigo*, but was made abundantly clear in *The Emigrants*, itself a kind of album dedicated to the lives and sufferings of people who surely would have otherwise been forgotten". McCULLOH. *Understanding W. G. Sebald*, p. 7.

²¹⁷ BARTHES. *A câmara clara*, p. 126. Em uma entrevista a Christian Scholz, Sebald fala sobre o modo como as imagens nos interrogam, e cita então *A câmara clara*, e em especial a passagem referente a essa fotografia: "Em *La chambre claire*, o maravilhoso texto de Barthes, há a fotografia de um garoto que saiu de trás de sua carteira escolar para o corredor. Ele está vestido com esse pequeno avental usado pelos escolares franceses. Não lembro exatamente o que Barthes comenta sobre essa fotografia, mas ele se pergunta sobre o que pode ter acontecido depois a esse garoto chamado Ernest. Pode-se imaginar que talvez seja o ano 1903 ou algo assim [a fotografia na verdade é de 1931]; e que quatorze anos depois esse homem agora com cerca de vinte anos sacrificou sua vida no Somme ou em Passchendaele, ou em outro lugar horrível. Pode-se imaginar as trajetórias de vida que emanam dessas fotografia de uma forma muito, muito mais clara do que a partir de uma pintura". SCHOLZ. But the written word is not a true document: a conversation with W. G. Sebald on literature and photography, p. 105. ["In *La chambre claire*, the wonderful text by Barthes, there's a photograph of a little boy who had stepped out from behind his school desk into the walkway. He is wearing this little apron worn by French schoolboys. I can't remember exactly how Barthes comments on the image, but he asks the question about what might later have happened to this boy named Ernest. One can imagine that it's perhaps the year 1903 or so; and that fourteen years later this now about twenty years old man sacrificed his life on the Somme or in Passchendaele, or at another horrible place. One can imagine the life-trajectories that emanate from these photographs in a much, much clear way than from out of a painting"]. Sebald, que afirma não se lembrar em detalhes do texto de Barthes, supõe que a fotografia de Ernest seja de 1903, e especula que o rapaz, quatorze anos depois, poderia ter participado de batalhas da Primeira Guerra Mundial; como a foto é de 1931, o mesmo exercício especulativo poderia situar Ernest, quatorze anos depois, portanto, entre 1944 e 1945, em lugares não menos "horríveis".



É possível imaginar o texto de Sebald como esse "romance", construído a partir do poder evocatório das imagens, de seu caráter propulsor de narrativas? Ver fotografias antigas leva as personagens sebalidianas a inesgotáveis especulações sobre o sentido do passado, sobre o destino das pessoas, dos objetos e dos lugares retratados, e, ao mesmo tempo, sobre a nossa incapacidade para compreender o passado em sua integridade.

Não apenas as fotografias reproduzidas graficamente em *Os emigrantes* são fotos de família; a própria narrativa verbal se constrói frequentemente, como nota Silke Horstkotte²¹⁸, de formas que são típicas do uso da fotografia de família. O ato de ver e mostrar fotografias de família dá ensejo no texto à narrativa de histórias e memórias familiares. A narrativa torna-se um efeito das práticas fotográficas. Esse aspecto é reforçado pelo fato de que, no texto original (um efeito que se perde nas edições brasileiras), o texto vez ou outra vem impresso de tal modo que imita as legendas dos álbuns familiares.

Com algum exagero, poderíamos dizer que *Os emigrantes* pode ser visto como um emaranhado de comentários tecidos em torno de fotografias retiradas de álbuns de família, e assim imaginar que as fotografias não foram incorporadas ao texto posteriormente, para ilustrá-lo, mas ao contrário foram o motor do texto, aquilo que o gerou.

²¹⁸ HORSTKOTTE. Pictorial and verbal discourse in W. G. Sebald *The Emigrants*.

Dissemos que quem folheia *Os emigrantes* pode ter a impressão de folhear um álbum de fotografias de família. De fato, fotos de grupos, familiares ou não, são bastante numerosas no livro. E, no entanto, um aspecto central das narrativas que compõem *Os emigrantes* é que, como o título dá a entender, todas têm como foco principal indivíduos exilados, de certa forma isolados do convívio familiar, tendo renunciado a ele ou dele sido afastados por diferentes razões. Em *Os emigrantes*, a família é uma ausência ou algo sempre passado. Num contexto em que, para evocar Benjamin, o processo de transmissão da experiência encontra-se interrompido, empobrecido ou danificado, há um abismo de silêncio entre as gerações. A investigação que no livro se empreende nos arquivos familiares – diários, agendas, cartas, álbuns familiares, cartões-postais, anotações pessoais – justifica-se justamente em razão de uma quebra na "transmissão", que não mais se dá na continuidade da vida familiar ou comunitária, mas por meio de um esforço de pesquisa e inquirição, após uma ruptura ou cisão. A continuidade narrativa, ou a construção da ficção doméstica que respalda a ideia de família, só é possível aqui mediante um esforço investigativo, e se dá em grande parte em arquivos, sobretudo arquivos familiares.

Logo após afirmar que através da fotografia cada família constrói uma "crônica visual de si mesma" que dá testemunho de sua coesão, Sontag avança a hipótese de que a fotografia de família é, em muitos casos, tudo o que dela restou:

A fotografia se torna um rito da vida em família exatamente quando, nos países em industrialização na Europa e na América, a própria instituição da família começa a sofrer uma reformulação radical. Ao mesmo tempo que essa unidade claustrofóbica, a família nuclear, era talhada de um bloco familiar muito maior, a fotografia se desenvolvia para celebrar, e reafirmar simbolicamente, a continuidade ameaçada e a decrescente amplitude da vida familiar. Esses vestígios espectrais, as fotos, equivalem à presença simbólica dos pais que debandaram. Um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada – e, muitas vezes, tudo o que dela resta.²¹⁹

As fotos presentes em *Os emigrantes* são muitas vezes tudo o que restou de famílias aniquiladas e dispersadas pelos implacáveis eventos do século XX, em especial pela Segunda Guerra. Ao vermos fotografias dessas pessoas, flagradas num momento específico de suas vidas, somos inevitavelmente afetados pelo conhecimento de seu destino, que o texto nos aporta. A jovem Helen Hollaender, amiga de Paul Bereyter, que

²¹⁹ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 18-19.

vemos em uma sequência de fotos nas páginas 52 e 53, foi deportada juntamente com sua mãe, provavelmente com destino a Theresienstadt; o próprio Paul Bereyter se matou, após uma vida de exílio em seu país natal. Os pais de Ferber foram enviados a um campo de concentração; o relato e as fotografias da mãe de Ferber, na última parte do livro, estão certamente afetados pelo conhecimento que temos do destino, não apenas daquela que narra (o campo de concentração, a morte), mas de todo um modo de vida anterior à guerra²²⁰.

Henry Selwyn

Os emigrantes inicia-se com uma imagem. Antes mesmo que o texto comece, deparamos com a fotografia de uma árvore frondosa em um cemitério. A fotografia se adianta à menção no texto a um "cemitério gramado com pinheiros-da-escócia e teixos", onde há uma igreja (que não aparece na foto), próxima da qual se encontra a casa que o narrador visitaria. A imagem é destacada (ela abre o livro), mas o papel daquilo que ela presumivelmente apresenta é bastante lateral e secundário na narrativa. O destaque parece desproporcional se tomarmos as fotografias na obra de Sebald como ilustração

²²⁰ Hirsch inclui na categoria "fotografias do Holocausto" não apenas as fotos que mostram diretamente as atrocidades dos campos de concentração e extermínio, mas também retratos ordinários, fotos de família "conectadas com o holocausto por seu contexto e não por seu conteúdo" HIRSCH. *Family frames*, p. 20 ("In the broad category of 'Holocaust photograph' [...] I include those pictures which are connected for us to total death and to public mourning – pictures of horror and also ordinary snapshots and portraits, family pictures connected to the Holocaust by their context and not by their content"). É precisamente, diz Hirsch, "a completa convencionalidade da imagem doméstica familiar que torna impossível para nós compreender como essa pessoa na fotografia foi, ou pode ter sido, exterminada. Em ambos os casos, o espectador completa o que a fotografia deixa de fora: o horror de olhar não está necessariamente na foto, mas na história com que o espectador supre o que foi omitido" HIRSCH. *Family frames*, p. 21 ("And it is precisely the utter conventionality of the domestic family picture that makes it impossible for us to comprehend how the person in the picture was, or could have been, annihilated. In both cases, the viewer fills in what the picture leaves out: the horror of looking is not necessarily in the image but in the story the viewer provides to fill in what has been omitted").

Muitos críticos da obra de Sebald evocam em sua leitura o conceito de "pós-memória", de que Hirsch se vale para se referir à "memória de segunda geração" (a memória dos filhos dos sobreviventes de eventos e experiências coletivas traumáticas), uma vez que as obras do autor alemão colocam em cena um narrador às voltas com a memória de eventos (em especial, a *Shoah*) que ele não viveu diretamente. Para Hirsch, a pós-memória se diferenciaria da memória pela distância geracional e pela profunda conexão pessoal, o que a tornaria ineludivelmente mediada por um investimento imaginativo. A validade do conceito de pós-memória foi discutida de forma bastante elucidativa por Beatriz Sarlo, para quem o caráter vicário, mediado e fragmentário não marcaria um traço específico daquilo que Hirsch chama de pós-memória, mas caracterizaria toda reconstituição do passado (Cf. SARLO. *Tempo passado*, p. 90-102) – compreensão que me parece mais útil à leitura da obra sebaldiana do que aquela proporcionada pelo conceito de pós-memória. A leitura de Hirsch parece, no entanto, especialmente esclarecedora no que diz respeito às relações entre fotografia, memória e narrativa.

do texto, ou se considerarmos que elas exercem no livro somente uma função documental; não seria, porém, difícil atribuir-lhe sentidos de deslocamento, solidão, isolamento ou desajuste, e assim tomá-la como uma espécie de metáfora de toda a narrativa. O fato de a árvore encontrar-se em um cemitério também é significativa num livro que pode ser entendido como uma tentativa de estabelecer contato com os mortos, de reconstituir sua história, e que está marcado pela morte dos protagonistas²²¹ (Henry Selwyn se mata com um tiro de sua espingarda de caça; Paul Bereyter tira a própria vida deitando-se nos trilhos do trem; Ambros Adelwarth termina seus dias internado num asilo psiquiátrico; ao final do livro, o narrador faz uma visita a Max Ferber, que dera entrada no hospital com um enfisema pulmonar).

O texto abre com uma localização temporal e espacial precisa: "No final de setembro de 1970, pouco antes de assumir meu cargo em Norwich, no leste da Inglaterra, eu e Clara fomos de carro até Hingham em busca de um lugar para morar" (*OE*, p. 9). Apesar da enganadora precisão, a frase não revela muito; ao contrário, parece supor que o leitor disponha de um conhecimento prévio sobre o narrador. Que cargo o narrador assumiria? E quem é Clara? Esses dados, que o narrador não fornece, se revelarão, porém, pouco relevantes, já que a história que se contará a seguir tem pouca ou nenhuma ligação com eles, mas gira em torno, basicamente, da relação do narrador com o velho Henry Selwyn, marido da dona da propriedade onde o casal alugaria seus aposentos. Apenas lentamente, o narrador (e o leitor) vai conhecendo a história de Selwyn – a aldeia lituana natal; a emigração aos sete anos; a infância em Londres; a dedicação aos estudos; o curso de medicina em Cambridge; o casamento com Hedi, para quem inicialmente não conta sobre suas origens, e a posterior separação.

²²¹ Em uma entrevista, Sebald afirma que antes de escrever *Os emigrantes* estava envolvido, em seu trabalho crítico, "com o fenômeno do suicídio entre pessoas idosas". "Eu me interessava – diz Sebald – por Primo Levi e Jean Améry, que sofreram daquilo que se denomina síndrome do sobrevivente, quer dizer, essa suposta 'sorte' de ter sobrevivido não passa, no final das contas, para alguns, de um breve descanso. Levi e Améry se conheceram em Auschwitz. Améry escreveu que viver com essa consciência no coração era o mesmo que não estar vivo. Levi tentou refutar essa afirmação, mas em seguida tomou a mesma decisão e também se suicidou alguns anos mais tarde. Eu pensava nessas coisas, e um dia me dei conta de que eu conhecia pessoalmente ou tinha conhecido pessoas na mesma situação". SEBALD. Un entretien avec W. G. Sebald par Sarah Kafatou, p. 21. ["Avant d'écrire *Les Émigrants*, je m'étais occupé, dans mon travail académique critique, du phénomène du suicide chez les personnes âgées. Je m'intéressais à Primo Levi et à Jean Améry, dont chacun a souffert de ce qu'on appelle le syndrome du survivant, c'est-à-dire que cette supposée 'chance' d'avoir survécu, n'est en fin de compte pour certains qu'un bref répit. Levi et Améry se sont connus à Auschwitz. Améry a écrit que de vivre avec cette conscience dans votre cœur revenait à ne pas être vivant. Levi a tenté de réfuter cette affirmation, mais ensuite il a pris la même décision et s'est suicidé lui aussi quelques années plus tard. Je pensais à cela, et un jour je me suis rendu compte que je connaissais personnellement ou avais connu des gens dans la même situation"].

Não muito tempo depois da visita em que conta sua história ao narrador, Selwyn se suicida.

Essas informações o narrador as obtém sobretudo nas visitas ocasionais que faz ao médico. Uma dessas ocasiões é o jantar que o médico oferece a um amigo, e para o qual convida o narrador e sua companheira. Nesse jantar, Selwyn conta sobre a temporada que passou, pouco antes da Primeira Guerra Mundial, na Suíça, onde fora para prosseguir seus estudos de medicina mas terminara por se dedicar a maior parte do tempo ao alpinismo, e onde conheceu sua futura esposa, com quem se casou depois da guerra, e também um guia alpino, Johannes Naegeli, ao qual se afeiçoou e que depois foi dado como desaparecido. Nesse momento se introduz o tema da inconfiabilidade da memória, muito presente na prosa sebaldiana: Selwyn diz recordar-se do guia despedindo-se dele na estação de Meiringen – ele chega a afirmar que continua a vê-lo de pé na estação –, embora admita que provavelmente se trata de um lance de sua imaginação, já que ao longo dos anos o guia, que ele jamais voltou a ver, parece-lhe cada vez mais íntimo, enquanto sua própria esposa tornou-se para ele cada vez mais uma estranha.

É também nesse jantar que Selwyn mostra aos convidados, com um projetor, fotografias da viagem que fizera, juntamente com o amigo, a Creta. Depois de narrar o modo como a empregada da casa trouxe o projetor "acoplado sobre um carrinho", e como foram afastados para o lado "o grande relógio de ouropel sobre a lareira e as estatuetas de Meisse" para que uma tela com armação de madeira fosse posta na frente do espelho, o narrador descreve assim a sessão de projeção:

O suave rom-rom do projetor começou, e a poeira do recinto, de resto invisível, cintilou tremulamente no cone de luz, à maneira de prelúdio ao surgimento das imagens. A viagem fora empreendida na primavera. Como sob um véu verde-claro, a paisagem da ilha se alargava à nossa frente. Uma ou duas vezes, via-se Edward com binóculos e estojo para espécimes ou dr. Selwyn de bermuda, com mochila e rede de borboleta. Um dos retratos era idêntico, inclusive nos detalhes, a uma foto de Nabokov tirada nas montanhas acima de Gstaad que eu recortara dias antes de uma revista suíça. (*OE*, p. 21-22)

Logo após essa descrição, aparece no texto a fotografia de um homem não muito jovem, de pé, com uma rede de caçar borboletas nas mãos. A não ser que tenhamos nitidamente na memória a fotografia de Nabokov, não temos como saber se a foto estampada no livro é a de Nabokov ou a do dr. Selwyn (mesmo por que, segundo o

narrador, as fotos seriam "idênticas, inclusive nos detalhes"). Essa indefinição, para a qual a ausência de legendas é fator determinante, é típica da impressão de indeterminação que em muitos momentos as imagens presentes na obra sebaldiana provocam.



É razoável supor que boa parte dos leitores não saberão de imediato que a foto reproduzida no livro é a de Nabokov. Pareceria mais plausível, aliás, que a foto reproduzida fosse a do dr. Selwyn – a foto anônima a que o leitor não poderia ter acesso por outros meios –, ou mesmo que ambas as fotos fossem estampadas no livro, para que o leitor pudesse verificar a alegada semelhança – como foi feito no ensaio de Sebald sobre Robert Walser, em que são fornecidas, além de fotos do autor suíço, imagens do avô de Sebald, que seria fisicamente parecido com Walser. Um dos fatores que nos levaria a supor que se trata de uma foto de Selwyn é o fato de haver no livro fotografias de Paul Breyer e de Ambros Adelwarth, protagonistas de outras partes da narrativa (e também de Max Ferber quando criança, se considerarmos que a fotografia reproduzida na página 173 é aquela a que Ferber se refere no texto), embora as imagens dos protagonistas, com exceção daquelas de Paul Breyer, não sejam muito numerosas, considerando o grande número de imagens interpostas no livro.

É interessante notar que o narrador assinala a semelhança não entre o dr. Selwyn e Nabokov, mas entre duas fotografias: não se trata, aqui, de uma relação de semelhança

estabelecida entre uma imagem e a realidade, mas entre duas imagens. Ao comentar o fato de que as fotografias, independentemente de seu contexto de produção, podem ter seu uso original modificado e serem absorvidas por outros contextos, notadamente o discurso da arte, Susan Sontag nota que, "por serem também imagens, algumas fotos nos reportam, desde o início, tanto a outras imagens quanto à vida"²²². Sontag lembra, a título de exemplo, a semelhança, apontada por John Berger, da foto de Che Guevara morto que as autoridades bolivianas transmitiram à imprensa mundial em 1967 com *O Cristo morto*, de Mantegna, e *A lição de anatomia do professor Tulp*, de Rembrandt. Esse processo de remissão de uma a outra imagem é frequente na prosa sebaliana.

A referência a Nabokov é significativa. Expatriado, Nabokov mantém relações com o relato sobre o dr. Selwyn, mas também com o livro como um todo. Como as outras personagens de *Os emigrantes*, Nabokov foi um exilado. Sua família deixou a Rússia bolchevique e, mais tarde, ele e sua esposa Vera tiveram que abandonar a Europa por causa do nazismo. Nabokov, que pode ser considerado uma espécie de quinto emigrante, faz também outras aparições no livro. Mme. Landau está lendo a autobiografia do escritor russo no momento em que conhece Paul Bereyter (*OE*, p. 48). Na parte relativa a Ambros Adelwarth, conta-se que, no último dia de sua vida, quando o médico lhe pergunta por que não aparecera na hora marcada, Ambros lhe responde (e a resposta, significativamente, está em inglês no texto): "*It must have slipped my mind whilst I was waiting for the butterfly man*" (*OE*, p. 117) (curiosamente, Nabokov dava aulas na Cornell University em Ithaca nos anos 1950, período em que Adelwarth permanece internado na clínica). Também ecoa a imagem de Nabokov a referência, feita por Max Ferber, a "um homem de seus sessenta anos, empunhando uma grande rede de borboleta feita de gaze branca" (*OE*, p. 175), que o pintor encontrou no alto do monte Grammont (o pintor conta ter se dedicado depois, por quase um ano, ao retrato sem rosto intitulado *Man with a butterfly net*), e o "garoto de talvez dez anos" que acompanhava dois senhores russos e que, "ocupado em caçar borboletas, ficara tão para trás que havia sido preciso esperar por ele" (*OE*, p. 213), com quem a mãe de Ferber cruza casualmente em uma caminhada em Kissigen e de quem estranhamente guarda uma nítida lembrança (o garoto russo volta a aparecer inesperadamente no relato da mãe de Ferber, quando ela é pedida em casamento²²³). O romancista e lepidopterologista é,

²²² SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 122.

²²³ "Eu não sabia o que responder, mas assenti com a cabeça e, embora todo o resto à minha volta tenha se turbado, vi com a máxima clareza aquele garoto russo que eu esquecera havia muito, pulando pelos

portanto, figura recorrente em *Os emigrantes*, cuja aparição, ainda que apenas discreta e lateral, atravessa todo o livro.

Sebald escreveu um ensaio sobre Vladimir Nabokov, incluído na coletânea *Campo Santo*. Com o título "Texturas oníricas: breve observação sobre Nabokov", o ensaio ressalta a presença do tema dos mortos e da memória na obra do escritor russo. Nada preocupa mais Nabokov, diz Sebald, do que o "estudo dos espectros, de que sua conhecida paixão, a ciência das borboletas e mariposas, não era provavelmente mais do que um ramo" (CS, p. 166). Sebald relaciona esse interesse de Nabokov pelos mortos com o trauma causado pela revolução de outubro, que teria sido responsável pela destruição do "reino da infância" do autor, um passado irrecuperável que retorna na ficção de Nabokov como imagem da perda e da devastação. Sebald lembra as personagens emigrantes de Nabokov, "marcadas de forma muito mais decisiva pela experiência da perda do que por seu novo entorno estrangeiro" (CS, p. 167), e relaciona a vida de tais personagens àquela que leva o próprio Nabokov, que, segundo Sebald, não teve "em nenhuma parte do mundo, desde o momento de seu exílio, uma autêntica morada" (CS, p. 171). Ao comentar uma passagem do livro *The Real Life of Sebastian Knight* em que o narrador se identifica como um viajante do passado, Sebald escreve que, "ao ocupar-se do passado [...], os espectros e os escritores se encontram" (CS, p. 168). Esse interesse pelos espectros e por um passado para sempre perdido – a "[...] evocação das coisas há muito caídas no esquecimento" (CS, p. 169) –, que Sebald identifica em Nabokov, está também no centro de seu próprio trabalho ficcional. A introdução de Nabokov nesse e em outros pontos de *Os emigrantes* é "uma alusão complexa a um mestre da alusão complexa"²²⁴, como afirma McCulloh, que nota ainda que Nabokov é um dos traços repetidos que estabelece conexões entre as quatro histórias do livro²²⁵.

De volta à fotografia de Nabokov, vale ainda mencionar o fato de que o narrador conta tê-la recortado de uma revista. Vê-se aí explicitada a dimensão material da imagem fotográfica, o fato de que as fotografias não são apenas imagens do mundo, mas são, elas próprias, objetos do mundo, passíveis de serem armazenadas, transportadas,

campos com sua rede de borboleta, um mensageiro da felicidade que retornava daquele remoto sábado para agora abrir seu estojo de espécimes e soltar as mais belas almirantes, pavões-reais, citrinas e esfinges como símbolo de minha libertação final" (OE, p. 214).

²²⁴ "[...] a complex allusion to a master of the complex allusion". McCULLOH. *Understanding W. G. Sebald*, p. 40.

²²⁵ "[...] He [Nabokov] is one of the repetitive threads that link the quartet of stories". McCULLOH. *Understanding W. G. Sebald*, p. 40.

guardadas em álbuns ou gavetas, recortadas de revistas ou jornais, colecionadas. Susan Sontag chama a atenção para essa dimensão material da fotografia, ao dizer que "coleccionar fotos é coleccionar o mundo. Filmes e programas de televisão iluminam paredes, reluzem e se apagam; mas, com fotos, a imagem é também um objeto, leve, de produção barata, fácil de transportar, de acumular, de armazenar."²²⁶

O narrador observa que, durante a sessão de *slides*, o dr. Selwyn e seu amigo presenciavam "esse retorno ao passado não sem uma certa emoção. Mas talvez isso só tenha me dado tal impressão porque nem Edward nem dr. Selwyn queriam ou podiam dizer algo a respeito dessas imagens, ao contrário do que aconteceu com muitas outras [...]" (*OE*, p. 23). Aqui, não se trata mais propriamente da dimensão narrativa associada à fotografia, mas, ao contrário, do silêncio suscitado pelas imagens: nem Edward nem o dr. Selwyn "queriam ou podiam dizer algo a respeito dessas imagens". O silêncio reina na sala, enquanto as imagens "tremiam levemente na tela" (*OE*, p. 23). Logo depois desse comentário, o narrador estabelece mais uma vez uma relação entre imagens: a última imagem da série mostrava "o planalto de Lasithi, visto do alto de um dos desfiladeiros ao norte". Diante dessa foto, que, segundo o narrador, "deve ter sido tirada por volta do meio-dia, pois os raios de sol confrontam o espectador", eles permanecem em silêncio durante um longo tempo, "tão longo que por fim o vidro no slide partiu-se e uma fenda escura correu sobre a tela" (*OE*, p. 23). É essa imagem que vem novamente à memória do narrador quando anos mais tarde assiste, num cinema de Londres, ao filme *Kaspar Hauser*, de Werner Herzog, mais precisamente à cena em que Kaspar, para a alegria de seu mentor, revela pela primeira vez distinguir entre sonho e realidade, ao introduzir seu relato com as palavras: "Sim, sonhei. Sonhei com o Cáucaso"²²⁷ (*OE*, p. 23).

Numa conversa entre o narrador e o dr. Selwyn, desencadeada pela pergunta de Selwyn sobre se o narrador sentia saudades de casa, o médico confessa-lhe que "no curso dos últimos anos fora tomado cada vez mais pela nostalgia" (*OE*, p. 24). É então que Selwyn conta muitas passagens de sua vida. Chama a atenção, na fala de Selwyn a

²²⁶ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 13-14.

²²⁷ O filme, de 1974, é baseado, como se sabe, na história real de um jovem que apareceu em Nuremberg em 1828, com uma carta de apresentação. Kaspar não falava, e nunca se soube nada sobre suas origens, exceto que ele vivera trancafiado até então. No livro, a referência ao filme é circunstancial, quase velada. Para McCulloh, entretanto, ela ofereceria algumas chaves para a compreensão da perspectiva narrativa sebaldiana e para seu estilo "enigmático" (Cf. McCULLOH. *Understanding W. G. Sebald*, p. 29 e ss.). McCulloh toma uma cena do filme de Herzog não mencionada no livro para discutir a incompletude das histórias narradas nos livros de Sebald – a impressão de que as histórias, como a vida, sempre continuam, nunca se completam.

respeito de suas lembranças, o uso de um vocabulário associado à visualidade, a relação estabelecida entre memória e imagem: "Durante anos, as **imagens** desse êxodo haviam permanecido latentes na memória, mas nos últimos tempos, disse, voltaram e se fizeram presentes. **Vejo**, disse, como o professor primário [...] **Vejo** os quartos vazios da casa. [...] **Vejo-me** sentado [...], **vejo** a garupa do cavalo [...] **Vejo** os fios de telégrafo [...] **vejo** as fachadas das casas" (*OE*, p. 24) (grifos meus).

Grodno gefahren seien. Jahrzehntlang seien die Bilder von diesem Auszug aus seinem Gedächtnis verschwunden gewesen, aber in letzter Zeit, sagte er, melden sie sich wieder und kommen zurück. (Ich sehe) sagte er, wie mir der Kinderlehrer im Cheder, den ich zwei Jahre schon besucht hatte, die Hand auf den Scheitel legt. (Ich sehe) die ausgeräumten Zimmer. (Ich sehe) mich zuoberst auf dem Wägelchen sitzen, sehe die Kruppe des Pferdes, das weite, braune Land, die Gänse im Morast der Bauernhöfe mit ihren gereckten Hälsen und den Wartesaal des Bahnhofs von Grodno mit seinem frei im Raum stehenden, von einem Gitter umgebenen überheizten Ofen und den um ihn hergelagerten Auswandererfamilien. (Ich sehe) die auf- und niedersteigenden Telegrafendrähte vor den Fenstern des Zuges, (sehe) die Häuserfronten von Riga, das Schiff im Hafen und die dunkle Ecke des Decks, in der wir, soweit es anging unter den gedrängten Verhältnissen, häuslich uns einrichteten. Die hohe See, die Fahne des Rauchs, die graue Ferne, das Sichheben und Sichsenken des Schiffs, die Angst und die Hoffnung, die wir trugen in uns, all das, sagte mir Dr. Selwyn, weiß ich nun wieder, als sei es erst gestern gewesen. Nach einer Woche etwa, viel früher, als wir gerechnet hatten, erreichten wir unser Ziel. Wir fuhren in eine weite Flußmündung ein. Überall waren große und kleine Frachter. Jenseits des

31

Embora afirme que inicialmente não teve dificuldade para superar o choque do suicídio de Selwyn, o narrador logo em seguida acrescenta uma reflexão sobre a forma singular como opera a memória, como se dá a emergência das lembranças: "Mas certas coisas, como percebo cada vez mais, têm um jeito todo especial de retornar, inesperadas e imprevistas, muitas vezes depois de uma longa ausência" (*OE*, p. 28).

O narrador conta então como, muitos anos mais tarde, quando viajava pela Suíça de trem, lembrou-se do dr. Selwyn (ou, como afirma, imagina ter se lembrado) e como pouco depois deparou em um jornal de Lausanne com uma reportagem que contava que o corpo de um alpinista, dado como desaparecido desde 1914, havia sido novamente exposto à luz, setenta e dois anos mais tarde. Trata-se do guia alpino chamado Johannes Naegeli, que o dr. Selwyn conhecera quando, no início do século, passou um período no

Oberland bernês dedicando-se ao alpinismo, e a quem viu pela última vez ao partir para a Inglaterra no início da Primeira Guerra. Pouco depois da partida de Selwyn, Naegeli se acidentou nas montanhas, e foi dado como desaparecido.

O recorte do jornal com a notícia da descoberta do corpo, em francês, é estampado no livro. A reportagem é legível em parte (a imagem do jornal está cortada, de modo que não é possível ler toda a notícia). No jornal há uma foto com a legenda "Le glacier de L'Aar qui vient de rendre un guide décédé en 1914". Algumas frases da reportagem estão grifadas, e é possível ver no jornal algumas marcações, feitas à mão, que parecem próprias de arquivamento ("CH/FD/Morts suspectes"), além da data carimbada ("23 JUIL. 1986"). A presença das marcações e do carimbo causam um certo estranhamento: afinal, o jornal que o narrador alega ter comprado em Zurique parece na verdade ter sido encontrado em um arquivo (embora talvez seja possível pensar que o próprio autor teria arquivado o jornal para uso posterior, o que coloca em evidência o trabalho material de montagem do livro).



O papel do acaso na ficção sealdiana é ilustrado de modo claro nesse episódio. O encontro circunstancial com o passado dá-se, nesse caso, a partir de uma notícia de

jornal (como, aliás, acontece com frequência em *Os emigrantes*: é, por exemplo, o encontro casual com uma reportagem sobre o pintor Max Ferber, no suplemento de um jornal, que faz com que o narrador volte a Manchester para reencontrá-lo, na última parte do livro).

O episódio da descoberta do corpo do guia alpino é tomado pelo narrador como uma espécie de metáfora do modo como se dá a irrupção do passado no presente: "Assim é que eles voltam, os mortos. Às vezes afloram do gelo mais de sete décadas depois e jazem à beira da morena, um montículo de ossos brunidos e um par de botas com grampos de ferro" (*OE*, p. 29).

A emergência súbita de resíduos ou vestígios de algo que permaneceu por longo tempo sepultado – "um montículo de ossos brunidos e um par de botas com grampos de ferro" – é representativa do modo como o passado irrompe na prosa sealdiana. A imagem do soterramento e, aliás, todo o campo semântico do encobrimento, e também, por outro lado, da escavação, aparecem com frequência na prosa sealdiana associados ao trabalho da memória e do esquecimento. Max Ferber, por exemplo, afirma ter feito uma viagem ao lago de Genebra a fim de recobrar uma reminiscência "sepultada havia muito" (*OE*, p. 173-174), na qual nunca se atrevera a mexer; é também como um "soterramento" (*OE*, p. 183) que Ferber se refere à "perda da língua" materna, o alemão, que deixou de falar desde que, em 1939, despediu-se de seus pais no aeroporto de Munique. Austerlitz, outra personagem que perde a língua materna, refere-se a certa altura às palavras que esqueceu completamente num breve espaço de tempo, e que teriam "permanecido sepultadas no abismo" de sua memória (*A*, p. 139). O mesmo Austerlitz é acometido de um colapso que o leva a perder a memória de curto prazo, e conta como a fotografia o ajudou na recuperação das lembranças dos dias que passou com Marie: "[...] Só quando revelei as fotografias tiradas naquele domingo de setembro em Maisons-Alfort, fui capaz, com a ajuda dessas imagens e guiado pelas pacientes perguntas feitas por Marie, de reconstruir **as minhas experiências soterradas**" (*A*, p. 260) ("... meine verschütteten Erlebnisse...").

Curiosamente, uma cena de soterramento também está presente em uma das fontes latinas da arte clássica da memória, citada por Frances Yates logo no início do seu *A arte da memória*. A história a que se refere Yates é a seguinte. Durante um banquete oferecido por um nobre da Tessália, chamado Scopas, o poeta Simônides de Ceos entoou um poema lírico em louvor de seu anfitrião. O poema incluía uma

passagem em honra aos deuses Castor e Pólux. Após a declamação, Scopas disse ao poeta que só pagaria metade do valor combinado; o restante, o poeta deveria cobrar dos deuses gêmeos, a quem dedicara metade do poema. Mais tarde, Simônides foi avisado de que dois jovens o aguardavam do lado de fora. Durante sua ausência, o teto do salão onde ocorria o banquete desabou, matando Scopas e todos os convidados. Os corpos ficaram tão deformados que os parentes não foram capazes de identificá-los; Simônides, porém, recordava o lugar dos convidados à mesa, e foi assim capaz de indicar aos parentes quais eram os seus mortos. Os jovens que haviam convocado Simônides eram, claro, Castor e Pólux, que assim pagaram generosamente sua parte no panegírico.

A experiência, diz Yates, teria sugerido a Simônides os princípios da arte da memória, de que ele seria inventor. A história é narrada por Cícero em seu *De oratore*, em que oferece uma breve descrição do sistema mnemônico de lugares e imagens (*loci e imagines*). Simônides, diz Cícero, inferiu que pessoas que desejam treinar a faculdade da memória

[...] precisam selecionar lugares e formar imagens mentais das coisas que querem lembrar, e guardar essas imagens nesses lugares, de modo que a ordem dos lugares preserve a ordem das coisas, e as imagens das coisas denotem as próprias coisas; e devemos empregar os lugares e as imagens assim como uma tábua de cera sobre a qual são inscritas letras.²²⁸

A história nos interessa aqui por vários aspectos: em razão da cena do soterramento; pelo fato de que Simônides recorre à memória para determinar a localização dos mortos; e, por fim, pelo fato de que a arte da memória corresponde aqui a uma associação entre imagens e lugares. Na obra sealdiana, entretanto, a associação entre memória, imagens e lugares não se dá por um ato prévio de seleção, e a emergência do passado soterrado nem sempre depende de um esforço deliberado de recordação, mas se dá muitas vezes de modo súbito e casual. Embora haja frequentemente um esforço associado ao trabalho de memória, parece se tratar de um trabalho *a posteriori*, uma tentativa deliberada de compreender o passado uma vez que deparamos com seus vestígios.

A metáfora da escavação para se referir ao trabalho da rememoração é amplamente explorada por Walter Benjamin num texto de "Imagens do pensamento"

²²⁸ CÍCERO, *De oratore*, II, LXXXVI, p. 351-354, apud YATES, *A arte da memória*, p. 18.

intitulado "Escavando e recordando". Vale a pena citar o texto integralmente, pelas várias relações que é possível estabelecer com a obra sebaldiana:

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. **Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava.** Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois 'fatos' nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. **Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador.** E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, **uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra,** assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente.²²⁹ (grifos meus)

Benjamin inicia seu texto com uma distinção entre "instrumento" e "meio". A memória, diz Benjamin, não seria um instrumento para exploração do passado (como parece ser o caso nos métodos mnemônicos), mas o meio em que se deu a vivência. Passa, a seguir, a descrever o modo de explorar o passado: para se aproximar do próprio passado, diz Benjamin, é preciso escavar, revolver, espalhar. Note-se que a recordação surge aí como um trabalho ativo, e mesmo exaustivo: só mediante uma exploração cuidadosa é possível acessar o passado. As recompensas desse meticuloso trabalho de escavação são, diz Benjamin, "as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador". O que se acessa do passado, portanto, são imagens, desvinculadas de seu contexto original "como torsos na galeria do

²²⁹ BENJAMIN. Imagens do pensamento. "Escavando e recordando", p. 240-241.

coleccionador". A imagem da memória como torso aparece também em outros textos de Benjamin²³⁰. No fragmento "Antiguidades", de "Rua de mão única", Benjamin escreve:

TORSO. Somente quem soubesse considerar o próprio passado como fruto da coação e da necessidade seria capaz de fazê-lo, em cada presente, valioso ao máximo para si. Pois aquilo que alguém viveu é, no melhor dos casos, comparável à bela figura à qual, em transportes, foram quebrados todos os membros, e que agora nada mais oferece a não ser o bloco precioso a partir do qual ele tem de esculpir a imagem de seu futuro.²³¹

O trabalho de rememoração não é, aqui, apenas uma técnica de exploração do passado, mas um modo de compreender o presente e "esculpir" a imagem do futuro. A exploração do passado enseja, assim, um trabalho de reconstrução de fragmentos. O torso implica destruição: o tempo destrói, fragmenta, quebra, estilhaça. O trabalho da recordação é um trabalho de escavação e de recomposição de fragmentos. Mas, como no caso do torso, não se tem acesso a todos os pedaços; muitos deles se perderam. Daí que seja necessário não apenas recompor os pedaços restantes, mas também "esculpir": imaginar o gesto interrompido, as partes que não estão mais lá.

Também é relevante no texto "Escavando e recordando" a referência ao colecionador. A figura do colecionador, como se sabe, é uma preocupação recorrente em Benjamin, que a ela faz referência em vários momentos de sua obra. Segundo Benjamin, para um colecionador, cada objeto de sua coleção remete a um passado inteiro e ainda a detalhes de sua história: a seus pré-possuidores, seu valor de origem, seus diferentes significados ao longo do tempo. A importância da coleção na obra sebaldiana é ressaltada por vários de seus comentadores. Long é um dos que chamam a atenção para a presença recorrente de zoológicos, museus, arquivos, bibliotecas e gabinetes de curiosidades na obra do autor; nas palavras do crítico, o arquivo "está no coração do projeto narrativo de Sebald"²³². Se, por um lado, está em questão na obra

²³⁰ A imagem do torso aparece também no ensaio sobre Goethe e na *Origem do drama barroco alemão*.

²³¹ BENJAMIN. Rua de mão única. *Obras escolhidas II*, p. 41-42.

²³² "O arquivo também está no coração do projeto narrativo de Sebald. Seu trabalho está profundamente interessado nas bases materiais e infraestruturais dos sistemas de conhecimento, e seus narradores gastam uma quantidade exorbitante de tempo em museus e galerias, bibliotecas e arquivos, zoológicos e coleções de animais. Eles revelam uma fascinação com quadros de horários, inventários, livros de contas, álbuns, diários de bordo, atlas, jornais, diários, cartas e fotografias. Em resumo, eles são obcecados com processos de arquivização e com lugares onde o passado depositou traços e fragmentos que foram preservados e em muitos casos sistematizados, catalogados ou indexados". LONG. *W. G. Sebald: image, archive, modernity*, p. 11. ["The archive also lies at the very heart of Sebald's narrative project.

sebaldiana o gesto institucional do arquivamento, gesto de poder por meio do qual se coloca em curso a produção da memória e a produção da verdade (veja-se, por exemplo, no final de *Austerlitz*, as críticas à nova Biblioteca Nacional em Paris, que levam a personagem a concluir que quanto mais perfeito um sistema de armazenamento é programado para ser, mais chances tem de tornar-se disfuncional e de estar destinado ao colapso²³³; não por acaso, as buscas nos arquivos em *Austerlitz* revestem-se de um tom nitidamente kafkiano); por outro lado, surgem também nos livros de Sebald outros gestos de reunião, mais aleatórios, talvez, por meio dos quais personagens ou o próprio narrador recolhem objetos e imagens de forma a salvá-los do esquecimento. Também as fotografias surgem, na prosa de Sebald, no interior desse trabalho de recolhimento de restos ou indícios. Elas são, simultaneamente, vestígios de objetos, lugares e pessoas, e também, elas mesmas, objetos colecionáveis, relíquias, talismãs. Talvez a obra de Sebald possa ser ela mesma pensada como uma espécie de campo de escavação onde as imagens se depositam como vestígios de um tempo para sempre perdido.

Na passagem citada do texto benjaminiano interessa-nos reter ainda a ideia de que "uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra". Mais do que histórias de pessoas, os livros de Sebald narram a história dos processos (por vezes longos e tortuosos) por meio dos quais o narrador toma contato com as pessoas, os encontros e as paisagens desses encontros. Essas longas camadas que são atravessadas antes das revelações, o caminho – histórico e biográfico – que conduz ao encontro de uma pessoa com outra, para a qual ela conta sua vida, os percalços da investigação e da escrita ocupam boa parte das narrativas sebaldianas. O narrador sebaldiano parece ter tomado para si a missão de escavar o passado por onde passa; em todo canto ele localiza vestígios e paisagens em vias de desaparecer.

His work is profoundly concerned with the material and infrastructural basis of knowledge systems, and his narrators spend an inordinate amount of time in museums and galleries, libraries and archives, zoos and menageries. They betray a fascination with timetables, inventories, ledgers, albums, ships' logs, atlases, newspapers, diaries, letters and photographs. In short, they are obsessed with processes of archiving and with the places where the past has deposited traces and fragments that have been preserved and in many cases systematised, catalogued, or indexed"].

²³³ "Sentado no meu lugar na sala de leitura, disse Austerlitz, refleti bastante sobre como tais acidentes imprevisíveis, a queda letal de uma única criatura desviada da sua rota natural ou ainda os sintomas decorrentes de paralisia do sistema de informação eletrônica, relacionam-se com o plano cartesiano geral da Biblioteca Nacional, e cheguei à conclusão de que, em todo projeto que traçamos e desenvolvemos, os fatores decisivos são o cálculo das dimensões e o grau de complexidade dos sistemas de informação e controle nele inscritos, e que assim a perfeição absoluta do conceito pode coincidir na prática, e em última instância tem efetivamente de coincidir, com uma difusão crônica e uma instabilidade constitutiva" (A, p. 271-272).

Na segunda de suas *Teses sobre o conceito de história*, Benjamin afirma que temos um encontro marcado com as gerações passadas:

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera.²³⁴

O narrador sealdiano parece disposto a comparecer a todos esses encontros; ele se põe à escuta dos ecos das vozes que emudeceram. É como se o passado continuasse, sempre, de alguma forma, presente; ou, antes, continuasse, sempre, de alguma forma, *passando*. Os vestígios são testemunhos materiais de algo que desapareceu, mas também aquilo que permite a sua evocação.

Seria possível pensar as fotografias presentes na obra de Sebald como essas imagens desconexas do passado postas sobre a mesa do colecionador? Imagens que, desvinculadas de seus contextos de origem, restam "como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador"? "Uma foto – diz Susan Sontag – é apenas um fragmento e, com a passagem do tempo, suas amarras se afrouxam"²³⁵. Fotos são fragmentos do passado, pedaços desprendidos do passado, disponíveis sobre a mesa do colecionador. "Uma foto – Sontag continua – também poderia ser descrita como uma citação, o que torna um livro de fotos semelhante a um livro de citações."²³⁶. Às voltas com a ideia da citação, estamos, percebe-se, mais uma vez em terreno benjaminiano²³⁷. Seria o caso de perguntar se as

²³⁴ BENJAMIN. *Sobre o conceito de história*, p. 223.

²³⁵ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 86.

²³⁶ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 86.

²³⁷ A citação é um conceito-chave na obra de Walter Benjamin. Georg Otte, em um texto em que relaciona a rememoração (*Eingedenken*) e a citação na obra benjaminiana, lembra que a citação não é só uma referência a outro texto, mas uma referência a um texto passado. Assim, ela funciona como um elo entre o passado e o presente; trata-se, sobretudo, de uma forma de "rememorar o passado a partir do ponto de vista específico de um determinado presente" (OTTE. *Rememoração e citação em Walter Benjamin*, p. 211). A citação tem portanto relação com a compreensão benjaminiana da história, desenvolvida, em especial, nas *Teses*: para Benjamin, não se trata simplesmente de recuperar o passado, mas de colocá-lo em relação direta com o presente. A "virada copernicana da rememoração", expressão utilizada por Benjamin em um fragmento das *Passagens*, implica, por um lado, que não é mais o passado que explica o presente, mas, ao contrário, é o presente que possibilita uma compreensão do passado. Benjamin recorre à ideia de citação textual para dar conta da configuração por meio da qual um determinado presente entra em contato com uma época anterior: a Revolução francesa, diz Benjamin na Tese 14, "se via como uma

fotografias, na obra sebaldiana, poderiam ser pensadas como citações, vestígios materiais do passado colocados em contato com o presente. As fotos citam o passado, o que significa dizer que elas destacam um fragmento do passado e o lançam ao uso específico de um determinado presente. Como a citação, a fotografia é um vestígio, um indício do passado, sinal do seu desaparecimento, mas, paradoxalmente, também de sua sobrevivência.

Em um texto sobre *Os emigrantes*, Silke Horstkotte aproxima o procedimento de incorporação de imagens fotográficas no livro de Sebald da citação, e, em especial, do uso que nesse livro se faz das epígrafes ou dos motivos (*mottoes*) que antecedem cada uma das quatro narrativas que o compõem. Após constatar que duas das epígrafes (a que precede a parte dedicada a Henry Selwyn e a que abre o capítulo centrado em Max Ferber) não têm aparentemente base textual identificável (ou, ao menos, ela não foi capaz de identificá-las), que uma delas (a que introduz a parte dedicada a Paul Bereyter) é retirada de um texto em prosa, disposto de tal modo que parece configurar um poema, e que outra (a que antecede o capítulo intitulado "Ambros Adelwarth") é um verso deturpado de um poema de um autor inglês pouco conhecido, Silke afirma que as duas técnicas características do uso que Sebald faz dos motivos em *Os emigrantes* são a invenção e a recontextualização²³⁸. Os motivos, diz Silke, são feitos para parecerem

Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo" (BENJAMIN. Sobre o conceito da História, p. 230). Assim como na citação textual, em que um fragmento estranho a um determinado contexto é convocado a interromper o fluxo linear do texto em que é inserido, criando assim uma descontinuidade, a ideia de interrupção é central na compreensão benjaminiana da história. Em lugar do tempo visto de forma linear e evolutiva pelo historicismo, com sua crença no progresso, Benjamin postula uma história descontínua, interrompida, em que presente e passado não se ligam por uma linha, mas consteladamente, por saltos que conectam momentos arrancados da continuidade histórica (como na citação). Como se sabe, Benjamin era também, ele mesmo, um apaixonado colecionador de citações, tendo, inclusive, projetado escrever uma obra que deveria consistir inteiramente de citações; o procedimento que adota em relação aos seus próprios textos, aproveitando frases ou trechos inteiros, deslocando parágrafos de um texto a outro, revela que o autor levou o método a ponto de tratar os próprios textos como citações. Sobre Benjamin e a citação, ver também SARLO. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, em especial o ensaio intitulado "El taller de la escritura".

²³⁸ As quatro narrativas que compõem *Os emigrantes* são antecedidas por epígrafes ou motivos, impressos na mesma página que traz o título de cada história. Na primeira parte, intitulada "Dr. Henry Selwyn", o texto, disposto em duas linhas, como um poema, diz: "Zerstöret das Letzte/ die Erinnerung nicht" (traduzido na edição brasileira por: "A memória não/ destruam o restante"). Silke afirma não ter sido capaz de verificar a fonte da citação, embora o trecho soe familiar, talvez pelo fato de invocar um dos motivos mais recorrentes no debate sobre a memória na Alemanha: a necessidade de recordar, pois a memória é tudo o que restou. As outras três histórias são precedidas por trechos similares, dois dos quais têm fontes que Silke conseguiu verificar. O motivo que introduz a segunda história, "Paul Bereyter", é uma citação de um compêndio clássico de estética e poética de autoria de Jean Paul – *Vorschule der Ästhetik*. O trecho de Jean Paul – parte de um texto argumentativo, em prosa – aparece, no entanto, no livro de Sebald, disposto como se se tratasse de dois versos de um poema: "Manche Nebelflecken/ löset kein Auge auf" ("Névoas há que olho/ nenhum dispersa"). Se no texto de Jean Paul a imagem citada é retirada de um trecho sobre a incompreensibilidade do discurso filosófico, no livro de Sebald, após a

citações (porque essa é a expectativa convencional em relação às epígrafes, mas também porque são impressos como versos de um poema). Após um exame mais atento, porém, verifica-se que se trata de citações "imperfeitas", deturpadas ou inventadas.

Esse procedimento adotado em relação às epígrafes, Silke sugere, pode ser aproximado do emprego sebaldiano das fotografias. No uso das fotos, como no das epígrafes, está presente um gesto de apropriação e deslocamento; além disso, assim como no caso das epígrafes, as fotografias reproduzidas em *Os emigrantes* são informadas e alteradas pelo contexto narrativo. Mas, sobretudo, parece-me que o que aproxima esses dois procedimentos – o uso que Sebald faz das epígrafes e da reprodução de imagens fotográficas – é a ausência de especificação (e a consequente dificuldade de verificação) da fonte dos documentos textuais citados ou das fotografias reproduzidas. Ambos os procedimentos, ao mesmo tempo, são um gesto de autenticação e criam incerteza sobre a autenticidade. O modo como fontes textuais são apropriadas e alteradas para configurar as epígrafes em *Os emigrantes* pode ser tomado como um indício que coloca também em dúvida o estatuto documental das fotografias estampadas no texto, mas é, sobretudo, uma pista para a compreensão dos mecanismos de apropriação, deslocamento e recontextualização colocados em jogo na obra sebaldiana.

É também à imagem do soterramento que mme. Landau recorre para se referir a suas memórias a respeito de Paul Bereyter, personagem central da segunda parte de *Os emigrantes*: "Ela própria se espantava, agora que falava sobre o assunto, disse mme. Landau, como as imagens que imaginava **soterradas** sob o luto por Paul ainda lhe eram presentes" (*OE*, p. 50, grifo meu).

leitura do texto que a toma como epígrafe, a imagem tende a adquirir um sentido associado à impossibilidade de pleno conhecimento do outro, podendo ainda ser relacionada à doença de visão que acomete a personagem central. A epígrafe que precede a história seguinte, "Ambros Adelwarth", está em inglês: "My field of corn is/ but a crop of tears". Trata-se, diz Silke, da citação inexata de versos da "Tichborne's Elegy", obra do pouco conhecido poeta inglês Chidioc Tichborne (1558-1586). A linha original do poema – "My crop of corn is but a field of tares" – foi alterada: Sebald inverte a posição dos termos "crop" e "field" e substitui a referência a "tares" (uma planta venenosa que é citada na Bíblia) pela mais convencionalmente poética imagem das lágrimas ("tears"), além de dividir em dois o verso original. A epígrafe da quarta história não pôde ser verificada por Silke, embora também soe familiar: "They come at dusk/ and seek life". O trecho remete ao motivo dos "mortos vivos", ou do retorno dos mortos, recorrente na prosa sebaldiana. HORSTKOTTE, Silke. Pictorial and verbal discourse in W. G. Sebald *The Emigrants*.

Paul Bereyter

Dos quatro "protagonistas" do livro, Paul Bereyter é o único que não deixou definitivamente sua terra natal. Com exceção de um curto período que passou na França, Paul permaneceu na Alemanha: a sua é a história de exílio de um homem condenado ao isolamento e ao ostracismo forçado em sua própria terra. Seu exílio é, antes, social, além de emocional e psíquico.

O capítulo dedicado a Paul Bereyter também abre com uma imagem, desta vez de trilhos de trem. A imagem dos trilhos, além de remeter ao deslocamento, tem várias ressonâncias na narrativa: os desenhos de estações de trem, linhas férreas, guaritas e sinalizações que Paul fazia na lousa, e, acima de tudo, a forma como ele se mata. Ficamos sabendo logo de saída que Paul Bereyter, que fora professor primário do narrador, tirou a própria vida, deitando-se nos trilhos do trem. Mais adiante na narrativa, uma amiga de Paul, mme. Landau, refere-se da seguinte forma ao suicídio do professor:

Foi apenas a maneira como ele morreu, esse fim que me era inconcebível, que me desconcertou totalmente a princípio, mas, como logo percebi, tratava-se de algo absolutamente lógico. A estrada de ferro tinha um significado profundo para Paul. Talvez sempre lhe tenha parecido que ela conduzia à morte. Horários, guias ferroviários, a logística de todo o transporte sobre trilhos, tudo isso se tornara às vezes uma obsessão para ele, como logo ficava evidente pelo seu apartamento em S²³⁹. (*OE*, p. 65)

Trens e linhas de trem têm inequívocas relações com o nazismo e a deportação dos judeus. Pelo obituário o narrador fica sabendo que durante o Terceiro Reich Paul Bereyter fora impedido de exercer seu ofício de professor. É essa informação, ali apresentada de passagem e sem maiores explicações, que leva o narrador a tentar "desvendar" a história do professor. O narrador passa então a empreender uma verdadeira investigação, procurando reconstruir a vida de Paul.

Vimos que, na fala do dr. Selwyn, a memória se apresenta como visual; na fala do narrador sobre Paul Bereyter, em sua tentativa de "imaginar como tinha sido sua

²³⁹ Outra personagem de Sebald obcecada por trens é Austerlitz. O narrador se refere à "obsessão [de Austerlitz] por estações de trem" (A, p. 38), que eram para ele "lugares a um só tempo de felicidade e infelicidade" (A, p. 37-38). Também em *Austerlitz*, esse interesse, que a princípio parece apenas teórico (parte do interesse devotado por Austerlitz à história da arquitetura), revela depois guardar uma íntima conexão com a história pessoal da personagem.

vida" (*OE*, p. 35) (e sua morte), é também como imagem, visão, que a imaginação se apresenta: "**Vi-o** deitado ao ar livre na varanda de ripas [...]; **vi-o** patinando no inverno [...], e o **vi** estendido sobre os trilhos. Na minha imaginação, ele tirara os óculos e os pusera sobre o cascalho a seu lado" (*OE*, p. 35, grifos meus).

O narrador faz um esforço de imaginação, numa tentativa de compreender, mas também de aproximar-se de Paul, de torná-lo presente. Essas tentativas, porém, são consideradas frustradas:

Tais tentativas de tornar presente o passado, como fui obrigado a admitir, não me aproximaram de Paul, a não ser por alguns instantes nos quais a emoção transbordava, **o que não me parecia admissível, e foi para evitar isso que escrevi o que sei de Paul Bereyter e o que fiquei sabendo no curso de minhas investigações a seu respeito.** (*OE*, p. 35, grifos meus)

Esse trecho nos interessa, em primeiro lugar, pelo emprego do termo "investigação", que pode ser tomado como um termo chave na prosa de Sebald. Como vimos, suas narrativas frequentemente se apresentam como processos investigativos por meio dos quais o narrador procura reconstituir a história de pessoas mortas e de lugares destruídos ou abandonados. Mas o que chama a atenção, sobretudo, nessa afirmação do narrador, é a menção à "emoção", de certo modo surpreendente numa prosa extremamente contida (reflexiva e melancólica, muitas vezes tocante, mas dificilmente emotiva ou sentimental), e a relação que se estabelece entre emoção e escrita, ou, antes, a ideia de que a escrita viria "evitar" o "transbordamento" da emoção.

A emoção evocada no trecho citado parece estar relacionada ao fato de que a investigação a respeito de Paul Bereyter passa para o narrador pelo descortinamento de sua própria história. Em seu esforço para reconstruir suas memórias de Paul, o narrador se vê às voltas com seu próprio passado, que surge, pouco a pouco, entrelaçado às suas lembranças fragmentadas a respeito do professor, e que ele, munido apenas dessas lembranças, é incapaz de compreender. Como no trecho de Benjamin citado anteriormente, "uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente".²⁴⁰ É apenas a partir do

²⁴⁰ BENJAMIN. *Imagens do pensamento*. "Escavando e recordando". p. 240-241.

encontro com uma terceira pessoa, Lucy Landau, que as coisas parecem se tornar para o narrador um pouco mais claras:

No que diz respeito a essa desolação [de Paul Bereyter], só fui compreendê-la em certa medida quando consegui encaixar minhas próprias lembranças fragmentárias naquilo que me contou Lucy Landau, que, como fiquei sabendo no curso de minhas investigações em S., providenciara o enterro de Paul no cemitério local. (*OE*, p. 47)

O esforço de memória do narrador não apenas o conduz a uma recuperação do seu próprio passado, mas passa sobretudo por um esforço de compreensão, que exige o "encaixe" de suas próprias "lembranças fragmentárias" com o conhecimento obtido no curso de um processo investigativo. Não se trata, assim, de mera recuperação do passado, mas de uma relação que se estabelece entre memória e compreensão.

O narrador passa então a fazer uma série de visitas a mme. Landau, nas quais ela lhe conta sobre seu convívio com Paul e esclarece alguns aspectos da biografia do professor. É também em uma dessas visitas que o narrador toma contato com o álbum de família de Paul Bereyter:

Como para explicar melhor essa informação, à primeira vista não de todo compatível com a carreira de um professor primário alemão nos anos 30, mme. Landau me apresentou **um álbum de formato grande, que documentava em fotografias** não apenas o período em questão, mas, à parte uma ou outra lacuna, quase toda a vida de Paul Bereyter, **com notas de seu próprio punho**. Vezes e mais vezes, de frente para trás e de trás para frente, folheei esse álbum naquela tarde, e desde então torno a folheá-lo de tempos em tempos, porque, ao contemplar as fotos nele contidas, efetivamente me parecia, e ainda me parece, como se regressassem os mortos ou como se estivéssemos prestes a nos juntar a eles. (*OE*, p. 50-51, grifos meus)

Esse trecho revela um aspecto fundamental do emprego das fotografias na obra sebaldiana: a dimensão "salvacionista" atribuída às imagens fotográficas, que remete à relação que, como lembra Barthes, toda fotografia estabelece com a morte²⁴¹. Vê-se aí também explicitada a função documental, mas também narrativa, atribuída às imagens fotográficas. Ao descrever o álbum apresentado por mme. Landau, o narrador afirma

²⁴¹ BARTHES. *A câmara clara*, p. 54.

que se tratava de "um álbum de formato grande, que **documentava em fotografias** [*fotografisch dokumentiert*] não apenas o período em questão, mas, à parte uma ou outra lacuna, quase toda a vida de Paul Bereyter, com notas de seu próprio punho"²⁴² (*OE*, p. 50). Logo em seguida, o narrador afirma que as primeiras fotografias desse álbum, "**relatavam** [*erzählten*] uma infância feliz no lar dos Bereyter", e "**mostravam** [*zeigten*] diversas vezes Paul com seu gato e um galo, pelo visto, completamente domesticado"²⁴³ (*OE*, p. 51). A afirmação de que as fotografias seriam capazes de "documentar" a vida de Paul, ou ainda de "relatar" sua infância, escamoteia o fato de que a reconstituição da história de Paul, deflagrada pelas fotografias, depende de um suplemento linguístico, narrativo; trata-se de uma reconstrução do narrador a partir das informações fornecidas por mme. Landau. Também chama a atenção o fato de que o álbum é acompanhado de notas, uma referência importante num livro em que o trabalho de reconstrução do passado passa tanto pela imagem quanto pela palavra: além dos álbuns fotográficos, presentes em todas as quatro histórias, o narrador se debruça sobre anotações, cadernos e diários de diferentes personagens, e está todo o tempo às voltas com seu próprio trabalho de escrita.

A origem de boa parte das imagens presentes nessa parte do livro, que incluem, ao contrário do que ocorre nos outros capítulos, um bom número de retratos do protagonista, é portanto esse álbum de fotografias, que o narrador passa a comentar. Curiosamente, as imagens da infância de Paul estão ausentes do livro, de modo que o leitor não tem acesso aos elementos que levaram o narrador a designar a infância de Paul, "relatada" nas fotografias, como uma "infância feliz" – visivelmente uma interpretação do narrador, de resto dificilmente verificável a partir de fotografias. A ideia de que a partir de uma série de fotos – fragmentos isolados de instantes passados – seria possível fazer uma afirmação a respeito de um período da vida de uma pessoa tem relação com a construção do álbum fotográfico, que de certa forma provê uma ilusão de continuidade em face da fragmentação da existência cotidiana.

O relato de mme. Landau permite ao narrador tomar conhecimento do modo como a vida de Paul foi afetada pela guerra. Impedido de lecionar por ter um quarto de

²⁴² "[...] legte mir Mme. Landau ein großformatiges Album vor, in welchem nicht nur die fragliche Zeit, sondern, von einigen Leerstellen abgesehen, fast das gesamte Leben Paul Bereyters **fotografisch dokumentiert** um von seiner eigenen Hand annotiert war" (*Die Ausgewanderten*, p. 68, grifo meu).

²⁴³ "Die ersten Fotografien **erzählten** von einer glücklichen Kindheit in dem in unmittelbarer Nachbarschaft zur Gärtnerei Lerchenmüller in der Bereyters und **zeigten** Paul mehrfach mit seiner Katze und einem offensichtlich völlig zahmen Gockelhahn" (*Die Ausgewanderten*, p. 69, grifos meus).

sangue judeu, Bereyter é forçado a abandonar seu emprego como professor nos anos 1930. Ficamos sabendo também que sua amiga ou namorada Helen, que aparece em fotografias ao lado de Paul, foi provavelmente deportada. Após passar algum tempo como tutor na França, ele retorna à Alemanha em 1939 e serve durante seis anos na artilharia motorizada. Depois da guerra, Bereyter retoma seu posto em S., antes de se mudar para Yverdon. Embora não seja propriamente um emigrante, ao contrário dos protagonistas das outras narrativas que compõem o livro, Bereyter nunca mais se sentiu em casa na Alemanha pós-guerra. Ele comete suicídio em 1984, em uma visita a S.

Em um ensaio sobre Jean Améry, Sebald cita aquelas que, segundo ele, seriam "as reflexões mais dignas de consideração" sobre o conceito de pátria "na literatura recente":

Améry define a pátria como aquilo de que menos se necessita quanto mais se tem, o que significa por sua vez que todas as declarações positivas sobre o tema são quase de antemão suspeitas e que o que a pátria significa ou poderia significar para alguém, apenas *ex-negativo*, no exílio, se pode saber.²⁴⁴

Essa definição parece descrever com precisão a relação de Paul Bereyter com a pátria. A ligação com Jean Améry²⁴⁵, que faz outras aparições na obra sebaldiana²⁴⁶, é ainda mais marcante quando se pensa no interesse de Paul pelo tema do suicídio. Segundo mme. Landau, apesar dos conselhos médicos de que deveria poupar a vista, Paul "lia que lia – Altenberg, Trakl, Wittgenstein, Friedell, Hasenclever, Toller, Tucholsky, Klaus Mann, Ossietzky, Benjamin, Koestler e Zweig, em sua maioria, portanto, escritores que haviam cometido suicídio ou estiveram a ponto de fazê-lo" (*OE*, p. 62). Paul mantinha um caderno de notas, no qual copiava trechos das obras desses autores, "a maior parte em estenografia Gabelsberger, porque de outro modo não teria sido capaz de escrever com tanta rapidez, e a cada passo surgem histórias de suicídio"

²⁴⁴ SEBALD. País perdido: Jean Améry y Austria, p. 196.

²⁴⁵ Jean Améry tornou-se conhecido nos anos 1960 e 1970 por seus ensaios e leituras sobre a *Shoah*. Após a guerra, Améry passou o resto de sua vida na Bélgica, e deixou de usar seu nome [Hans Meyer – Johannes é a forma francesa de "Hans", e Améry é um anagrama de "Mayer"]. Améry escreveu um livro sobre o suicídio, uma reflexão filosófica sobre a morte voluntária, intitulado *Atentar contra si: discurso sobre a morte voluntária (Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod)*. Ele se matou em 1978.

²⁴⁶ Em *Austerlitz*, o narrador se refere a uma forma de tortura mencionada por Jean Améry, que seria semelhante à narrada por Claude Simon no livro *Le jardin des plantes* (A, p. 30).

(*OE*, p. 62). Surgem então no livro duas imagens, que mostram manuscritos legíveis apenas em parte²⁴⁷.

É recorrente em *Os emigrantes* a menção ao problema da escrita, às tentativas de escrever, à falha ou ao fracasso da escrita²⁴⁸. Não apenas o narrador; as personagens também escrevem. Em vários casos, são os escritos pessoais das personagens que permitem ao narrador ter acesso a sua história. As notas de viagem do tio Adelwarth, que o narrador decifra com muito custo (*OE*, p. 109, p. 129); os cadernos de Paul Bereyter; as anotações da mãe de Ferber, que retratam a vida de uma família judia antes da guerra. Na parte dedicada a Ambros Adelwarth, tio-avô do narrador, com o qual ele se encontrou apenas uma vez, se é o álbum de fotografias que leva o narrador a empreender uma viagem aos EUA, são as notas de viagem que o fazem retornar, anos depois. Volta e meia, vemos o narrador debruçado sobre suas anotações, procurando dar forma à narrativa, buscando ordenar os elementos e compor uma história a partir de uma série de lugares visitados, fotografias encontradas, relatos, testemunhos. Se as fotografias são capazes de devolver o rosto daqueles que não existem mais, é na escrita pessoal, nos diários, nas cartas e nos cadernos de anotação que o narrador vai buscar os elementos para procurar reconstituir a história dessas pessoas. É também através da escrita que ele vai procurar compreender e dar forma a suas próprias emoções e impressões. McCulloh condensa numa hipérbole a importância do tema da escrita na obra sebaldiana: "O tema principal da escrita de Sebald é, no fim das contas, a própria escrita"²⁴⁹. A afirmação de McCulloh pode ser exagerada, mas ela sem dúvida revela um aspecto importante da prosa sebaldiana.

²⁴⁷ O texto manuscrito é pouco legível, mas Feiereisen e Pope esclarecem tratar-se de um trecho de um texto autobiográfico de Klaus Mann (também um exilado que cometeu suicídio) intitulado *Der Wendepunkt*. FEIEREISEN; POPE. True fictions and fictional truths: the enigmatic in Sebald's use of images in *The Emigrants*, p. 162-163. As páginas reproduzidas desse diário, assim como a página de jornal com a notícia sobre a descoberta do corpo do alpinista, não são traduzidas nas edições estrangeiras, o que é indicativo de que elas são compreendidas como imagens.

²⁴⁸ Trata-se, ademais, de um tema recorrente em toda a obra sebaldiana. O narrador de *Austerlitz*, por exemplo, é acometido por um distúrbio visual que, segundo o oftalmologista, "se manifestava quase exclusivamente em homens de meia-idade que passavam muito tempo lendo e escrevendo" (*A*, p. 42). O próprio Austerlitz está envolvido em um trabalho de pesquisa sobre história da arquitetura que se revela infundável, e a crise pela qual passa ao tentar concluir esse trabalho se manifesta, muito embora ele afirme que ler e escrever sempre foram a sua "ocupação favorita" (*A*, p. 123), como uma incapacidade para a leitura e a escrita, descrita em termos bastante similares àqueles da célebre "Carta de Lord Chandos", de Hugo von Hofmannsthal.

²⁴⁹ "The primary subject of Sebald's writing is, in the end, writing itself". McCULLOH. *Understanding W. G. Sebald*, p. xxi.

Ambros Adelwarth

Ambros Adelwarth é tio-avô do narrador, com o qual ele se encontrou apenas uma vez, e do qual ele afirma mal ter uma "recordação própria". O tio morava nos EUA. A principal fonte do narrador nesse capítulo é tia Fini, irmã de Ambros, que manteve uma relação muito próxima com ele e que, ao contrário do irmão, voltou várias vezes à Alemanha. É ela que o narrador vai visitar em New Jersey, quando decide investigar a vida de Adelwarth.

Na seção dedicada a Adelwarth, há um número maior e também uma maior diversidade de imagens: além de fotografias de família, que são sem dúvida as mais numerosas, há ainda várias fotografias de hotéis, interiores, um homem em trajes árabes, um "pagode", a ponte de Brooklin, uma imagem de Jerusalém à noite. Esse maior "ecletismo visual" possivelmente tem relação com o papel determinante das viagens nessa parte da narrativa, que incluem tanto os percursos do próprio narrador quanto os do tio-avô, que foi durante muitos anos companheiro de viagem de um jovem milionário.

O narrador afirma que sua visão da América, quando ele era criança, foi construída a partir das visitas dos parentes americanos, mas também, e sobretudo, da observação do "outro tipo de vida cotidiana exibido pelas forças de ocupação estacionadas na cidade" (*OE*, p. 74). A essa "fase da americanização imaginária" na infância, segue-se, para o narrador, um período de "aversão a tudo que fosse americano" (*OE*, p. 74-75). Apesar dessa aversão, o narrador faz uma viagem à América em 1981. O ensejo para essa viagem teria sido, segundo ele, um álbum de fotografia de sua mãe, contendo uma série de retratos dos parentes americanos (*OE*, p. 75):

Ainda assim [apesar da "aversão a tudo o que fosse americano"], acabei voando para Newark em 2 de janeiro de 1981. O ensejo para tal mudança de ideia foi ver **um álbum de fotos de minha mãe** que me caíra nas mãos alguns meses antes, contendo uma série de retratos que me eram totalmente desconhecidos de nossos parentes, emigrados durante a época de Weimar. **Quanto mais eu estudava as fotografias, mais urgente era a necessidade que nascia em mim de saber mais sobre a vida das pessoas nelas retratadas.** (*OE*, p. 75-76, grifos meus)

Do mesmo modo, na América, a narrativa de tia Fini vai sendo construída a partir das fotografias de seu álbum que ela mostra ao narrador. Uma fotografia desse

álbum merece no livro uma descrição detalhada, com identificação precisa da data e das pessoas retratadas; até o quadro que aparece na foto tem sua história revelada:

A fotografia seguinte, por exemplo, foi tirada em março de 1939 no Bronx. Lina está sentada à esquerda, ao lado de Kasimir. À direita está tia Theres. As outras pessoas no sofá eu não conheço, com exceção da criancinha de óculos. É tia Flossie, que depois se tornou secretária em Tucson, Arizona, e com mais de cinquenta anos ainda aprendeu a dança do ventre. A pintura a óleo na parede representa nosso vilarejo natal de W. Até onde pude investigar, o quadro desapareceu nesse meio-tempo. Nem mesmo tio Kasimir, que o levou consigo para Nova York enrolado num cilindro de papelão como presente de despedida dos pais, sabe onde ele foi parar. (OE, p. 75-76)

Nessa fotografia, os sorrisos, a postura, a posição dos corpos denunciam a consciência das pessoas retratadas diante da câmera. O "metamorfosear-se antecipadamente em imagem"²⁵⁰ que, segundo Barthes, caracteriza a pose é nessa foto bem visível: posar é, afinal, buscar premeditadamente manipular a imagem de nós mesmos que a câmera vai nos devolver. A expressão e a postura de tio Kasimir, tia Theres e tia Flossie contrastam com a estranha postura do homem desconhecido, que parece desconfortável diante da câmera (talvez ele tenha sido surpreendido pela câmera num momento de troca de posição ou antes de assumir sua "pose"...). Em consequência, como notam Feiereisen e Pope, as outras poses, que a princípio parecem "naturais", revelam-se como poses²⁵¹.



²⁵⁰ "Ora, a partir do momento em que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a 'posar', fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer [...]". BARTHES. *A câmara clara*, p. 22.

²⁵¹ "The other, more innocuous poses now reveal themselves as poses". FEIEREISEN; POPE. True fictions and fictional truths: the enigmatic in Sebald's use of images in *The Emigrants*, p. 173.

Nota-se ainda que as pessoas estão todas posicionadas de um só lado da mesa, embora haja louça disposta do outro lado. Podemos imaginar que as pessoas se deslocaram de seus lugares para serem fotografadas, assumindo uma composição que se desfez após a fotografia ter sido tirada. A imagem revela-se, assim, como tendo sido deliberadamente "composta", explicitando seu caráter de construção.

Feiereisen e Pope notam que quase todas as fotografias em *Os emigrantes* nas quais aparecem pessoas estão marcadas pela pose, pela consciência da presença da câmera: se a prática da pose é bastante nítida nas fotografias de grupo, em que fica visível o "arranjo" deliberado dos corpos diante da câmera, e nas fotografias tiradas em estúdio, em que a pose é prevista e esperada, ela também se insinua nas fotos em que as pessoas não olham diretamente para a câmera, como se não estivessem cientes de sua presença, como na foto Helen Hollaender sentada na grama, com uma montanha ao fundo, mirando o infinito (*OE*, p. 52), ou a foto de Paul Bereyter, de óculos escuros, com uma expressão de "naturalidade" ensaiada (*OE*, p. 60).

Embora quase todas as fotografias de pessoas em *Os emigrantes* pareçam posadas, há, como ressaltam Feiereisen e Pope, pelo menos duas exceções aparentes: a fotografia do garoto com um lápis na mão, debruçado sobre o trabalho (*OE*, p. 173), na parte de *Os emigrantes* dedicada a Max Ferber, e a fotografia da queima de livros, que o tio de Max Ferber alega ser falsificada (*OE*, p. 185).

Em Nova York, Adelwarth trabalha para uma família rica de origem judaica, os Solomon, e acompanha o filho mais jovem, Cosmo, em suas viagens pela Europa e pelo Oriente Médio. Após a morte de Cosmo, destruído por uma doença mental, Ambros torna-se cada vez mais depressivo, até internar-se voluntariamente na mesma clínica em que Cosmo morrera, onde se submete voluntariamente a um tratamento com eletrochoque. A homossexualidade de Ambros é obliquamente mencionada na narrativa. Tio Kasimir, marido de tia Fini, afirma que "como todos podiam ver facilmente, ele jogava no outro time, disse tio Kasimir, ainda que a família ignorasse ou fizesse vista grossa, e talvez parte dela nunca tivesse realmente percebido" (*OE*, p. 92). Lisa Diedrich, em um texto reunido no livro *Searching for Sebald*, nota que "os fantasmas de Sebald [Lisa se refere às personagens sebaldianas] não são apenas exilados de guerra e aqueles que não escaparam da guerra e de outras violências, mas exilados sexuais, cujas

histórias de desejo são ignoradas, evitadas, nunca percebidas, ou ativamente destruídas"²⁵².

Na parte dedicada a Ambros encontra-se uma fotografia do próprio narrador. Ele nos conta que ela foi tirada por seu tio Kasimir, na praia (apesar das muitas fotografias incorporadas ao texto, e embora haja inúmeras menções a imagens fotográficas na narrativa, são relativamente poucas, em *Os emigrantes*, as referências ao ato de fotografar): "Então sacou uma câmera do seu sobretudo xadrez e tirou esta foto, da qual me enviou uma cópia dois anos mais tarde, quando talvez finalmente terminou o filme, junto com seu relógio de pulso dourado" (*OE*, p. 92).

Fotografias do próprio narrador estão também presentes em outros momentos na obra de Sebald, e sua presença encena, em toda a sua complexidade, o jogo com a questão autoral na prosa sebaldiana. A foto presente em *Os emigrantes* – ao contrário da fotografia, bastante nítida, do passaporte, em *Vertigem*, e da foto, também nítida, apesar da dupla distância (espacial e temporal – a foto, segundo o narrador, teria sido tirada "há cerca de dez anos"), em *Os anéis de Saturno* – é escura, tirada contra a luz, e não deixa ver do fotografado senão a silhueta, com o mar ao fundo. É também interessante o fato de que tio Kasimir envia a foto junto com um relógio: na fotografia, como vimos, sempre está implicada a questão do tempo.

O narrador retorna aos Estados Unidos no verão de 1984, a fim de visitar o sanatório em Ithaca onde Ambros Adelwarth falecera. Ao chegar ao sanatório, o narrador nota de imediato nítidos sinais de decadência. Lá ele encontra o dr. Abramsky, que fora assistente do médico que tratara Adelwarth, dr. Fahnstock, e que afirma lembrar-se nitidamente do caso do tio-avô do narrador, já que ocorreu no início de uma mudança radical em sua forma de pensar, que o teria levado, após a morte de Fahnstock, a reduzir consideravelmente sua prática psiquiátrica, até abandoná-la definitivamente. Abramsky conta sobre a permanência de Adelwarth no sanatório, os métodos de tratamento a que foi submetido, o eletrochoque, e manifesta a esperança de que a dor e a desgraça acumuladas no "extravagante palácio de madeira" que abrigava o sanatório se dissipassem gradualmente com sua ruína (*OE*, p. 112):

²⁵² "Sebald's ghosts are not just exiles from war and those who never escaped war or other violence, but sexual exiles, whose stories of desire are ignored, glossed over, never realized, or actively destroyed". DIEDRICH. Gathering evidences of ghosts: W. G. Sebald's practices of witnessing, p. 264.

Além disso, disse dr. Abramsky, todo o material arquivado, as anamneses, as histórias de casos e os prontuários, embora mantidos de forma bastante superficial por Fahnstock, foram nesse meio tempo provavelmente comidos pelos ratos que tomaram posse do hospício após seu fechamento e que desde então se multiplicam lá dentro em proporções inconcebíveis [...] **Hoje deposito minhas esperanças nos ratos**, e também nos carunchos, nas brocas e besouros papa-defuntos, que cedo ou tarde vão botar abaixo um sanatório que range e já cede em algumas partes. Tenho um sonho recorrente com esse desmoronamento, disse dr. Abramsky observando a palma de sua mão esquerda. (*OE*, p. 114-115, grifo meu)

A fala do dr. Abramsky coloca em evidência a dimensão material do arquivo, e portanto sua suscetibilidade em relação às forças da destruição, motivo maior na obra sebaldiana. Curiosamente, porém, trata-se de um momento raro na prosa de Sebald em que a destruição parece ser vista positivamente. O dr. Abramsky afirma depositar suas esperanças nos ratos ["Dem Mäusevolk²⁵³ gilt heute meine Hoffnung (...)"], na destruição, e em seus sonhos vê o sanatório reduzido a um "montículo de serragem fino como pó, feito pólen" (*OE*, p. 115). A destruição, a decadência, tema dominante na prosa sebaldiana, reveste-se, na fala do dr. Abramsky, de positividade.

É também a destruição e a decadência, dessa vez de uma cidade e sobretudo de um modo de vida, que estão em questão na viagem do narrador ao balneário de Deauville, narrada logo em seguida. O narrador afirma que, contra toda hipótese racional, esperava encontrar em Deauville "um resquício do passado"; logo, porém, ele diz, "ficou patente que esse balneário outrora legendário, tal como todos os outros lugares que se visitam hoje, não importa em qual país ou continente, estava irremediavelmente corrompido e arruinado pelo tráfego, pelo comércio lojista e pela sede incansável de destruição" (*OE*, p. 118).

Em toda a obra de Sebald, está em questão esse processo geral de deterioração, perda e degeneração. Fala-se muito da literatura de Sebald como elegíaca, e, de fato, é frequentemente da perda de pessoas, mas também de coisas e lugares, que a sua literatura trata, o que sem dúvida tem relação com a presença, em seus livros, da fotografia – arte elegíaca por excelência.

²⁵³ Ao ler o termo *Mäusevolk*, que não se preserva na tradução para o português, parece inevitável lembrar de Kafka e de um de seus últimos escritos, "Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse" ("Josefina, a cantora ou O povo dos ratos").

Max Ferber

Capítulo mais longo do livro, a parte dedicada a Max Ferber²⁵⁴ começa com a narração da expatriação voluntária do próprio narrador, aos 22 anos, em 1966, para a Inglaterra, onde acaba por conhecer o pintor.

É sobretudo o método de trabalho de Max Ferber que parece atrair o narrador. Ferber usa uma grande quantidade de tinta, que ele aplica para depois raspar, deixando no chão um crescente amontoado de pó. Fracasso e repetição – como na célebre frase de Becket: "fracassar de novo; fracassar melhor..." – são incorporados à atividade do artista. O narrador descreve o trabalho de Ferber como um incessante trabalho de destruição. "De fato", afirma ele, "quando vi Ferber trabalhar semanas a fio num de seus estudos de retrato, pensei comigo várias vezes que lhe importava sobretudo aumentar o pó" (*OE*, p. 163). A edição alemã de *Os emigrantes* traz um exemplo de um dos desenhos do artista, um retrato criado a partir de sobreposições de traços e de sucessivos apagamentos de versões preliminares, que, como afirma o narrador a respeito dos retratos de Max Ferber, dá a impressão "de que a figura evoluíra de uma longa estirpe de rostos cinza, convertidos em borralha, cuja presença fantasmagórica ainda rondava o papel esfolado" (*OE*, p. 164). A imagem, um desenho de autoria de Frank Auerbach, não foi incluída nas edições estrangeiras do livro, e tão-pouco na edição brasileira (Frank Auerbach não teria autorizado o uso do desenho na edição inglesa, de acordo com declaração de Sebald a Maya Jaggi²⁵⁵ para o *Guardian*).

²⁵⁴ Denominada Max Aurach na edição alemã, a personagem do pintor foi renomeada como Max Ferber nas edições estrangeiras. Segundo declarações de Sebald, a personagem teria sido baseada no pintor inglês de origem judaica Frank Auerbach, e também no *landlord* do autor quando ele morou na Inglaterra pela primeira vez. O nome Max Aurach inclui o apelido do próprio Sebald – Max – e um sobrenome parecido com o do pintor Frank Auerbach. Sebald teria trocado o nome da personagem em respeito à privacidade de Auerbach. Ver ANGIER. Who is W. G. Sebald?, p. 14; McCULLOH. *Understanding W. G. Sebald*, p. 160, nota 21 do cap. 2; SEBALD. Un entretien avec W. G. Sebald par Sarah Kafatou, p. 22. Em sua dissertação de mestrado, Gustavo Moura Bragança chama a atenção para um trecho, na parte final de *Os emigrantes*, que pode ser lido como uma "pista" da relação da personagem Max Aurach com Frank Auerbach. Ao listar nomes encontrados nas lápides de um cemitério judeu, o narrador apresenta, em sequência, como se fossem dois sobrenomes justapostos, "Frank" e "Auerbach": "Não fui capaz de decifrar todas as inscrições cinzeladas, mas os nomes que ainda eram legíveis – Hamburger, Kissinger, Wertheimer, Friedländer, Arnsberg, Frank, Auerbach, Grunwald, Leuthold, Seeligmann, Hertz, Goldstaub, Baumblatt e Blumenthal – me fazem pensar que talvez não houvesse nada que os alemães invejassem tanto nos judeus quanto seus belos nomes, tão intimamente ligados ao país em que viviam e à sua língua". SEBALD. *OE*, p. 222-223. Cf. BRAGANÇA. *Corpo entre relíquias*, p. 68, nota 18.

²⁵⁵ JAGGI. Recovered memories.

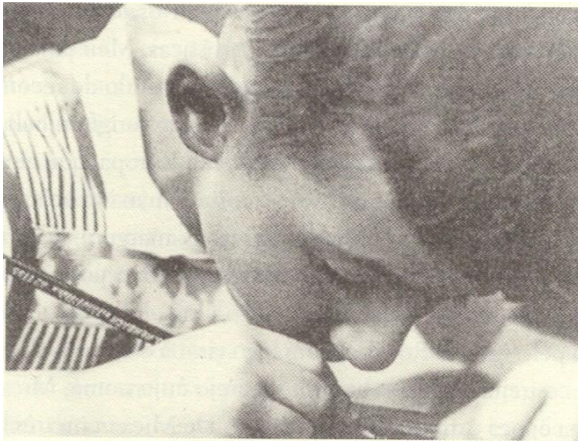


denen Papier nach wie vor herumgeisternder
Gesichter.

Die Morgenstunden vor der Aufnahme der
Arbeit und die Abendstunden nach Verlassen
des Studios verbrachte Aurach in der Regel in
einem am Rand von Trafford Park gelegenen
sogenannten *transport café*, das den mir von ir-
gendwoher vertrauten Namen *Wadi Halfa*

240

Ferber afirma sua estreita relação com a cidade de Manchester. Depois de se mudar para a cidade, ele fez apenas uma viagem ao exterior, para ver, em Colmar, na França, pinturas de Matthias Grünewald. Essas pinturas – que sempre fascinaram Ferber – não são, porém, reproduzidas no texto. Das pinturas de Grünewald, Ferber é levado ao tema do sofrimento e da dor, e deste a um episódio em que sofreu o deslocamento de um disco vertebral, e deste ao modo como a posição curvada que se viu obrigado a assumir o remeteu a uma fotografia sua quando criança. A fotografia de um menino escrevendo, com o corpo dobrado sobre o caderno escolar, aparece então no livro. Seria a própria fotografia a que Ferber se refere, ou outra fotografia de uma criança qualquer, numa posição semelhante àquela descrita por Feber, trazida ao texto para "ilustrar" a fala do pintor? Afinal, como a fotografia tirada pelo pai de Ferber poderia ter chegado às mãos do narrador? Nessa indefinição vê-se explicitada a tensão entre uma dimensão documental, e portanto comprobatória, da fotografia, e uma dimensão "ilustrativa" – indefinição análoga àquela que aparece de forma nítida também em relação às primeiras imagens de *Vertigem*.



O narrador deixa Manchester após cerca de três anos, e somente retomará o contato com Ferber quase duas décadas depois. A imagem de Ferber começa a "reviver" em sua cabeça, após tantos anos, em função de um artigo sobre o pintor com que o narrador depara casualmente em uma revista. O narrador se pergunta então qual teria sido o motivo de, apesar da convivência intensa, jamais haverem tocado na questão da origem de Ferber (que, como o narrador fica sabendo pela reportagem da revista, chegara à Inglaterra em 1939, aos 15 anos, proveniente de Munique. Seus pais foram enviados a Riga em 1941, num dos primeiros trens de deportação, e lá foram assassinados). O narrador retorna então a Manchester para reencontrar Ferber.

Nesse reencontro, Ferber conta ao narrador sobre sua história, em especial sobre como, nos anos em que sua família começou a sofrer com medidas antissemitas, havia em sua casa um esforço desesperado para manter uma aparência de normalidade: "sobre as coisas que não podíamos falar", diz Ferber, ecoando a célebre frase de Wittgenstein, "nós nos calávamos" (*OE*, p. 184). Ferber conta então como seu tio Leo mostrara a seu pai um recorte de jornal datado de 1933, com uma fotografia da queima de livros na Residenzplatz de Würzburg. Trata-se de um caso interessante na obra de Sebald, porque é um dos raros momentos em que o estatuto documental da fotografia é colocado abertamente em questão no interior da própria narrativa, já que são explicitamente levantadas dúvidas sobre a autenticidade de uma imagem fotográfica²⁵⁶. O tio declara

²⁵⁶ Susan Sontag se refere da seguinte forma à adulteração de fotografias: "As consequências de mentir têm de ser mais cruciais para a fotografia do que jamais seriam para a pintura porque as imagens planas, em geral retangulares, que constituem as fotos reclamam para si uma condição de verdade que as pinturas nunca poderiam pretender. Uma pintura falsificada (cuja autoria é falsa) falsifica a história da arte. Uma fotografia falsificada (retocada ou adulterada, ou cuja legenda é falsa) falsifica a realidade". SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 102.

que a fotografia – recortada de um jornal de 1933, e que mostrava a queima de livros na Residenzplatz de Würzburg – seria forjada. A queima de livros, segundo ele, teria acontecido na noite de 10 de maio, quando não havia luz suficiente para fotografar. Outra foto, de outro evento, tirada durante o dia, teria sido então manipulada para documentar o fato.

O narrador diz que a história da foto forjada parece-lhe inicialmente improvável, mas conta ter conseguido encontrar a imagem em um arquivo de Würzburg, e assegura-nos então tratar-se de uma imagem forjada: "[...] de lá para cá consegui descobrir a fotografia em questão num arquivo de Würzburg, e de fato não há dúvida, como se vê facilmente, de que a suspeita expressa pelo tio de Ferber era justificada" (*OE*, p. 185).

Curiosamente, nesse caso é a palavra do narrador (e a imagem fotográfica reproduzida) que vêm assegurar a falsidade da fotografia (ou, ao menos, que a desconfiança em relação a sua autenticidade é justificável). Se o que se esperaria é que a fotografia viesse assegurar a autenticidade do texto, aqui é o texto que vem atestar a inautenticidade da fotografia, ou, antes, sua autenticidade como documento inautêntico, forjado.

Feiereisen e Pope chamam a atenção para o fato de que, embora a fotografia seja considerada fraudulenta, o evento em si – a queima dos livros em Würzburg, em 10 de maio de 1933 – não é colocada em questão. O fato não é colocado em dúvida, embora o documento fotográfico que deveria atestá-lo seja. A informação histórica de que no dia 10 de maio de 1933 os nazistas promoveram uma queima pública de livros não é posta em dúvida – tio Leo repete isso diversas vezes. O que se infere daí é que o documento fotográfico, sozinho, como, de resto, a fonte textual, não é (ainda não é) história. Da revelação de que a foto publicada no jornal era uma fraude, porém, tio Leo deriva sua conclusão a respeito do regime sobre o qual a família mantinha ainda silêncio: "do mesmo modo que esse documento era uma fraude, disse meu tio, como se sua descoberta fornecesse a prova circunstancial decisiva, assim também tudo era uma fraude, desde o princípio" (*OE*, p. 185).



Também as memórias que Ferber tem de sua despedida dos pais, em 1939, são apresentadas como visuais. Ferber afirma não ser capaz de se lembrar do que seus pais lhe disseram, nem se eles o abraçaram ou não, mas é capaz de visualizar com precisão (com "terrível precisão", ele diz a determinado ponto; e depois: "com dolorosa nitidez") até o detalhe mais trivial do dia em que os pais o levaram ao aeroporto: "**Via** os pais sentados no banco de trás do carro alugado (...) E no entanto, **via** Oberwiesefeld com a máxima precisão (...) e durante todos esses anos o **vira** sem cessar com a mesma **terrível precisão** (...) tudo isso ele **via** com **dolorosa nitidez** à sua frente, e **via** a si mesmo caminhando (...) **Eu me vejo**, disse Ferber, (...) E então **vejo** a cidade de Munique se inclinar lentamente para longe, embaixo de mim"²⁵⁷ (OE, p. 189).

Quando o narrador volta ao estúdio do pintor na manhã seguinte, para despedir-se, Ferber lhe entrega as memórias escritas por sua mãe entre 1939 e 1941, período que antecedeu sua deportação para um campo de concentração, além de uma série de fotografias. Como acontece com relativa frequência no texto sebaldiano, o narrador passa a reproduzir parte dessas anotações, em que se narra o cotidiano de uma família judia burguesa na cidade de Bad Kissingen nos anos anteriores à guerra. Sabemos que a autora, assim como as pessoas, os lugares e o modo de vida mencionados no diário, foram arrasados pelo nazismo, e a recepção, pelo narrador (e pelo leitor), do diário e das fotografias da mãe de Ferber está irresistivelmente afetada pelo conhecimento que

²⁵⁷ "Er sehe zwar die Eltern beim Hinausfahren auf das Oberwiesefeld im Fond des Mietwagens sitzen, aber auf dem Oberwiesefeld draußen sehe er sie nicht. Dafür sehe er das Oberwiesefeld selber mit der größten Genauigkeit und habe es di ganzen Jahre her mit ebendieser furchterregenden Genauigkeit immer wieder gesehen. [...] all das sehe er in schmerzlichster Schärfe vor sich [...]. Ich sehe mich, sagte Aurach, hinaufsteigen über das fahrbare hölzerne Treppchen und drinnen in der Maschine Platz nehmen neben einer Dame mit einem blauen Tirolerhut [...]. Und dann sehe ich die Stadt München langsam wegkippen unter mir". SEBALD. *Die Ausgewanderten*, p. 279-280.

temos do destino, não apenas daquela que narra (o campo de concentração, a morte), mas de todo um modo de vida anterior à guerra. As anotações de Luisa Lanzberg (nome de solteira da mãe de Ferber) levam o narrador a empreender uma viagem a Kissingen e Steinach no final de junho de 1991. Nesse retorno à Alemanha natal para visitar lugares mencionados no diário, o narrador lamenta o empobrecimento e a falta de memória dos alemães, "a habilidade com que haviam liquidado tudo" (*OE*, p. 225).

A última etapa da viagem do narrador aos locais mencionados nas anotações da mãe de Ferber é uma visita, de lancha, a uma salina. Após descrever as surpreendentes estruturas do complexo e o funcionamento da torre de salinização, que o deixam "cheio de admiração", o narrador afirma ter-se sentado num banco e ali se abandonado "a tarde inteira à vista e ao som do espetáculo de água bem como à reflexão sobre os processos duradouros e, imagino, impenetráveis que, conforme a concentração de sais aumenta na água, produzem as mais estranhas formas petrificadas e cristalizadas, de certa maneira imitações e supressões da natureza" (*OE*, p. 230).

A descrição do processo de cristalização pode ser aproximado do processo fotográfico – a concentração de sais, que produz "as mais estranhas formas petrificadas e cristalizadas, de certa maneira imitações e supressões da natureza", parece uma definição apropriada para a fotografia. Mas é à reflexão sobre o processo de escrita, e especificamente sobre o processo de escrita da narrativa que estamos lendo, que somos conduzidos após a descrição da visita à salina. Surge então no livro a imagem bastante enigmática do galho cristalizado (apresentada sem moldura ou *background*).

Das reflexões do narrador sobre o processo de mineralização passamos, sem transição, a um comentário sobre a sua dificuldade para encontrar tempo livre para trabalhar e para escrever a história de Max Ferber. O trabalho de escrita é descrito em termos que ecoam tanto o processo de trabalho do próprio Max Ferber, que se aplicava com esforço na confecção de seus retratos, apagando constantemente o que havia desenhado, quanto o processo de mineralização observado pelo narrador nas salinas:

Durante os meses de inverno de 1990-1, nos poucos momentos livres que eu tinha, ou seja, sobretudo nos chamados finais de semana e à noite, **trabalhei na história de Max Ferber narrada acima**. Foi uma **tarefa extremamente árdua**, que muitas vezes empacava durante horas e dias a fio, e não raro voltava para trás, ao longo da qual fui constantemente atormentado por um escrúpulo que se fazia notar com persistência cada vez maior e que me paralisava cada vez mais. Esse escrúpulo se referia tanto ao objeto de minha narrativa, ao qual eu imaginava não fazer jus, independentemente do meu ângulo de

abordagem, quanto ao **caráter duvidoso da escrita em geral**. Eu cobria centenas de páginas com meus rabiscos a lápis e caneta esferográfica. **De longe a maior parte delas fora riscada, rejeitada ou borrada com acréscimos até se tornar ilegível**. Mesmo a versão que pude salvar como a 'definitiva' me parecia uma malograda colcha de retalhos. (OE, p. 230-231, grifos meus)

O processo de escrita é apresentado como um trabalho extremamente árduo, de longo prazo, feito a partir de sucessivas tentativas, recusas e sobreposições. Trata-se aí não apenas do esforço necessário para escrever, esforço que inclui paralisações e recuos, adições e apagamentos, mas também de uma desconfiança em relação à escrita – o "caráter duvidoso da escrita em geral" –, a percepção da limitação da escrita na tentativa de "cristalizar" a vida. Em uma entrevista, o próprio Sebald admite haver uma ligação entre o processo de mineralização descrito nessa passagem de *Os emigrantes* e o processo de escrita:

A salina é uma enorme construção em madeira que não está mais em atividade hoje em dia. A estrutura sofreu modificações, e é considerada perigosa. [...] O que ocorre é uma espécie de metamorfose: alguma coisa viva torna-se morta ou quase morta, como Rousseau explica em uma estranha passagem sobre a vitrificação. Pode-se efetivamente estabelecer uma ligação com o processo de escrita: quanto mais você se impregna do seu assunto, menos você está vivo. As obras literárias, como os feixes mineralizados, são restos petrificados de vidas anteriores.²⁵⁸

O narrador afirma ter hesitado em enviar a Ferber essa "versão resumida de sua vida", e antes que o fizesse recebeu de Manchester a notícia de que o amigo dera entrada em um hospital com um enfisema pulmonar. Numa operação digressiva típica da deambulatória prosa sebaldiana, o narrador chega ao hotel em que está hospedado, após visitar Ferber, e passa a narrar em detalhes a história do Liston's Music Hall, onde um "pequeno cantor de ópera" sempre se apresentava nos anos 1960, "cantando longas passagens do *Parsifal* em alemão"²⁵⁹ (OE, p. 235). Tem lugar então um processo meio

²⁵⁸ "La saline est une énorme construction en bois qui n'est plus en activité aujourd'hui. La structure a subi des modifications, et est considérée comme dangereuse. [...] Ce qui se passe est une sorte de métamorphose: quelque chose de vivant devient mort ou presque mort, comme Rousseau l'explique dans un étrange passage sur la vitrification. On peut effectivement établir un lien avec le processus de l'écriture: plus vous vous imprégnez de votre sujet, moins vous êtes vivant. Les oeuvres littéraires, comme les fascines minéralisées, sont les restes pétrifiés de vies antérieures". SEBALD. Un entretien avec W. G. Sebald par Sarah Kafatou, p. 17-18.

²⁵⁹ Na terceira parte de *Nach der Natur* – marcadamente autobiográfica –, encontra-se também uma referência ao Liston's Music Hall e ao cantor de ópera: "Também muitas vezes, passeando/pelas ruas, entrei num dos muitos/ estabelecimentos com uma luz/ infernal, de preferência no/ Liston's Music Hall,

alucinatório, no qual o narrador crê ouvir o pequeno cantor de ópera, num cenário em que surgem quadros de uma exposição que vira em Frankfurt no ano anterior (fotos coloridas do gueto de Litzmannstadt, descobertas em 1987). O narrador passa então a descrever as fotos do gueto de Litzmannstad – "[...] e por todo lado rostos, incontáveis rostos, que ergueram a vista de seu trabalho (e tiveram permissão para fazê-lo) expressa e unicamente pela fração de segundo que levou para tirar a foto" (*OE*, p. 237) – até se deter em uma fotografia, com cuja descrição se encerra, subitamente, o livro:

Atrás da moldura vertical de um tear estão sentadas três jovens, talvez de vinte anos. O tapete no qual dão nós tem um motivo geométrico irregular que me lembrou, inclusive pelas cores, o motivo do nosso sofá da sala de casa. Quem são as jovens, não sei dizer. Por causa da luz que incide de frente pela janela nos fundos, não consigo reconhecer exatamente seus olhos, mas **sinto que as três olham para mim, afinal me encontro no exato lugar em que Genewein, o contador, se encontrava com sua câmera**. A jovem do meio é loira e tem qualquer coisa de noiva. A tecelã a sua esquerda inclina a cabeça um pouco para o lado, enquanto a da direita **me fita** com olhos tão fixos e implacáveis que não consigo sustentar a vista por muito tempo. Fico imaginando que nome terão tido as três – Roza, Luisa e Lea ou Nona, Decuna e Morta, as filhas da noite, com fuso, linha e tesoura. (*OE*, p. 237, grifos meus)

Em *A câmara clara*, Barthes comenta o poder da fotografia de "olhar diretamente nos olhos": "Pois a fotografia tem esse poder – que ela perde cada vez mais, na medida em que a pose frontal é considerada arcaica – de me olhar direto nos olhos (eis, de resto, uma nova diferença: no filme, ninguém jamais me olha: é proibido – pela Ficção)"²⁶⁰. Enquanto no cinema o olhar voltado diretamente para a câmara é raro e somente empregado em situações em que se procura, em um gesto antinaturalista, deliberadamente romper com o ocultamento da dimensão construída da ficção fílmica, na fotografia olhar para a câmara é não só normal, mas também faz parte do código básico do ato fotográfico, ao menos em seus usos domésticos. O *cara a cara* entre o fotógrafo e a pessoa fotografada é a regra no retrato fotográfico. Em consequência, ao olharmos fotografias de pessoas, muitas vezes nos vemos cara a cara com o fotografado, que, de certa forma, nos devolve o olhar que sobre ele lançamos.

onde um tenor heroico de belos olhos azuis/todo abandonado,/sempre com um casaco de inverno muito comprido/ e um chapéu de feltro, cantava árias de *Tannhäuser*/ acompanhado por um órgão *Wurlitzer*". SEBALD. *Do Natural*, p. 93-94.

²⁶⁰ BARTHES. *A câmara clara*, p. 164.

Comentando as fotografias de mulheres argelinas feitas por Marc Garanger na década de 1960²⁶¹, quando o exército francês resolveu dotar todos os argelinos de uma "carteira de identidade francesa", Philippe Dubois nota como, a despeito da violência do gesto colonialista, que, desprezando as tradições locais, obrigou as mulheres a retirarem o véu e olharem frontalmente para a câmera, essas fotos operam uma espécie de milagrosa *inversão*:

E, contudo, quando olhamos essas fotos de mulheres argelinas sem véu, literalmente expostas ao *voyeurismo* policial do ocupante, quando se as observa na nudez de seu rosto e sobretudo na frontalidade firme e total de seu olhar – direto no eixo, em nosso olho – temos de convir: jamais o menor sinal de vergonha, de fuga ou de derrota. [...] De fato, o "milagre" dessas fotos deve-se por inteiro à *inversão* que se opera no face a face estrito. Porque focalizam seu olhar na própria objetiva que as viola e pretende roubar-lhes a identidade, porque em nenhum momento o olhar foge, todas essas mulheres, em sua absoluta retidão, não apenas assumem plenamente o olhar que o ocupante faz pesar sobre elas, com tudo o que ele veicula de ignomínia, mas, sobretudo, elas *no-lo mandam de volta*, elas devolvem-no a ele (a nós) mesmo(s).²⁶²



²⁶¹ Essas fotografias de mulheres argelinas são também comentadas por Harun Faroki no filme "Imagens do mundo e inscrições da guerra", de 1988.

²⁶² DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 184.

No trecho de encerramento de *Os emigrantes*, o narrador afirma ter a impressão de ser olhado pelas jovens presentes na fotografia. Mais do que isso: ele tem a impressão de que ocupa o lugar que foi o do fotógrafo, Genewein, contador e financista que atuou no gueto e tirou as fotos "como suvenires". Na descrição dessa fotografia – que, como as demais imagens do gueto de Litzmannstadt, não é reproduzida no livro, mas apenas descrita –, tem lugar uma reflexão sobre a fotografia e o ato fotográfico, em especial sobre o gesto de poder implicado na ação de fotografar e sobre a estreita relação que toda fotografia estabelece com a morte: o vínculo perturbador da fotografia com a morte que assombra todas as fotos de pessoas, mas que aqui se acentua dramaticamente. Em especial, a identidade de posição entre aquele que olha a fotografia e aquele que a tirou – "[...] afinal me encontro no exato lugar em que Genewein, o contador, se encontrava com sua câmera" – reveste-se nesse caso de uma dimensão perturbadora, já que se trata de ocupar o lugar daquele que ali representava o poder fascista – o "lugar do carrasco", o "lugar do canalha", para usar uma expressão de que se serve Didi-Huberman ao comentar, em uma entrevista, o estatuto perturbador das imagens feitas pelos carrascos²⁶³.

²⁶³ "Quando era criança, ficava extremamente perturbado com as fotografias tiradas pelos carrascos, pelos nazis, sem ter os meios para o pensar. E não somente pelos nazis. Mais tarde, encontrei imagens idênticas de pesadelo, captadas pelos soldados japoneses em 1937, quando invadiram Nanquim e mataram a população civil. Todas estas imagens foram encontradas nos seus bolsos. É muito difícil falar da nossa própria relação espontânea com estas imagens. *Images malgré tout* é o ponto de vista dos prisioneiros; por sua vez, em *Remontages du temps subi*, interroguei-me sobre o ponto de vista dos soldados, mais precisamente dos soldados americanos. Mas, desde logo, no ensaio sobre Harun Farocki, verifica-se esta circulação que ele próprio faz, que admiro muito, e que provavelmente chocaria Claude Lanzmann: é a circulação em *Bilder der welt und Inschrift des Krieges (Imagens do mundo e inscrição da guerra, 1989)*, o filme de Farocki, entre o ponto de vista americano, o ponto de vista nazi e o ponto de vista dos prisioneiros (uma vez que mostra, nomeadamente, uma das quatro fotografias realizadas em Birkenau, em agosto de 1944, pelos membros do Sonderkommando, no crematório V). Farocki multiplica os pontos de vista com uma grande facilidade. No meu caso, vou ter mais dificuldade em trabalhar sobre alguns pontos de vista. Por exemplo, lembro-me de uma célebre fotografia de um soldado da Wehrmacht que mata uma mulher com um pequeno bebê nos braços. Gostava de conseguir um dia escrever sobre esta fotografia. Mas é muito difícil, porque se trata do **ponto de vista do canalha. Mas gostaria de o fazer, tenho de o fazer, em particular por relação à polêmica com Claude Lanzmann, já que a sua ideia é a de que olhar para uma fotografia tirada por um canalha, é ser canalha. Nisto não acredito. Creio que devemos olhar para as fotografias tiradas pelos canalhas e ser capaz de reverter a perspectiva corretamente.** É extremamente difícil. Tenho uma hipótese de trabalho: é a ideia da caça. Em francês, um massacre quer dizer matar pessoas, e é também um nome técnico para caçadores – quando alguém tem a cabeça de um tigre na parede, morto por um caçador, a isto chama-se um massacre. Ou seja, simultaneamente o ato de matar e o troféu. Ora, a mim interessa-me a ideia de que as fotografias, às vezes, são troféus, e isso é ignóbil. É o uso ignóbil das fotografias.

Por exemplo, nos Estados Unidos, os linchamentos de Negros davam lugar a edições de postais, e as pessoas quando os olhavam, diziam: 'Vês ali, aquele sou eu...! Estou na multidão que ri', enquanto um homem está a ser queimado. Portanto, que uso é este da imagem? Deve falar-se dele...". DIDI-HUBERMAN. Georges Didi-Huberman: "o que torna o tempo legível, é a imagem".

Em *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag, falando a respeito do arquivo de 6 mil fotos tiradas entre 1975 e 1979, numa prisão secreta em Twol Sleng, subúrbio de Pnhom Penh, local de execução de

Essa inversão, que aparece com frequência na narrativa sebaldiana – o momento em que as fotografias nos olham –, as mulheres da fotografia no final de *Os emigrantes* – Roza, Luisa e Lea, ou Nona, Decuna e Morta, as parcas romanas, com fuso, tesoura e linha – também a operam, ao devolver o olhar ao narrador.

***Austerlitz*: memória e arquivo**

Publicado em 2001, *Austerlitz* narra os encontros de um narrador não nomeado com Jacques Austerlitz, professor de história da arte em um instituto inglês e um estudioso apaixonado da arquitetura da era capitalista. Todo o livro se faz como o relato dessa série de encontros, às vezes com intervalos de vários anos, entre o narrador e Austerlitz, e das conversas entre eles.

Num livro escrito sem divisões em partes ou capítulos e quase sem paragrafação (a sequência narrativa é interrompida apenas quatro vezes, por asteriscos ou espaço, às páginas 36, 119, 247 e 279 da edição brasileira), pode-se pensar que as imagens em *Austerlitz* fazem as vezes da pontuação. Em sua análise da fotografia, que passa em grande parte por uma tentativa de avaliar sua própria relação com a imagem fotográfica, Barthes distingue entre o *studium*, que designaria o "interesse" despertado pela fotografia, "uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular"²⁶⁴, e o *punctum*. Enquanto o *studium* seria da ordem da cultura, do vasto campo dos interesses e da educação, do "gosto" (algo como a bagagem cultural ou o conhecimento de mundo acionados pelo observador na leitura de uma foto), o *punctum* diria respeito àquilo (frequentemente um detalhe) que na foto atinge o sujeito, algo que o fere ou atrai. Barthes define o *punctum* como uma espécie de atravessamento, algo como uma quebra ou um corte na imagem:

milhares de cambojanos acusados de ser "intelectuais" ou "contra-revolucionários", também comenta a experiência de, ao olhar fotografias de pessoas prestes a encarar a morte, sentir-se ocupando o lugar daquele que tirou a fotografia. A existência do registro deve-se aos funcionários do Khmer Vermelho, que fotografaram os prisioneiros antes que eles fossem executados. "Uma seleção dessas fotos num livro intitulado *Os campos de morte* permite, décadas depois, olhar de frente para os rostos que olham para a câmera – portanto, que olham para nós" (SONTAG. *Diante da dor dos outros*, p. 53). Esses homens e mulheres cambojanos, diz Sontag, estão prestes a morrer, estão olhando para a morte: "E o espectador se encontra na mesma posição que o funcionário atrás da câmera; a experiência é de dar náuseas" (SONTAG. *Diante da dor dos outros*, p. 53).

²⁶⁴ BARTHES. *A câmara clara*, p. 45.

O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; **essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos.** A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere).²⁶⁵ (grifo meu)

Interessa-nos reter aqui a ideia do *punctum* como pontuação, para, num gesto talvez abusivo, considerar não o *punctum* em cada imagem – aquilo que, numa imagem, me *punge* –, mas as próprias imagens na obra sebaldiana como *punctum*, marcas ou pontos sensíveis, feridas ou cisões que pontuam a narrativa. A evocação de *A câmara clara* parece aqui, ademais, extremamente significativa, já que em *Austerlitz*, como no livro de Barthes, está em questão a busca por uma imagem da mãe²⁶⁶.

Em *Austerlitz*, as imagens estão particularmente integradas à trama do relato, já que Jacques Austerlitz é um fotógrafo obsessivo, tomado de uma verdadeira mania fotográfica (várias das fotografias estampadas no livro são atribuídas à personagem). Encontramos no livro não apenas referências frequentes ao ato fotográfico, às formas de preservação e de circulação das imagens, mas também passagens em que as imagens surgem associadas a reflexões sobre o tempo, a memória, o trabalho da recordação:

No trabalho do fotógrafo, sempre me encantou o instante em que as sombras da realidade parecem surgir do nada sobre o papel em exposição, tal como recordações, disse Austerlitz, que nos ocorrem no meio da noite e que tornam a escurecer rapidamente caso se tente agarrá-las, à maneira de uma prova fotográfica deixada muito tempo no banho de revelação. (*A*, p. 217)

²⁶⁵ BARTHES. *A câmara clara*, p. 46.

²⁶⁶ Avi Kempinski aproxima *Austerlitz* de *A câmara clara*, de Barthes, no que se refere à busca da imagem materna, em seu ensaio "Quel roman!": Sebald, Barthes, and the pursuit of the mother-image". Em sua dissertação de mestrado, Douglas Valeriano Pompeu também detecta afinidades entre *Austerlitz* e o livro de Barthes: "[...] mais do que tributária a Barthes, a obra de Sebald joga com a referência temática de *A câmara clara*, problematiza os dispositivos narrativos apresentados pelo crítico, dialoga com a sua reflexão acerca da imagem fotográfica e, em última instância, parece pôr em vigor, através da estrutura formal de sua obra, parte do projeto do romance barthesiano que não saiu dos esboços". POMPEU. *As sombras do real em Austerlitz*, p. 70.

Aparece nessa passagem uma associação recorrente: aquela entre memória e fotografia²⁶⁷, entre os processos da memória e a imagem fotográfica. O curioso é que, aqui, o que ressalta parece ser, antes, o apagamento das recordações ("que nos ocorrem no meio da noite e tornam a escurecer rapidamente caso se tente agarrá-las") e o desvanecimento das imagens ("uma prova fotográfica deixada muito tempo no banho de revelação"), ou seja, o ato fotográfico é associado não tanto ao processo da memória, mas ao do esquecimento.

O narrador encontra Austerlitz pela primeira vez em uma viagem à Bélgica no final dos anos 1960. Nos seus primeiros encontros, as conversas giram, sobretudo, em torno de questões da história da arquitetura: são longas divagações, extremamente eruditas, sobre a Centraal Station de Antuérpia, onde os dois se encontram pela primeira vez, o Palácio de Justiça de Bruxelas, fortalezas, estações de trens... Nesses encontros, Austerlitz revela pouco sobre si mesmo, e somente muito tempo depois o narrador – e com ele o leitor – compreenderá que o passado de Austerlitz era um mistério também para ele mesmo, e ficará sabendo um pouco de sua história e dos meios pelos quais ele foi capaz de reconstruí-la.

Pelo relato de Austerlitz – o livro se faz em grande parte por meio do discurso reportado, um recurso narrativo que lembra muito aquele empregado por Thomas Bernhard – ficamos sabendo que, um dia, quando explorava a estação ferroviária de Liverpool Street para coletar material de pesquisa, ele foi tomado por uma visão retrospectiva, que ele sentiu que talvez pudesse ajudá-lo a entender seu sentimento permanente de deslocamento e a puxar os fios da sua própria biografia. Austerlitz descobre então que em 1939, com cerca de cinco anos de idade, foi enviado para a Inglaterra em um comboio de crianças²⁶⁸ e entregue a pais adotivos, enquanto seus pais eram mandados para um campo de concentração. A partir daí, lança-se em um percurso investigativo que o leva a Praga e a Paris, a visitas a campos de concentração e a arquivos, museus e bibliotecas, onde analisa documentos, mapas, fotografias e vídeos em uma tentativa de elucidar sua história. Se em *Os emigrantes* está em cena sobretudo

²⁶⁷ A relação entre memória e imagem remonta à Antiguidade: a mnemotécnica estabelece uma relação direta entre as imagens e a memorização. Philippe Dubois, em uma seção em que analisa o advento da fotografia e as formas como ela tem sido utilizada como instrumento de preservação da memória, refere-se à imagem fotográfica como "equivalente tecnológico moderno da memória". DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 316.

²⁶⁸ Uma das crianças que chegou à Inglaterra, vinda da Alemanha, pelo Kindertransport foi o pintor Frank Auerbach, que Sebald afirma ter sido a fonte de inspiração para a criação da personagem do pintor Max Ferber (Max Aurach na edição alemã), um dos protagonistas de *Os emigrantes*.

o arquivo individual ou familiar – cartas, álbuns de família, diários, anotações pessoais –, em *Austerlitz* prevalecem, embora não de forma exclusiva, os arquivos administrativos, mantidos por instituições de armazenamento e regulação da informação e da memória: museus, bibliotecas, arquivos públicos.

A personagem de Austerlitz vai de uma total ignorância a respeito da própria biografia a uma tentativa obsessiva de tudo conhecer e tudo lembrar; de uma completa amnésia (que tem aqui relação com a amnésia oficial, com a dificuldade de reconstituir a história, dada a destruição deliberada das fontes e dos documentos²⁶⁹) à utopia de uma memória total, de uma reconstituição integral do passado. Essa utopia de uma memória onisciente revela-se, obviamente, impossível, e essa impossibilidade encontra na narrativa alguns momentos representativos, que nos interessam particularmente porque estão relacionados com a imagem fotográfica. Trata-se de momentos em que as imagens falham em sua função de arquivo²⁷⁰, em sua promessa de restauração da memória.

Os esforços de Austerlitz são inicialmente bem-sucedidos, e ele é capaz, através dos documentos de um arquivo, de encontrar a casa onde passou a infância, em Praga, e onde ainda reside Vera, que foi sua babá e passa a ser sua informante. No entanto, após esse primeiro sucesso, as promessas de restituição por parte dos arquivos mostram-se repetidamente falhas e ilusórias.

Isso se dá, por exemplo, quando Vera encontra, dentro de um livro, duas fotografias. A primeira mostra um palco de teatro de província, com duas pessoas de pé no canto esquerdo do quadro, que Vera acredita inicialmente tratar-se dos pais de Austerlitz. Logo, porém, ela percebe que se trata de outras pessoas, o que a leva a refletir sobre a "natureza insondável que é própria de tais fotografias emersas do

²⁶⁹ Em *Images malgré tout*, Didi-Huberman afirma que o fim da solução final – em todos os sentidos da palavra "fim": seu objetivo, sua etapa final, mas também sua interrupção com a derrota militar dos nazistas – consistiu em fazer desaparecer as ferramentas do desaparecimento, e também seus arquivos (fichas, documentos, processos, atos de acusação), num processo de destruição sistemática dos arquivos da destruição, com o propósito de exterminar também a memória do extermínio. DIDI-HUBERMAN. *Images malgré tout*, p. 32-34.

²⁷⁰ Utilizo aqui o termo "arquivo" em um sentido bastante amplo, que remete à ideia de reunião e coleção de documentos em um determinado espaço, com funções de registro, ordenação, classificação, conservação e recuperação. Jacques Derrida, em *Mal de arquivo*, retomando a raiz grega da palavra – *arkhê* –, examina dois princípios que atravessam a noção de arquivo: um princípio topológico, relativo ao suporte, à localização física, e um princípio nomológico, de lei, de ordenação, que implica um exercício de autoridade. Guiado por uma lógica da reunião, da unificação, da classificação, o arquivo seria, ainda, lugar de uma técnica da consignação (que Derrida toma no sentido de "reunião de signos"), de constituição de uma instância de autoridade. DERRIDA. *Mal de arquivo*. Pelo fato de às fotografias ser usualmente atribuída uma função de documento e de registro de memória – da qual, aliás, não está ausente um aspecto disciplinar, de relação com a autoridade (basta pensar nas fotografias presentes em documentos de identificação) –, as teorizações sobre o arquivo podem ser úteis para a reflexão sobre as imagens fotográficas.

esquecimento. A impressão que se tem, ela disse, é de que alguma coisa se agita dentro delas, [...] como se as fotos tivessem memória e se lembrassem de nós, de como nós, os sobreviventes, éramos então" (A, p. 180).



A segunda fotografia Vera reconhece como sendo do próprio Austerlitz, com cerca de cinco anos de idade, portanto pouco antes de ser enviado de Praga para a Inglaterra. No entanto, em vez de proporcionar um momento de reconhecimento, a imagem não produz em Austerlitz mais do que uma sensação de vazio e incompreensão²⁷¹. Austerlitz descobre-se incapaz de se reconhecer na fotografia e, sobretudo, de incorporar a imagem a uma narrativa (o que revela o quanto o reconhecimento e a compreensão das imagens dependem de uma operação linguística, narrativa²⁷²).

²⁷¹ Maurice Halbwachs, tratando das relações entre memória individual e memória coletiva, ressalta o papel do testemunho na constituição das lembranças e chama a atenção para o quanto, para evocar um passado próprio, é em geral necessário recorrer à lembrança de outros. No entanto, a reconstituição do passado a partir da narrativa dos outros não parece ser condição suficiente para a recordação: "Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum. **Não basta reconstituir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança**" (grifo meu). HALBWACHS. *Memória coletiva*, p. 39. Afastado de seu grupo social, que, segundo Halbwachs, tem papel primordial na constituição da memória, Austerlitz é incapaz de recordar; apesar da narrativa de Vera, ele revela-se incapaz de reconhecer-se na imagem do garoto e de, a partir dela, reconstituir suas lembranças.

²⁷² Em entrevistas, Sebald repetidamente reforça o fato de que a imagem demanda narrativização; a fotografia, diz Sebald, faz um "apelo" para que aquele que a vê forneça à imagem um contexto narrativo. Cf. LONG. W. G. *Sebald: image, archive, modernity*, p. 47.

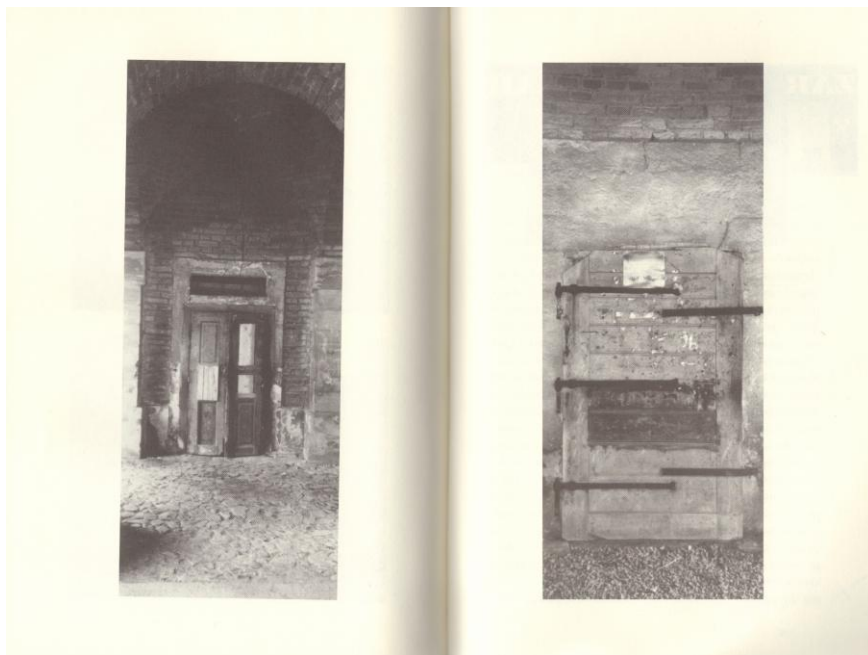


Esse processo ambíguo em relação aos arquivos se repete na visita de Austerlitz a Terezín. Por um lado, visitando Terezín (Theresienstadt) e o chamado Museu do Gueto, Austerlitz consegue saber alguma coisa sobre o passado, em especial de preencher uma lacuna em seu conhecimento sobre a história do Terceiro Reich e o genocídio dos judeus:

Andei assim pelos recintos da exposição sozinho, disse Austerlitz, pelas salas do mezanino e do andar de cima, parei diante das tabuletas informativas, ora passando os olhos com pressa, ora lendo as legendas letra por letra, fitei as reproduções fotográficas, não pude acreditar nos meus olhos, e várias vezes tive de desviar a vista e olhar por uma das janelas para o jardim dos fundos lá embaixo, **tendo formado pela primeira vez uma ideia da história de perseguição que o meu sistema de defesa havia por tanto tempo mantido afastada de mim e que agora, naquela casa, me cercava de todos os lados.** (A, p. 194-195, grifo meu)

No entanto, após enumerar uma série de informações que adquire a partir da análise dos mapas e documentos disponíveis no museu – "registros de mortos, listas de todos os tipos que se pode imaginar e infinitas séries de números e cifras com as quais os administradores deviam se sentir tranquilizados de que nada lhes escapava do controle" (A, p. 196) –, Austerlitz afirma: "**Tudo isso compreendi então e também não compreendi**, pois cada detalhe que se revelava para mim no meu caminho pelo museu, de uma sala a outra e de novo para trás, ultrapassava em muito a minha capacidade de compreensão" (A, p. 195, grifo meu). A partir daí talvez se possa pensar que as imagens fotográficas de portas e portões fechados de Terezín, que ocupam quatro páginas

inteiras do livro de Sebald, remetem àquilo que permanece incompreensível na *Shoah*, apesar de toda a informação histórica e de toda a reflexão filosófica acumuladas, como também à incapacidade de Austerlitz de reencontrar o passado, já que o acesso a sua própria memória permanece interdito. Long remete ainda à afirmação de Alexandra Tischel, para quem as portas fechadas também representam o que não pode ser mostrado, nomeadamente o horror do holocausto²⁷³.



A imagem das portas e janelas fechadas encontra muitos ecos na narrativa. Ao contar ao narrador sobre sua infância em Wales, Austerlitz menciona que, na casa onde foi criado por um pastor calvinista e sua esposa, as portas e janelas estavam permanentemente fechadas. "Ainda hoje – diz Austerlitz – sonho às vezes que uma das portas fechadas se abre e eu atravesso a soleira rumo a um mundo mais amistoso, menos estranho" (A, p. 48). Ao descrever sua descoberta do universo da leitura na escola para a qual é enviado pelos pais adotivos, Austerlitz afirma: "[...] agora me parecia que, a cada página virada, abria-se uma nova porta" (A, p. 64). Mais adiante, quando o narrador visita Austerlitz em sua casa em Londres, ele comenta a presença de uma mesa sobre a qual estavam dispostas algumas dúzias de fotografias, entre as quais fotos "[...] de uma quantidade de portas e portões pesados" (A, p. 120).

²⁷³ Cf. LONG. W. G. *Sebald: image, archive, modernity*, p. 160.

Outro episódio revelador da função de arquivo exercida pelas imagens e de sua relação com a memória (e com o esquecimento) é a tentativa de Austerlitz de retratar o destino de sua mãe. Depois de um esforço considerável, ele consegue obter uma cópia do filme feito pelos nazistas em Terezín. Austerlitz busca uma imagem de sua mãe, e acaba por encontrá-la, numa parte do filme dedicada à vida musical do gueto: "Exatamente como eu imaginava a atriz Ágata com base nas minhas vagas lembranças e nos outros poucos indícios que tenho hoje, exatamente assim, acho, ela se parece, e olho e torno a olhar esse rosto em certa medida estranho e familiar [...]"²⁷⁴ (A, p. 244-245). Encontramos nesse trecho um contraste entre uma aparente certeza ("exatamente assim") e a fragilidade dos elementos que permitem o reconhecimento ("vagas lembranças", "poucos indícios"), além da revelação de que esse reconhecimento depende de um investimento da imaginação ("exatamente como eu imaginava a atriz Ágata"), e só pode se revelar, afinal, incerto ("exatamente assim, acho..."). Diante da imagem da mulher, porém, Vera apenas balança a cabeça, parecendo indicar que não se trata de Ágata, afinal.

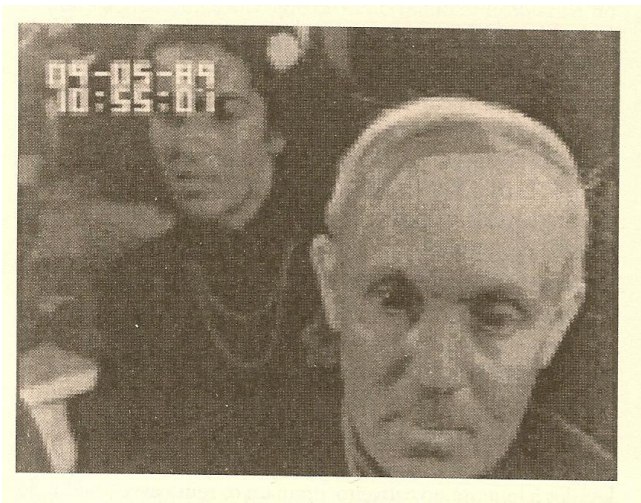
Chama a atenção, ainda, no trecho citado, a expressão usada por Austerlitz para se referir ao rosto que ele supõe ser o de sua mãe: "[...] olho e torno a olhar" – diz Austerlitz – "esse rosto em certa medida estranho e familiar [...]" (A, p. 245). Aquilo que é simultaneamente estranho e familiar é a definição que Freud dá ao "Unheimliche": "o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar"²⁷⁵. Não por acaso, o papel de Ágata na peça que ela estreia em Praga em 1938 é o de Olímpia – personagem do autômato no conto "O homem da areia", de E. T. A. Hoffmann, a partir do qual Freud desenvolve seu ensaio sobre o "Unheimliche"²⁷⁶.

²⁷⁴ "Gerade so wie ich nach meinen schwachen Erinnerungen und den wenigen übrigen Anhaltspunkten, die ich heute habe, die Schauspielerin Agáta mir vorstellte, gerade so, denke ich, sieht sie aus, und ich schaue wieder und wieder in dieses mir gleichermaßen fremde und vertraute Gesicht [...]". SEBALD. *Austerlitz*, p. 358-359.

²⁷⁵ FREUD. O inquietante, p. 331.

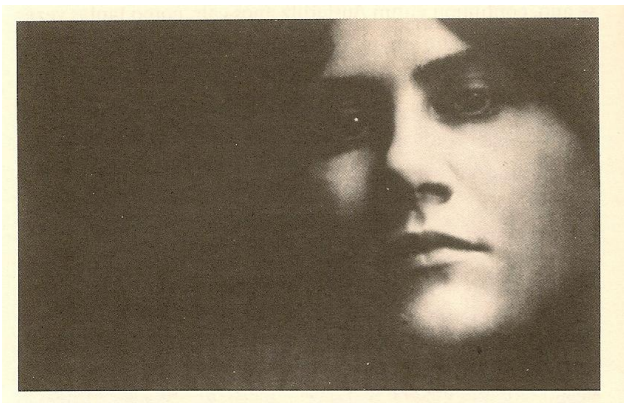
²⁷⁶ A referência à Olímpia de Hoffmann revela um diálogo explícito (ainda que camuflado em referência lateral) com o texto de Freud. Trata-se de um aspecto que não será desenvolvido nesta tese; no entanto, interessa aqui ressaltar que vários elementos de *Austerlitz* convidam a uma leitura em diálogo com o texto freudiano. Apenas a título de exemplo, poderíamos mencionar o fato de que, entre os temas ou motivos "inquietantes", Freud cita o tema da morte aparente e da ressurreição dos mortos (a relação com os mortos, como vimos, é um motivo central em *Austerlitz*), além do tema do duplo, que aparece explicitamente no texto sebaldiano (Austerlitz afirma ter ficado muito tempo obcecado com a ideia de que um gêmeo o acompanhara na viagem da Alemanha à Inglaterra). Freud cita ainda, como elementos "inquietantes", membros ou partes separadas do corpo: "Membros seccionados, uma cabeça cortada, uma mão separada do braço, como numa história de Hauff, pés que dançam sozinhos, como no mencionado

Mais tarde, Austerlitz encontra, no arquivo teatral de Praga, "uma fotografia de uma atriz anônima que parecia coincidir com a opaca lembrança" (A, p. 246) que ele tinha da mãe. Dessa vez, Vera, "de pronto e sem sombra de dúvida" (A, p. 246), reconhece Ágata. Embora esse pareça ser um episódio em que o recurso aos arquivos revela-se bem-sucedido, é preciso ressaltar que a memória de Austerlitz permanece dependente não apenas de um aparato externo (a fotografia), mas também do testemunho de um terceiro, Vera, única capaz de atestar a identidade da mulher retratada na foto²⁷⁷.



livro de Schaeffer, têm algo de extremamente inquietante, sobretudo quando dotados de ação independente, como no último exemplo" (FREUD. O inquietante, p. 364). A imagem de partes do corpo, sobretudo mãos e olhos, é frequente na obra sebaldiana, e logo nas primeiras páginas de *Austerlitz* deparamos com quatro pares de olhos, dois de humanos e dois de animais. A imagem de partes seccionadas do corpo obviamente tem a ver com o dispositivo fotográfico do enquadramento, o que nos lembra ainda que as imagens da mãe a que Austerlitz tem acesso (ou supostamente tem acesso) são sempre imagens parciais (cabeça, rosto), recortadas pela câmera. O motivo do "estranho familiar" também aparece na referência que Austerlitz faz à imagem do acampamento dos judeus em fuga na bíblia infantil galesa: "De fato [...] eu sabia que o meu lugar era entre as figuras minúsculas que povoavam o acampamento. Examinei cada centímetro quadrado da ilustração, que me parecia inquietante pelo fato mesmo de ser familiar" (A, p. 59). ["Jeden Quadratzoll der mir gerade in ihrer Vertrautheit unheimlich erscheinenden Abbildung habe ich durchforscht". SEBALD. *Austerlitz*, p. 85-88].

²⁷⁷ Long lembra ainda que Vera é uma testemunha pouco confiável, já que em um episódio anterior ela conta a Austerlitz que as lembranças que ela guarda dos passeios que faziam juntos se confundem com as imagens do diadorama de Reichenberg que ela visitara quando criança: "E agora a lembrança das excursões que fazíamos juntos pelo Bairro Pequeno partindo da Sporkova anda de mão dada com tais reminiscências da minha infância" (A, p. 158). Cf. LONG. *W. G. Sebald: image, archive, modernity*, p. 161-162. É bom lembrar também que Vera se enganara inicialmente a respeito da identidade de Ágata e de Maximilian na fotografia que mostra duas pessoas em um palco de teatro.



A tentativa de reconstrução da memória por Austerlitz passa pela consulta a documentos, livros, fotografias, vídeos e, sobretudo, pelo testemunho de Vera. Austerlitz, como afirma Long, "parece representar um exemplo extremo de um sujeito construído inteiramente pelo arquivo"²⁷⁸. Mas não será toda memória, em larga medida, construída a partir dos arquivos, de objetos, narrativas, imagens, e, sobretudo, do testemunho de terceiros e dos investimentos da imaginação? Austerlitz seria, assim, justamente o "exemplo extremo" desse processo de constituição de toda memória, sempre, de certa forma, e em grande parte, vicária, construída, de segunda mão²⁷⁹.

As buscas de Austerlitz, que o levam a arquivos, bibliotecas e museus, onde consulta e analisa livros, vídeos, mapas, documentos, conduzem inelutavelmente à constatação da impossibilidade de uma reconstituição integral do passado, do caráter sempre mediado (e talvez cada vez mais midiático) da recordação (sempre dependente de relatos de terceiros e de documentos e imagens exteriores ao sujeito), assim como da incompletude de todos os arquivos. E de toda memória.

Entre ver e ler

Vimos que a incorporação de imagens no texto sebaldiano está longe de ser um procedimento simples, como talvez pensem aqueles que consideram que essas imagens

²⁷⁸ "[...] Austerlitz seems to represent an extreme example of a subject constituted entirely by the archive". LONG. *W. G. Sebald: image, archive, modernity*, p. 20.

²⁷⁹ Beatriz Sarlo, discutindo o conceito de "pós-memória" (usado para designar a memória da geração imediatamente posterior àquela que protagonizou os acontecimentos), chama a atenção para o fato de que, com pouquíssimas exceções, relativas apenas àquelas poucas experiências diretas de que podemos ter lembrança, a reconstituição do passado é sempre "vicária" e "hipermediada". Cf. SARLO. *Tempo passado*, p. 90-113.

são meramente ilustrativas ou têm somente uma função de atestação do que está dito no texto. Ao contrário, as imagens parecem exercer uma grande variedade de papéis na obra sealdiana. A seguir, à guisa de conclusão deste capítulo, procuramos sintetizar, em nove proposições, alguns desses papéis, ou, antes, alguns dos efeitos produzidos pela presença de imagens fotográficas na obra sealdiana.

1. As fotografias na obra de Sebald são elementos propulsores da narrativa.

As fotografias têm na prosa sealdiana um papel propulsor da narrativa. A imagem fotográfica, por seu potencial narrativo, evocativo, funciona nos livros de Sebald como motor de ações e, sobretudo, de especulações. A fotografia possibilita um encontro com o passado, ou, antes, com um fragmento do passado, que incita a uma tentativa de reconstrução. Com frequência, nos textos sealdianos, é o encontro com uma fotografia que leva o narrador a empreender uma viagem, ou a dar curso a um processo investigativo. As fotografias parecem funcionar, assim, como elementos deflagradores da narrativa, dando impulso a atos de rememoração (e, portanto, narração) que, então, por sua vez, conferem às fotografias uma espécie de contexto narrativo.

É também como uma reflexão sobre as imagens, e sobre suas relações com o tempo, a morte, a memória, a história, que a prosa de Sebald frequentemente se apresenta. Não é raro que a narrativa assuma a forma de uma descrição ou leitura de uma imagem fotográfica. Pelo fato de a imagem fotográfica ser não apenas referida no texto, mas efetivamente reproduzida no livro, o leitor é colocado numa posição análoga àquela da personagem que depara com a fotografia: também ele é impelido a se interrogar sobre as coisas, as pessoas e os lugares mostrados na foto; também ele é incitado a especular sobre o sentido do passado; também ele é convidado a recordar.

2. As fotografias na obra de Sebald colocam em questão o estatuto documental da imagem fotográfica.

Uma das funções que usualmente se atribui à imagem fotográfica é aquela de atestação ou autenticação; na obra sealdiana, porém, como vimos, algumas fotografias parecem, antes, criar incerteza a respeito de seu próprio estatuto documental (incerteza que, frequentemente, volta-se também para o próprio texto). É recorrente no uso que Sebald faz da fotografia que a relação entre texto e imagem acabe por corroer a pretensão de objetividade da imagem fotográfica. Se algumas fotografias têm seu

sentido ou referência estabelecido no texto de modo mais ou menos evidente, outras, no entanto, parecem se relacionar com o texto de modo vago e pouco específico, ou mesmo francamente enigmático. A ausência de legendas sem dúvida tem papel fundamental para a impressão de indeterminação que em muitos momentos as imagens nos provocam. Além disso, fotografias podem ser falsificadas (como é o caso da foto adulterada da queima de livros estampada em *Os emigrantes*), e falsas reivindicações podem ser feitas a respeito daquilo que nelas se apresenta (Vera se confunde a respeito da identidade da mãe de Austerlitz, e o próprio Austerlitz é incapaz de se reconhecer numa fotografia). Assim, a função documental ou de atestação das fotografias, se não deixa de estar de alguma forma presente na obra sebaldiana, não se dá sem ambiguidade, sendo inclusive em alguns momentos colocada abertamente em questão.

3. As fotografias na obra de Sebald são uma forma de explorar questões relacionadas à memória (e ao esquecimento).

Vimos que as imagens fotográficas muitas vezes aparecem na obra de Sebald como uma forma de explorar questões relacionadas à memória. O uso que as personagens fazem das fotografias revela com clareza o papel da imagem fotográfica como aparato de recordação. Além disso, em Sebald, o encontro com o passado frequentemente se dá como encontro com uma imagem fotográfica. Como vimos, a interrogação sobre as imagens é um aspecto fundamental nas tentativas de reconstrução do passado em que se lançam as personagens.

A obra de Sebald assume assim volta e meia a forma de uma longa interrogação sobre imagens do passado. Daí que o narrador possa ser caracterizado como uma espécie de detetive. O narrador sebaldiano não é a testemunha que experimentou diretamente os fatos, testemunhou, esteve presente; ele se debruça sobre histórias alheias. Em alguns casos, essas histórias de alguma forma resvalam em sua história pessoal; é o caso, em *Vertigem*, do episódio da fotografia da cigana, em que o narrador parece tomar contato com a evidência aterradora da posição de seus familiares durante a guerra, ou, em *Os emigrantes*, o modo como apenas na idade adulta o narrador toma conhecimento da história de Paul Bereyter, que foi seu professor primário, o que lhe permite uma certa compreensão, que, como criança, ele não poderia ter, a respeito do modo como as leis raciais haviam afetado seu professor. Em muitos casos, porém, as

histórias que o narrador procura recuperar, por vezes através de um grande esforço de investigação, parecem ter com ele pouca ou nenhuma relação.

Se, no entanto, nos livros do autor, a capacidade mnemônica da imagem fotográfica é evocada, ela também é colocada em questão. A presença da imagem fotográfica não é garantia de rememoração. Isso fica especialmente claro no episódio de *Austerlitz* em que a personagem depara com uma fotografia sua quando criança: a foto do menino vestido de pajem, uma das únicas evidências do passado da personagem, não é capaz de despertar nela nenhuma lembrança. A fotografia não é já, em si, memória. Ao contrário, em muitas ocasiões temos a impressão de que a imagem fotográfica está, antes, do lado do esquecimento. Em seu trabalho crítico, Sebald expressa desconfiança em relação ao valor mnemônico da fotografia. Num ensaio sobre Adalbert Stifter e Peter Handke, ele escreve: "A diferença decisiva entre o método do escritor e a técnica da fotografia, com sua simultânea avidez e timidez em face da experiência, consiste no fato de que descrever promove a rememoração, enquanto fotografar promove o esquecimento"²⁸⁰. Roland Barthes e Susan Sontag²⁸¹ também se referem ao papel da fotografia na produção do esquecimento, mais do que da memória. Em *A câmara clara*, Barthes afirma que não apenas a fotografia nunca é, em essência, memória, mas na verdade bloqueia a memória, rapidamente se torna uma espécie de contralembrança. Para corroborar sua afirmação, Barthes narra um caso em que amigos contam sobre suas lembranças de infância, enquanto ele mesmo afirma não ter nenhuma, já que sua memória teria sido esvaziada pelas velhas fotografias²⁸².

²⁸⁰ "The decisive difference between the writer's method and the technique of photography, with its simultaneous greed for and timidity in the face of experience, consists in the fact that describing promotes remembering, while photographing promotes forgetting". SEBALD. *Die Beschreibung des Unglücks*, p. 178 *apud* LONG. W. G. Sebald: *image, archive, modernity*, p. 117.

²⁸¹ Sontag afirma que Proust, em razão de suas exigências no que se refere à memória, considerava que a fotografia, por ser exclusivamente visual, e meramente voluntária, só poderia dar ensejo a uma relação superficial com o passado. Para Proust, segundo Sontag, as fotografias são "não tanto um instrumento da memória como uma invenção dela, ou um substituto". SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 181. No entanto, sabe-se, em especial pelo livro do fotógrafo húngaro Brassai, que Proust era um apaixonado pela imagem fotográfica. Em *Proust e a fotografia*, Brassai revela o papel preponderante da fotografia na vida e na obra do autor francês. Proust, como Brassai demonstra a partir da narração de numerosos episódios de sua vida e de sua correspondência, era um aficionado pela imagem fotográfica (a ponto de perturbar insistentemente amigos e conhecidos a fim de obter uma fotografia deles). Brassai procura ainda demonstrar não apenas que muitos dos episódios da *Recherche* apoiam-se em imagens fotográficas e que o campo semântico da fotografia fornece ao autor um grande número de metáforas e referências, mas também a influência da fotografia na construção das personagens e do ponto de vista narrativo na prosa proustiana e, em especial, no desenvolvimento da própria ideia da memória involuntária. BRASSAI. *Proust e a fotografia*.

²⁸² "Não somente a Foto jamais é, em essência, uma lembrança (cuja expressão gramatical seria o perfeito, ao passo que o tempo da foto é antes o aoristo), mas também ela a bloqueia, torna-se rapidamente uma contralembrança. Certo dia, alguns amigos falaram de suas lembranças de infância; eles

Se a fotografia não é já, em si, memória, isso não impede o envolvimento do narrador sebaldiano com as imagens fotográficas, sua tentativa de incluí-las em uma história, de construir, a partir delas, e com elas, uma narrativa que lhe permita algum grau de conhecimento e compreensão do passado. No entanto, como vimos na leitura de *Austerlitz*, muitas vezes as imagens parecem falhar em sua função mnemônica.

4. As fotografias surgem na obra de Sebald como restos, vestígios, indícios ou traços do passado.

Fotografias são vestígios. Na família das imagens, a fotografia está ao lado dos índices, o que significa que, em sua gênese, ela está ligada fisicamente aos objetos concretos, como a impressão digital, as máscaras mortuárias, as pegadas. A fotografia é um traço do passado e, portanto, uma imagem que confirma a existência (passada) de alguma coisa.

O gesto típico do narrador sebaldiano é o gesto de recolhimento de vestígios, o ato de voltar-se para recolher os restos. Parece tentador aproximá-lo do anjo de Paul Klee tal como aparece na Tese IX de Benjamin: o anjo que, impelido para o futuro, gostaria de voltar atrás para juntar os fragmentos e retirar os mortos dos escombros. As fotografias – *memento mori*²⁸³, como a elas se refere Susan Sontag – surgem então como imagens espectrais desse passado que se busca rememorar. As fotos possibilitam um encontro com um fragmento do passado, que incita uma tentativa de reconstrução. Para o narrador, assim como para muitas das personagens da obra de Sebald, os mortos não estão mortos de todo, e grande parte da narrativa se faz como um esforço para recuperar o passado, as histórias esquecidas ou silenciadas. A fotografia aparece, assim, em Sebald, como dispositivo capaz de permitir uma espécie de encontro, de contato, ainda que fugidivo, com os mortos, com o passado, com pessoas e lugares há muito desaparecidos.

As fotografias na prosa de Sebald estão assim no cerne desse trabalho de recolhimento dos restos, dos vestígios, dos indícios do passado. E se são vestígios materiais do passado, que o narrador perscruta e interroga em suas investigações, as imagens fotográficas são também rastros das andanças do narrador no curso dessas

as tinham; mas eu, que acabava de olhar minhas fotos passadas, não as tinha mais". BARTHES. *A câmara clara*, p. 136.

²⁸³ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 25.

investigações (e, conseqüentemente, vestígios do processo de confecção do livro que temos em mãos).

5. As imagens justapostas ao texto colocam em evidência o caráter construído do objeto literário e sua dimensão material.

Vimos que as fotografias surgem na obra sebaldiana como vestígios do passado, indícios das histórias e dos eventos que o narrador procura reconstituir; elas são também, frequentemente, documentos materiais das viagens do narrador e dos seus percursos e procedimentos de investigações – o bilhete para ingressar no Giardino Giusti e a conta da pizzaria de Verona, ou o bilhete de trem de Verona a Desenzano, em *Vertigem*; os inúmeros mapas; os vários objetos encontrados pelo narrador (a agenda de Ambros ou as chaves do cemitério judeu, em *Os emigrantes*, por exemplo); os recortes de jornal. Muitas imagens parecem funcionar, assim, também como vestígios do processo de confecção do livro que temos em mãos, colocando em evidência a dimensão material e o caráter construído da obra literária²⁸⁴.

Essa dimensão está presente na prosa de Sebald não apenas pela incorporação de certos materiais que documentam os percursos do narrador, mas também nas recorrentes referências e reflexões sobre o trabalho de escrita²⁸⁵ (o narrador está constantemente tomando notas, e menciona com frequência suas tentativas de escrever, inclusive, às vezes, referindo-se explicitamente à escrita do material que estamos lendo). Stefanie Harris nota com precisão a respeito de *Os emigrantes* que "a obra é assim tanto uma história do narrador e de suas tentativas de escrever essas histórias quanto uma narrativa das próprias histórias. Isto é, a obra é uma interrogação sobre como essas histórias devem ser representadas e contadas"²⁸⁶. Nos livros de Sebald, não se trata apenas do relato de um processo de investigação, mas do relato do processo de preparação de uma obra futura, que é, afinal, aquela que temos em mãos.

²⁸⁴ O impacto da inserção de documentos de arquivo e imagens fotográficas na obra de Sebald (que é lida em articulação com Valêncio Xavier e Pedro Nava) no desvelamento da dimensão material e do caráter construído da obra literária é ressaltado por BRAGANÇA. *Corpo entre relíquias*.

²⁸⁵ A dimensão material do trabalho de escrita também se revela na incorporação, nos livros de Sebald, de imagens da escrita: os cadernos de Paul Bereyter e a agenda de Ambros, em *Os emigrantes*; o diário de Roger Casement, em *Os anéis de Saturno*.

²⁸⁶ HARRIS. The return of the dead: memory and photography in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten*, p. 380. ["The work is thus as much a story of the narrator and his attempts to write these stories as it is a telling of the stories themselves. That is, the work is an interrogation of how these histories are to be represented and told"].

O processo de confecção do livro também se faz notar pelo caráter heterogêneo da escrita de Sebald, que incorpora diferentes materiais textuais: diários, anotações pessoais, cartas, notícias de jornal, verbetes de enciclopédias, trechos de livros, catálogos, relatos provenientes de diversos campos discursivos. Essa heterogeneidade não é "apagada" na prosa sebaldiana, que, ao contrário, exhibe, nas constantes referências e citações, as cicatrizes desse processo de incorporação (embora em geral não haja marcações textuais, como aspas, itálico ou travessão, separando esses materiais). Por sua natureza fundamentalmente heterogênea em relação ao texto, as imagens colocam em evidência esse trabalho de composição, que de resto está em jogo também na elaboração do texto escrito.

6. As fotografias são um dispositivo por meio do qual se produzem e se percebem semelhanças.

Considerando a extensa crítica da concepção mimética da fotografia, a maior parte dos comentadores baseiam a leitura de Sebald não no caráter icônico da fotografia (sua semelhança ou similaridade com o objeto fotografado), mas em seu caráter indicial²⁸⁷, que está, de fato, em primeiro plano na obra do autor. Como vimos, a fotografia nos livros de Sebald está no bojo de um trabalho de recolhimento de restos, vestígios e indícios do passado, para o qual é decisiva a compreensão da imagem fotográfica como traço ou vestígio – como índice. No entanto, também está em cena, na prosa sebaldiana, a percepção de semelhanças, similaridades, analogias e correspondências, em que a fotografia joga um papel fundamental.

Em "A doutrina das semelhanças", Benjamin identifica uma progressiva redução da capacidade de percepção da semelhança, ou uma "crescente fragilização do dom" de perceber semelhanças, que se daria tanto no desenvolvimento ontogenético quanto no filogenético – tanto a criança tem mais aptidão mimética do que o adulto, quanto "o universo do homem moderno parece conter aquelas correspondências mágicas em muito

²⁸⁷ No modelo tripartite de Charles S. Peirce, o ícone diz respeito àquilo que é da ordem da semelhança, e o símbolo, àquilo que é da ordem da convenção, enquanto o índice diz respeito à contiguidade física do signo com seu referente. De fato, a fotografia se caracteriza por reunir o traço indicial com, em medida variável, a representação icônica. Os autores que enfatizam a dimensão indicial como traço distintivo da imagem fotográfica insistem que, enquanto a conexão física com o referente é essencial ao processo fotográfico, a semelhança é apenas circunstancial e secundária. "A foto", diz Dubois, "é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)". DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 53. Embora, de fato, o traço indicial seja *necessário* à existência da fotografia, e o icônico, apenas secundário, sem essa reunião do icônico com o indicial, a fotografia provavelmente não teria tido o impacto e o alcance que adquiriu em vários âmbitos. Com isso obviamente não se quer retomar a concepção da fotografia como *analogon* do real, da qual há muito, e por várias vias, já se fez a crítica.

menor quantidade que o dos povos antigos ou primitivos"²⁸⁸. No entanto, na "Pequena história da fotografia", o próprio Benjamin nota que a fotografia, no mesmo movimento em que contribui para a derrocada da aura, favorece e multiplica as percepções do semelhante. Nas palavras de Benjamin, destruir a aura dos objetos "é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o 'semelhante' no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo no fenômeno único"²⁸⁹. A fotografia não apenas permite captar correspondências no mundo sensível, mas também, pela reprodutibilidade, submete o único ao regime do múltiplo²⁹⁰.

"Ver a realidade como um conjunto interminável de situações que se espelham mutuamente, extrair analogias das coisas mais díspares" – diz Sontag –, "é antecipar a forma característica da percepção estimulada pelas imagens fotográficas"²⁹¹.

É próprio do narrador sebaldiano esse rastreamento de correspondências, a percepção de semelhanças entre pessoas, objetos e imagens, muitas vezes mediada por imagens fotográficas. A aproximação pela semelhança, o estabelecimento de correspondências, a percepção de pequenas coincidências, é procedimento recorrente na escrita de Sebald. Assim, para citar apenas alguns exemplos, em *Os emigrantes*, o narrador ressalta a semelhança entre um retrato do dr. Selwyn e uma foto de Nabokov, e a mãe de Max Ferber conta em suas notas que se dispôs a se casar com Fritz Ferber "exclusivamente por causa de seu nome" (*OE*, p. 217) (o mesmo de seu noivo falecido); em *Austerlitz*, o narrador nota a semelhança entre o olhar de alguns animais e aquele encontrado em certos pintores e filósofos, e ainda a semelhança entre Austerlitz e Wittgenstein, e ainda o modo como cacatuas em muitos aspectos se pareciam com os homens. Tanto o narrador quanto as personagens se veem às voltas com semelhanças entre pessoas, acontecimentos, lugares, nomes e objetos. Mas também o próprio leitor é convidado a detectar coincidências, repetições e correspondências no interior dos livros de Sebald, tanto no texto quanto nas imagens.

(Podemos postular talvez que o que está aí em questão é menos a relação de semelhança entre a fotografia e seu referente do que a capacidade da fotografia de captar o semelhante no mundo e de, pela reprodutibilidade, criar semelhança. Valendo-nos da distinção estabelecida por Foucault entre "semelhança" e "similitude" (segundo

²⁸⁸ BENJAMIN. A doutrina das semelhanças, p. 109.

²⁸⁹ BENJAMIN. Pequena história da fotografia, p. 101.

²⁹⁰ Ver, sobre a questão da semelhança na obra benjaminiana e sua relação com a fotografia, LISSOVSKY. *A fotografia e a pequena história de Walter Benjamin*.

²⁹¹ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 176:

Foucault, enquanto a semelhança operaria em função da hierarquia entre original e cópia, a similitude implicaria a relação *entre* semelhantes²⁹²), talvez seja possível pensar a fotografia na obra sealdiana a partir da ideia do similar, já que a fotografia opera pela repetição numa série sem hierarquia.)

No ensaio dedicado a Robert Walser – no qual ressalta a semelhança entre o escritor suíço e seu avô –, Sebald se pergunta: "O que querem dizer essas semelhanças, entrelaces, correspondências? Será que se trata de rébus da memória, de autoengano, ilusão dos sentidos ou de esquemas de uma ordem a nós incompreensível, subjacente ao caos das relações humanas e que se estende por igual aos vivos e aos mortos?"²⁹³. Assim, se está em questão, no uso sealdiano das fotos, algo da ordem do traço, do contato, da contiguidade, próprio da lógica do índice, nesse uso não está de todo ausente a percepção das semelhanças captadas (e criadas) pela fotografia.

7. As imagens na obra de Sebald são coleções.

Fotografias não são apenas imagens que permitem fazer um inventário do mundo – das coisas, das pessoas, das paisagens; elas são também, elas mesmas, objetos colecionáveis. Vimos que o tema da coleção é recorrente na obra sealdiana, como é possível verificar não apenas pelas referências, nos livros do autor, a arquivos, zoológicos, bibliotecas e gabinetes de curiosidade, mas também pela tematização de procedimentos institucionais de arquivamento e catalogação (e dos atos de poder neles implicados) e pela presença de outros gestos de reunião e consignação – gestos do próprio narrador e de algumas personagens de recolher objetos e imagens (miudezas, recortes, fotos, gravuras, cartões-postais) e de certa forma salvá-los do esquecimento. O narrador sealdiano age muitas vezes como um colecionador – "alguém engajado num consciencioso trabalho de salvamento"²⁹⁴.

Se as fotografias surgem, na prosa de Sebald, no interior desse trabalho de recolhimento dos restos, dos vestígios, é porque elas são, elas mesmas, restos ou vestígios. As fotos nos permitem, como lembra Sontag, uma relação portátil com o

²⁹² "A semelhança tem um 'padrão': elemento original que ordena e hierarquiza a partir de si todas as cópias, cada vez mais fracas, que podem ser tiradas. Assemelhar significa uma referência primeira que prescreve e classifica. O similar se desenvolve em séries que não têm nem começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças. A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que corre através dela". FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*, p. 60.

²⁹³ SEBALD. *O caminhante solitário: em memória de Robert Walser*, p. 90.

²⁹⁴ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 91.

passado (Sontag se refere ainda a "usos talismânicos das fotos"²⁹⁵). Com a fotografia, torna-se possível carregar o passado no bolso, num álbum, na carteira.

É possível, assim, pensar as imagens presentes na obra de Sebald como uma espécie de coleção. O narrador, frequentemente em trânsito, vai recolhendo por onde passa um grande número de imagens (a viagem historicamente é acompanhada por uma significativa atividade de coleção), que são reunidas no livro que temos em mãos.

Tomar as imagens nos livros de Sebald como coleção permite ainda desviar a atenção da relação entre essas imagens e o mundo (a que o estatuto indicial da fotografia e sua relação supostamente privilegiada com a "realidade" convida) para aquela que se estabelece entre as imagens. Em *Os emigrantes*, por exemplo, as imagens relacionam-se não apenas com o texto mas também com outras imagens que aparecem no livro, estabelecendo ligações entre as histórias e conectando desse modo as quatro narrativas, que, embora pareçam contar com um mesmo narrador e tenham em comum o grande tema do exílio, não são articuladas temporalmente (não seguem uma ordem cronológica) nem espacialmente (ainda que haja certa recorrência de lugares). Embora as fotografias reproduzidas nos livros de Sebald sempre se ancorem de alguma forma no texto que as circunda, a referência textual não "esgota" a imagem, que parece disponível para se conectar a outras referências, textuais ou imagéticas. As imagens permitem assim o estabelecimento de conexões nem sempre explicitadas no texto, criando uma espécie de outra narrativa, "costurada" ao longo do livro.

8. As imagens na obra de Sebald são citações.

"A citação" – diz Compagnon – "é um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me apropriou dela"²⁹⁶. O termo, obviamente, é em geral utilizado para se referir a um fragmento de um texto anterior enxertado em outro texto. Mas não seria possível pensar também as imagens incorporadas ao texto sebaldiano como citações? Elas são, ainda mais do que as citações textuais, corpos estranhos, elementos heterogêneos deslocados, apropriados e enxertados no texto. (Significativamente, Compagnon se refere muitas vezes à citação como imagem). As operações de recortar e justapor elementos distintos, os gestos de deslocamento e apropriação, que caracterizam o trabalho de citação (e, de certo modo, todo o trabalho da escrita), estão também presentes nessa operação de justaposição de texto e imagem,

²⁹⁵ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 27.

²⁹⁶ COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 37.

em que, no entanto, a qualidade fundamentalmente heterogênea dos materiais em jogo fará com que se mantenham, sempre, como uma cicatriz, as marcas do procedimento.

A citação consiste na apropriação, por um texto, de um fragmento de outro texto; esse fragmento de que o texto novo se apropria é, evidentemente, sempre um texto passado. Conceito-chave na obra benjaminiana, a citação é evocada pelo autor para dar conta de sua compreensão de história, desenvolvida, em especial, nas *Teses sobre o conceito de história*: para Benjamin, interessa não conhecer o passado como ele de fato foi (pretensão, de resto, irrealizável), mas colocá-lo numa relação direta com o presente. Assim como na citação textual, em que um fragmento estranho a um determinado contexto é convocado a interromper o fluxo linear do texto em que é inserido, criando uma descontinuidade, a ideia de interrupção é central na compreensão benjaminiana da história: presente e passado não se ligam por uma linha, mas consteladamente, por saltos que conectam momentos arrancados da continuidade histórica.

Fotografias são fragmentos do passado, pedaços desprendidos do passado colocados em contato com o presente. Desvinculadas de seu contexto de origem, elas se tornam disponíveis para participar de outros contextos narrativos e interpretativos. As fotos *citam* o passado, o que significa dizer que elas destacam um fragmento do passado e o lançam ao uso específico de um determinado presente. Como a citação, a fotografia é um vestígio, um indício do passado, sinal do seu desaparecimento, mas, paradoxalmente, também de sua sobrevivência. As imagens reproduzidas nos livros de Sebald talvez possam, assim, ser pensadas como citações, vestígios materiais do passado colocados em contato com o presente. E, assim como a citação, as fotografias na obra de Sebald, por sua natureza fundamentalmente heterogênea do contexto textual em que estão inseridas, impõem uma descontinuidade à leitura.

9. As imagens são formas de interromper a narrativa.

Assim como a citação, que interrompe o fluxo do texto pela inserção de um elemento heterogêneo – um fragmento de outro texto –, as fotografias reproduzidas nos livros de Sebald interrompem o fluxo narrativo. Por sua relação indeterminada, por vezes enigmática, com o texto, as imagens estampadas nesses livros conduzem frequentemente a uma interrupção da leitura e a um questionamento de sua função na narrativa. Num livro como *Austerlitz*, escrito sem divisões em partes ou capítulos e quase sem paragrafação (a sequência narrativa é interrompida apenas quatro vezes ao

longo do livro), pode-se pensar que as imagens fazem as vezes da pontuação; elas são marcas ou pontos sensíveis, feridas ou cisões que pontuam o texto. As fotografias quebram ou escandem o texto, paralisam o prosseguimento do enredo. Elas convidam, ainda, a uma leitura não sequencial, aos saltos, e à detecção de correspondências entre as várias imagens. Mais ainda do que a citação textual, as imagens, como elementos estranhos inseridos no corpo do texto, determinam uma mudança no ritmo da leitura, imposta pela hesitação entre ver e ler.

3 *O que se vê não se fotografa: viagem, fotografia e margens da ficção em Nove noites e Mongólia, de Bernardo Carvalho*

Este capítulo se propõe a investigar os efeitos produzidos pela inserção de imagens fotográficas em dois romances de Bernardo Carvalho, *Nove noites* e *Mongólia*. Interessa-nos em particular analisar a presença das fotografias em articulação com o tema da viagem e da representação do outro, com o modo como nessas obras se postula a relação entre ficção e realidade e com a forma como são colocadas em cena estratégias por meio das quais se apresentam no texto a figura do autor e a questão da autoria.

O uso que Bernardo Carvalho faz da fotografia em *Nove noites* e *Mongólia* certamente não é tão elaborado como aquele que faz W. G. Sebald: além de as fotografias serem muito menos numerosas, seu uso, pelo menos à primeira vista, parece menos complexo. Acreditamos, porém, que a análise da presença de imagens fotográficas nesses livros permite uma compreensão renovada do tratamento da relação entre fato e ficção nos textos do autor, bem como de outros aspectos relevantes da produção e da recepção de seus livros.

Em *Escritas de si, escritas do outro*, Diane Klinger lê *Nove noites* a partir de uma dupla perspectiva: por um lado, a inserção de estratégias autoficcionais (nos termos da autora, o "retorno do autor") e, por outro, a tematização dos dilemas da representação, notadamente da representação da diferença cultural e da identidade (tendência a que a autora se refere como uma "virada antropológica"). Esses dois aspectos desenvolvidos por Klinger serão centrais para a nossa análise da obra de Bernardo Carvalho; a especificidade da nossa abordagem está na tentativa de buscar pensar esse duplo movimento a partir da análise da incorporação de imagens fotográficas, e da relação da própria fotografia com o gesto autoficcional e com o discurso antropológico.

No desenvolvimento do capítulo, faremos, inicialmente, uma apresentação de alguns aspectos da obra de Carvalho que terão desdobramentos para a análise nele proposta: a estruturação dos romances como um processo investigativo, o recurso a estratégias autoficcionais, paralelamente à adoção de procedimentos que conduzem a um questionamento a respeito da identidade e da representação, a temática da viagem, o território fronteiro entre ficção e não ficção. Para essa caracterização, recorreremos a

outros textos de Carvalho além daqueles que serão diretamente objeto do capítulo. Em seguida, a partir da leitura de *Nove noites* e *Mongólia*, buscaremos analisar os impactos e desdobramentos da presença da imagem fotográfica nesses textos. Interessa-nos avaliar o papel das fotografias no jogo que nesses livros se faz com a figura do autor e da autoria e, também, a forma como elementos do paratexto são de certo modo atraídos para a órbita do texto e passam a integrar a trama romanesca. Interessa-nos, ainda, testar a hipótese de que os dilemas específicos da imagem fotográfica podem ser pensados em paralelo com aqueles do relato de viagem e, ainda, da etnografia, que são de alguma forma encenados nos textos de Carvalho. Para tanto, além do já citado *Escritas de si, escritas dos outros*, de Diana Klinger, recorreremos a alguns textos básicos sobre a experiência etnográfica, em especial aqueles de James Clifford²⁹⁷, e também ao livro *Photography and anthropology*, em que Christopher Pinney explora as relações entre fotografia e antropologia²⁹⁸.

A ficção de Bernardo Carvalho

Bernardo Carvalho estreou em 1993 com um livro de contos, *Aberração*, e depois publicou *Onze*, de 1995, *Os bêbados e os sonâmbulos*, de 1996, *Teatro*, de 1998, *As iniciais*, de 1999, *O medo de Sade*, de 2000, *Nove noites*, de 2002, *Mongólia*, de 2003, *O céu se põe em São Paulo*, de 2007, e *O filho da mãe*, de 2009.

Em seu livro *Ficção brasileira contemporânea*, Karl Erik Schøllhammer descreve da seguinte forma a ficção de Bernardo Carvalho:

Com extrema argúcia, Carvalho cria enredos que têm a complexidade das narrativas policiais, em que os detetives são personagens à procura de uma compreensão de sua identidade e, com frequência, de sua origem familiar, como em alguns enredos do americano Paul Auster, nos quais os personagens circulam numa intensa atividade interpretativa, que eles mesmos redefinem para tentar entender os acontecimentos, lendo a vida como se lessem um livro. Assim acontece, por exemplo, no romance *As iniciais*, no qual o narrador-escritor, um dia, talvez por engano, recebe uma caixinha com quatro

²⁹⁷ CLIFFORD. *A experiência etnográfica*.

²⁹⁸ Em *Photography and anthropology*, Christopher Pinney se propõe a traçar uma história paralela da antropologia e da fotografia. A fotografia surge como elemento paradigmático do mundo em que a antropologia surgiu e se desenvolveu, de modo que ambas as práticas parecem partilhar algumas questões, para além do uso da fotografia como instrumento da etnologia ou, por outro lado, para além de uma teoria antropológica da fotografia. Cf. PINNEY. *Photography and anthropology*.

iniciais misteriosas e, durante dez anos, tenta decifrar sua mensagem. Obcecados pela tarefa de elaborar respostas, os personagens de Carvalho estão em movimento de investigação dos fatos e dos eventos que escreveram suas histórias e fornecem pistas que levam à origem familiar e à identidade, mas sempre numa construção de realidade realista apenas em aparência e que, no desenrolar dos eventos, vai perdendo verossimilhança e congruência.²⁹⁹

Aí são apresentados alguns aspectos importantes da prosa de Carvalho: o tom detetivesco ou investigativo de que seus livros frequentemente se revestem; o modo como os processos investigativos revelam-se muitas vezes como uma busca da identidade; a obsessão interpretativa do narrador, e o fato de que essa obsessão acaba por afetar a própria forma do romance.

Os livros de Carvalho costumam apresentar uma estrutura dividida em duas (ou mais) partes. *Os bêbados e os sonâmbulos* é composto por dois blocos narrativos. O mesmo se dá em *Teatro*, dividido em duas partes: "Os são" e "O meu nome". *As iniciais* é um díptico cujas partes são indicadas pelas letras A e D. *O medo de Sade* tem dois "atos", que acontecem em dois tempos e lugares distintos. Em *Nove noites* não há propriamente duas partes, mas duas vozes que se intercalam: a narrativa de um escritor-jornalista e as cartas de Manoel Perna, engenheiro que foi amigo e uma espécie de confidente do antropólogo Buell Quain (as cartas se diferenciam do relato do narrador por virem escritas em itálico). *Mongólia* tem três níveis narrativos: é construído como uma espécie de diálogo entre dois diários, que aparecem no livro impressos em fontes diferentes, de certa forma costurados pela voz do narrador, um diplomata aposentado.

Em todos esses livros, os diferentes blocos narrativos estão relacionados, mas não propriamente se completam ou iluminam reciprocamente: ao contrário, os blocos que com frequência compõem os livros de Carvalho são, um para o outro, como afirma José Geraldo Couto na orelha de *Teatro*, "como um espelho deformador de parque de diversões", em que a narrativa se vê distorcida. Uma parte se relaciona com a outra de modo oblíquo, iluminando alguns aspectos ao mesmo tempo que obscurece outros, transformando em central o que na outra é meramente periférico, por vezes desmentindo, questionando ou contradizendo o que é dito na outra, apresentando como farsa o que na outra é dado como verdadeiro ou vice-versa. Luiz Costa Lima critica, em *Teatro*, a "excessiva simetria", "o fato de que nenhum segmento deixava de encaixar e

²⁹⁹ SCHÖLLHAMMER. *Ficção brasileira contemporânea*, p. 34-35.

então fazer pleno sentido"³⁰⁰. Desse mal, constata o crítico, *As iniciais* não sofre. Do mesmo modo, em *Nove noites* também parece ter sido abandonado esse esforço para não deixar brechas na narrativa, permitindo que a combinação dos relatos se faça de modo que o encaixe das peças nunca seja totalmente claro ou completo, mas sempre pareça ligeiramente falho, distorcido.

O principal efeito desse procedimento é que, nas narrativas de Carvalho, o que parece estar em questão é, sempre, a interpretação. Seus livros de certa forma solicitam uma leitura de decifração, forçando o leitor a ocupar a posição de detetive. Mas se dialoga com a tradição do romance de detetive, Carvalho ao mesmo tempo se distancia dela, ao criar tramas que se parecem com investigações e sobre as quais paira um forte clima detetivesco, mas nas quais, ao final, pouco (ou nada) se esclarece. Quebra-cabeças a que sempre faltam peças, ou em que as peças parecem não se encaixar perfeitamente, ou ainda: estranhos quebra-cabeças em que as peças são cambiáveis ou mesmo nômades, e mudam a cada momento de formato, de lugar ou de valor. Daí que seja recorrente, na leitura dos livros do autor, a sensação de ter perdido alguma coisa, o desejo de voltar atrás para averiguar, nos inúmeros cruzamentos, encruzilhadas e desvios que a história propõe, onde, afinal, nos perdemos. Que pistas foram ignoradas, o que se deixou de considerar, em que ponto, afinal, a interpretação falhou?

Dissemos que o que está em questão na ficção de Carvalho é sempre a interpretação. A interpretação é não apenas tema de vários relatos, mas o próprio mecanismo de construção narrativa. Isso não significa, porém, que os textos sejam construídos como encadeamentos argumentativos que conduzem ao desvelamento seguro de um sentido. Ao contrário, as tramas de Carvalho, com suas simetrias estranhas, seus encontros e acasos que beiram o inverossímil, seus protagonistas cuja identidade é sempre instável ou duvidosa (falseada, duplicada), assemelham-se mais a uma espécie de delírio, a um labirinto de alucinações e distorções em que o sentido parece tornar-se cada vez mais distante. O esforço dos protagonistas para encontrar o sentido das histórias e situações em que se enredam (paralelo ao esforço do leitor para dar sentido ao relato) é bloqueado a cada vez pelos equívocos e erros de interpretação a que são conduzidos a cada momento.

As personagens de Carvalho estão frequentemente às voltas com textos ou fatos que precisam entender, interpretar. *As iniciais* se desenvolve como uma complexa trama

³⁰⁰ LIMA. A ficção mistificante.

de suposições, deduções, conjecturas, hipóteses, versões e equívocos em que as conclusões são tanto mais inseguras porque feitas com base sempre em uma cadeia de outras suposições. Desse mecanismo, que permeia todo o texto, são exemplares as longas frases em que o encadeamento de versões e a proliferação de "ses" e "talvez" abrem a narrativa a uma indefinição vertiginosa. O esforço de interpretação do leitor é paralelo ao do narrador, que se bate ao longo do texto em várias tentativas de decifração. A trama de *Nove noites* se desenvolve em torno da obsessão investigativa do narrador, que não mede esforços para compreender os motivos que, na década de 1930, teriam levado o antropólogo Buell Quain a cometer suicídio no Brasil. *Mongólia* se constrói pelo esforço do narrador em desvendar, a partir dos diários de um fotógrafo desaparecido na Mongólia e do diplomata encarregado de procurá-lo, os caminhos tortuosos dessa busca. Nesses dois últimos livros também está todo o tempo em questão a possibilidade de diálogo com o outro, o estrangeiro ou aquele inserido em outra cultura.

Costa Lima nota como, em *Teatro*, com o "cruzamento da ótica dos dois narradores [...] desestabilizam-se as ideias de referência e realidade"³⁰¹. O mesmo se pode dizer de outros livros de Carvalho. As diferentes versões a que os narradores têm acesso refletem pontos de vista que não apenas são sempre parciais, mas que frequentemente são também interessados, distorcidos ou deliberadamente falsos. Como afirma a certa altura o narrador de *As iniciais*: "A obviedade de que quase tudo na vida pode ser visto de vários ângulos e mudar conforme o ponto de vista se aplica com tanto mais exatidão às minhas impressões daquela noite em E. [...]"³⁰². Ou como se lê no diário do cônsul encarregado de procurar o rapaz desaparecido, em *Mongólia*: "É como se todos mentissem e as mentiras fossem complementares"³⁰³.

Essa desestabilização de todas as certezas lança as personagens em um mundo movediço, em que não se pode contar com nenhuma ancoragem. O protagonista de *As iniciais* revela com frequência a desconfiança de que, em algum ponto, sua interpretação falhou, conduzindo-o por um caminho que só pode ser o do erro, o do engano. A ideia de **contaminação**, associada no livro à doença que vitima M. e outras personagens, estende-se também à estrutura do relato: a incerteza de uma hipótese contamina toda a cadeia posterior. A desconfiança paranoica leva o narrador a suspeitar de todos, e logo

³⁰¹ LIMA. A ficção mistificante.

³⁰² CARVALHO. *As iniciais*, p. 82.

³⁰³ CARVALHO. *Mongólia*, p. 148.

também de si mesmo: "É possível que não tenha entendido nada, e menos ainda conforme imaginava me aproximar de algum tipo de compreensão"³⁰⁴.

As narrativas de Carvalho assemelham-se a um alucinado teatro em que tudo parece fazer sentido e nada de fato faz. Sua forma é, antes, a da **paranoia**, como a descreve uma personagem de *Teatro*: "O paranoico é aquele que acredita num sentido [...] É aquele que vê um sentido onde não existe nenhum. O paranoico não pode suportar a ideia de um mundo sem sentido. [...] O paranoico é aquele que procura um sentido e, não o achando, cria o seu próprio, torna-se autor do mundo". Ao que outra personagem responde: "De seu ponto de vista [...] então até a mais inofensiva das atividades, como a literatura, também seria um ato paranoico. Na sua cabeça, pelo que você está dizendo, a paranoia é a possibilidade de criação de histórias"³⁰⁵.

Nos textos de Carvalho tematizam-se modos de ler, esforços de interpretação, fracassos de leitura. O fato de que esses modos de ler só possam ser apreendidos através da leitura introduz um novo grau de incerteza e coloca o próprio leitor na posição daquele que procura sentido por toda parte, lançando-o no mesmo abismo em que se encontram as personagens. No teatro de Carvalho, a paranoia é também a possibilidade da leitura.

Só os outros podem contar

Em *As iniciais*, a problematização das relações entre ficção e realidade aparece em vários planos, inclusive com uma tematização explícita da questão da escrita autobiográfica. Essa tematização se dá sobretudo a partir da personagem de M., o escritor que, doente, recolhe-se num mosteiro e dedica-se a escrever um diário infinito. M., como nota o narrador, reorganiza o mundo para que caiba em seu diário, dedica-se, dia após dia, a "encenar a própria vida"³⁰⁶ para convertê-la em matéria de sua escrita. E não apenas M., mas todos a sua volta passam a existir em função do diário. Com essa constatação, o narrador inverte a forma como usualmente se pensa o diário ou a autobiografia: mais do que registro da vida, o diário é o motor do seu acontecimento.

³⁰⁴ CARVALHO. *As iniciais*, p. 82.

³⁰⁵ CARVALHO. *Teatro*, p. 31.

³⁰⁶ CARVALHO. *As iniciais*, p. 27.

Não é o diário que "representa" a vida, mas a vida que passa a ser "representada" para ser registrada no diário.

A escrita autobiográfica, afirma o narrador de *As iniciais*, redundante em "louvor de si mesmo"³⁰⁷, ou em exercício sem qualquer interesse ("Quem pode se interessar por essa gente além dela mesma?"³⁰⁸, pergunta uma personagem a respeito do *roman à clef* escrito por outra). Ao contrário dessa literatura que se converte em "uma espécie de militância da mitificação de si mesmo"³⁰⁹, o narrador apresenta a escrita como "troco do diabo"³¹⁰, como uma herança³¹¹ maldita, já que se dá em troca da própria vida, pelo menos da vida tal como o narrador a imaginara. Toda herança, lembra o narrador, traz consigo uma perda: "Minha vida acabou no dia em que passei a escrever"³¹².

Em *As iniciais* (entre outras coisas um inusitado romance de formação de um artista, um livro que narra o percurso que leva o narrador a tornar-se escritor), o processo de formação do escritor não se conclui quando ele se põe a narrar a própria vida, mas quando constata a sua perda. A literatura surge assim não como correlato ou registro da vida, mas como aquilo que de certa forma a substitui. Em lugar do autobiográfico como automitificação, Bernardo Carvalho apresenta uma visão da escrita como forma de lidar com uma memória sempre alheia.

O narrador de *As iniciais* se empenha em narrar uma história que envolve pessoas que na realidade mal conhece. Vivendo de lembranças que em boa parte não são suas, lembranças alheias que ele passa a confundir com sua própria memória, ele as utiliza como matéria para sua escrita. Em *Nove noites*, o jornalista leva às últimas consequências a investigação obsessiva de uma vida (ou, antes, de uma morte) que apenas tangencia a sua, de modo obscuro e quase incompreensível. O diplomata aposentado de *Mongólia* debruça-se sobre os manuscritos deixados por um antigo subordinado. O narrador de *O sol se põe em São Paulo* lança-se em uma viagem até o Japão, na tentativa de compreender uma história que ouviu da dona de um restaurante japonês.

³⁰⁷ CARVALHO. *As iniciais*, p. 33.

³⁰⁸ CARVALHO. *As iniciais*, p. 57.

³⁰⁹ CARVALHO. *As iniciais*, p. 25.

³¹⁰ CARVALHO. *As iniciais*, p. 23.

³¹¹ CARVALHO. *As iniciais*, p. 19.

³¹² CARVALHO. *As iniciais*, p. 19.

Como se lê em *Mongólia*, "a literatura quem faz são os outros"³¹³. Ou como afirma o narrador de *O sol se põe em São Paulo*: "só os outros podem contar"³¹⁴. Nisso a prosa de Carvalho tem algo de jornalístico, mesmo que em *As iniciais* se encontre explicitamente formulada a distância entre literatura e jornalismo ("A literatura é o que não pode ser explicado, o contrário do jornalismo"³¹⁵). Nisso, também, está seu lado detetivesco – o detetive, afinal, é aquele que se empenha em decifrar mistérios alheios, que não lhe dizem respeito. E é curioso notar que não só o detetive e o jornalista, mas também o diplomata (personagem de *Mongólia*) e o antropólogo (Buell Quain e também, em certa medida, o narrador de *Nove noites*) são pessoas encarregadas de envolver-se em assuntos alheios, estrangeiros. O detetive, o repórter, o antropólogo, o diplomata – todos eles lidam com problemas alheios, histórias alheias, a cultura alheia, negócios alheios. Investigam coisas que não lhe dizem respeito, narram episódios que se passaram com outros, procuraram compreender e traduzir a cultura de outros, falam em nome de outros.

O que a ficção de Carvalho parece mostrar, entretanto, é, por um lado, que a trama da nossa própria história é feita de histórias dos outros (como os índios a que se refere a antropóloga na segunda parte de *As iniciais*, nós só somos nomeados na relação³¹⁶), e, por outro, que a memória e a experiência próprias são também sempre alheias, porque foi outro aquele que viveu o que se recorda.

Assim, os jornalistas de *Nove noites* e *O sol se põe em São Paulo*, os diplomatas de *Mongólia* e o escritor de *As iniciais* estão todos vasculhando histórias herdadas ou encontradas ao acaso, histórias de outros. No entanto (e trata-se de uma hipótese que seria necessário investigar com mais vagar), no centro do que é mais alheio encontra-se uma revelação sobre aquele que narra, revelação que a narrativa parece se esforçar por encobrir; ou antes, a narrativa não é senão o esforço para encobrir (travestido de esforço investigativo, de esforço de desvelamento) uma verdade que por vezes o próprio sujeito narrador parece ignorar (e que na ficção de Carvalho tem frequentemente relação com a origem familiar, ou ainda conteúdo sexual). Como nota Alcir Pécora, em resenha a *Nove noites*:

³¹³ CARVALHO. *Mongólia*, p. 182.

³¹⁴ CARVALHO. *O sol se põe em São Paulo*, p. 163.

³¹⁵ CARVALHO. *As iniciais*, p. 51.

³¹⁶ CARVALHO. *As iniciais*, p. 117.

Em "Nove Noites", ao contrário, tudo é ou se torna suspeito; todas as personagens aparentam saber mais do que dizem; toda a investigação parece estar fadada a não descobrir e **mesmo determinada a deliberadamente encobrir**. Aliás, no andamento do romance, fica claro que o próprio narrador-jornalista, o único parceiro de ignorância e curiosidade sincera do leitor, não está ele mesmo isento de suspeitas e de motivos secretos.³¹⁷ (grifo meu)

Do mesmo modo, em *Mongólia*, só ao final da narrativa se descobre que o envolvimento do Ocidental com o desaparecido antecede (e ultrapassa) a tarefa que lhe atribuíra o embaixador.

Os narradores dos livros de Carvalho, em sua posição de escuta, embaralham a rede complexa do próprio e do alheio. O modo como a literatura contemporânea encena essa trama de si e do outro é investigado por Diana Klinger no já mencionado *Escritas de si, escritas do outro*, que toma *Nove noites* como um dos seus objetos de análise. Apresentaremos a seguir uma síntese do percurso investigativo de Klinger, que depois nos servirá de base para uma leitura mais detida da presença de imagens fotográficas em *Nove noites* e *Mongólia*.

A prosa de Carvalho nas tramas das escritas de si e do outro

Em *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, Diana Klinger identifica dois elementos que definiriam aspectos da narrativa contemporânea: o "retorno do autor" e a "virada etnográfica" – a presença marcante do autor na narrativa e a tendência a lançar "um olhar sobre o outro culturalmente afastado"³¹⁸.

Nove noites, assim como os textos de Fernando Vallejo (*La virgen de los sicarios*) e Washington Cucurto (*Noches vacías*), que Diana toma também como objetos de análise, participa, segunda a autora, simultaneamente dessas duas tendências da literatura contemporânea. Os narradores desses livros têm, por um lado, fortes marcas autobiográficas e, por outro, "atravessam uma fronteira cultural e escrevem sobre outro mundo, subalterno"³¹⁹.

³¹⁷ PÉCORA. Segredos e distorções.

³¹⁸ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 12.

³¹⁹ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 12.

O "retorno do autor" é o termo utilizado por Klinger para designar a presença de traços autobiográficos em textos que, no entanto, não deixam de ser ficcionais. Klinger propõe a utilização da categoria (reformulada) de autoficção para se referir às ficções contemporâneas que simultaneamente incorporam referências autobiográficas e promovem um questionamento dos conceitos de representação e subjetividade; textos que, segundo a autora, "parecem responder *ao mesmo tempo* e paradoxalmente ao narcisismo midiático e à crítica do sujeito"³²⁰. Ou seja, trata-se, segundo Klinger, de livros que respondem, por um lado, ao exibicionismo da cultura midiática, visível no sucesso mercadológico de biografias, autobiografias e testemunhos e na proliferação de "narrativas vivenciais" e registros biográficos na mídia (perfis, entrevistas, depoimentos, retratos, confissões); por outro, ao reconhecimento da impossibilidade de um sujeito pleno, dono de si mesmo e da sua escrita e capaz de exprimir no texto uma "verdade".

Para a revisão do conceito de "autoficção" – categoria criada pelo crítico e romancista francês Sergue Doubrovsky³²¹ – Klinger retoma a classificação proposta por Philippe Gasparini em *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* (2004). Gasparini classifica três tipos de enunciação autobiográfica: autobiografia fictícia, romance autobiográfico (ou "ficção autobiográfica") e autoficção. Segundo Klinger:

Todos esses subgêneros se distinguem da autobiografia porque ela depende de um pacto referencial. Nos discursos autobiográficos ficcionais *pode* haver – como *deve* haver na autobiografia "autêntica" – identidade onomástica entre o autor, o narrador e o personagem. Como a homonímia é critério insuficiente para distinguir estas modalidades, é preciso levar em consideração toda uma série de "operadores de identificação", quer dizer, outras marcas além do nome que permitam identificar o autor com o narrador: idade, meio socioeconômico, profissão, aspirações, etc. As diferentes formas textuais utilizam de variadas maneiras a relação dos nomes e destes elementos "operadores de identificação" com a finalidade de mostrar identidades, assinalar diferenças ou produzir confusão entre autor e narrador.³²²

³²⁰ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 26.

³²¹ Doubrovsky teria cunhado o conceito de "autoficção" em 1971, a partir das considerações de Lejeune sobre o pacto autobiográfico. Em *O pacto autobiográfico*, Lejeune se perguntava a respeito da possibilidade de um romance em que houvesse identidade entre os nomes do autor, do narrador e do personagem. Embora admitisse que um tal romance era teoricamente possível, o crítico afirmava que não havia de fato nenhum exemplo. Doubrovsky escreve então, em 1977, o romance *Fils* – em que autor, narrador e personagem têm o mesmo nome, embora se trate de uma obra de ficção –, com o propósito deliberado de preencher a lacuna apontada por Lejeune, e forja, para classificar seu romance, a categoria de "autoficção". Cf. KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 47.

³²² KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 45.

Enquanto na autobiografia fictícia há a simulação de uma narração autobiográfica, mas sem que haja identidade entre autor, narrador e personagem, no romance autobiográfico e na autoficção, "a identificação do herói com o autor passa necessariamente pela ambiguidade: o texto sugere uma identificação entre eles e, ao mesmo tempo, distribui índices de ficcionalidade que atentam contra a identificação"³²³.

A diferença que Klinger estabelece em relação à formulação da categoria da autoficção feita por Gasparini é que, enquanto para o crítico a autoficção implica corrosão da verossimilhança interna do romance, para Klinger essa corrosão da verossimilhança não se dá necessariamente; o que a autoficção operaria é um questionamento das noções de "sujeito" e de "verdade" e uma quebra da "linearidade da trajetória da vida [...] em benefício de uma rede de possíveis ficcionais"³²⁴. A autoficção seria, assim, "um gênero *bivalente, ambíguo, andrógino*"³²⁵, em que se dá um embaralhamento das instâncias autoral e narrativa, bem como do enredo ficcional e de informações biográficas e documentais.

Klinger propõe ainda entender a autoficção como "uma máquina produtora de mitos do escritor" e, assim, como uma "performance do autor"³²⁶. A autoficção lidaria, assim, não propriamente com a pessoa do autor mas com o mito do escritor, cada vez mais percebido como um sujeito midiático.

O conceito de performance deixaria ver, segundo a autora,

o caráter *teatralizado* da construção da imagem do autor. Desta perspectiva, não haveria sujeito pleno, originário, que o texto reflète ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tensionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente.³²⁷

A figura do autor, desse ponto de vista, é o resultado de uma construção que opera tanto no interior do texto ficcional quanto fora dele, no modo como o escritor se expõe publicamente, em entrevistas, crônicas, palestras, depoimentos sobre sua própria obra.

³²³ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 46.

³²⁴ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 49.

³²⁵ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 48.

³²⁶ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 51.

³²⁷ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 54-55.

O outro aspecto da ficção contemporânea analisado por Klinger em *Escritas de si, escritas dos outros* é o que a autora identifica como uma "virada etnográfica", que seria visível em todo o campo intelectual, e não só no campo das artes.

Embora realize uma incursão pelo tema da emergência dos estudos culturais e seu impacto sobre a teoria literária e o próprio conceito de literatura, em especial sobre o problema do valor literário, Klinger afirma estar interessada em avaliar não a "virada etnográfica" no campo dos estudos literários, mas sobretudo "como funciona o olhar etnográfico em textos ficcionais"³²⁸. Os textos literários de que a autora se ocupa evidenciariam, além da mencionada reconfiguração da noção de autor e de autoria, "um certo 'retorno do real' e uma problematização da representação do outro"³²⁹.

No percurso do livro, Klinger não apenas localiza essa "virada etnográfica", mas também se refere a uma virada *na* antropologia, caracterizada por um questionamento, no interior da própria disciplina, da autoridade do antropólogo para produzir uma representação válida sobre o outro culturalmente afastado; ao mesmo tempo, o antropólogo passa a olhar para si mesmo, de modo que, abandonando as pretensões de objetividade e neutralidade, os textos antropológicos voltam-se para a narração de experiências subjetivas de choque cultural. Simultaneamente, o próprio texto é interrogado, e o processo da escrita etnográfica passa para primeiro plano:

O que resulta mais instigante é notar que a própria antropologia tem desenvolvido uma crítica da representação exatamente a partir do momento em que o antropólogo começou a olhar a si próprio. Veremos que a combinação de autorreflexão e olhar etnográfico aproxima estes romances da antropologia pós-moderna, pois ela mesma pressupõe um "retorno do autor", no marco do discurso não ficcional. Deixando de lado qualquer pretensão de objetividade e neutralidade "científicas", os textos da antropologia pós-moderna narram experiências *subjetivas* de choque cultural.³³⁰

O ponto de partida para essa virada na antropologia pode ser situado na publicação do livro de Clifford Geertz, *A interpretação das culturas*, de 1973, e teve prosseguimento com outros autores, em especial com James Clifford. Trata-se de um momento autorreflexivo da disciplina antropológica, marcado por certo esgotamento da ilusão de neutralidade científica, fundada na separação entre sujeito e objeto (com a constatação "de que a experiência etnográfica não só constrói o objeto, mas também o

³²⁸ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 95.

³²⁹ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 95.

³³⁰ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 15.

sujeito da etnografia, que se vê por ela modificado no confronto com o outro"³³¹), por uma reflexão sobre a representação e seus dilemas (e limites), em especial com o escrutínio crítico do passado colonial da disciplina e das implicações éticas e políticas de que se reveste, bem como pelo reconhecimento do caráter discursivo do trabalho antropológico, com a consequente atenção para a materialidade da escrita e para a dimensão autoral da empresa etnográfica. O movimento autorreflexivo da disciplina levou assim ao questionamento da forma como a experiência etnográfica se converte em interpretação de uma cultura, em discurso autorizado – em última instância, em escrita.

Em *A experiência etnográfica*, James Clifford analisa o modo como foi se construindo historicamente a noção de autoridade etnográfica³³². Como transformar a experiência – incontrolável, intensa – de um encontro cultural em texto? E como esse texto se legitima como conhecimento válido sobre o outro? Clifford descreve em seu ensaio quatro modos básicos de que se pode revestir a autoridade etnográfica: o "experencial", o "interpretativo", o "dialógico" e o "polifônico".

"Em termos esquemáticos", diz Clifford, "antes do final do século XIX, o etnógrafo e o antropólogo, aquele que descrevia e traduzia os costumes e aquele que era o construtor de teorias gerais sobre a humanidade, eram personagens distintos"³³³. Franz Boas e Bronislaw Malinowski, entre outros, estabeleceram as bases da etnografia entendida como um trabalho de campo intensivo, que emerge como fonte legitimada de dados sobre uma cultura mais ou menos distanciada. Com Malinowski, aquele que descreve e traduz uma cultura (o etnógrafo) e o construtor de teorias (o antropólogo) são unificados em uma só pessoa.

Malinowski redefine o trabalho de campo, entendido por ele como um esforço intensivo de longa duração, possibilitado por uma longa permanência entre os "nativos", pela aprendizagem da língua e pelo máximo possível de adesão ao modo de vida estudado. Com Malinowski, a "observação participante" se converte na pedra de toque do trabalho do antropólogo. O pesquisador legitima o seu discurso sobre uma dada

³³¹ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 78.

³³² A etnografia, diz Clifford, encena estratégias específicas de autoridade, que consistem na tradução de uma experiência em forma de texto: "Se a etnografia produz interpretações culturais mediante intensas experiências de pesquisa, como uma experiência incontrolável se transforma num relato escrito e legítimo? Como, exatamente, um encontro intercultural loquaz e sobredeterminado, atravessado por relações de poder e propósitos pessoais, pode ser circunscrito a uma versão adequada de um 'outro mundo' mais ou menos diferenciado, composta por um autor individual?". CLIFFORD. *Sobre a autoridade etnográfica*, p. 21.

³³³ CLIFFORD. *Sobre a autoridade etnográfica*, p. 25.

realidade pelo fato de ter estado presente e de certo modo participado da vida comunitária.

Esse modo específico por meio do qual se encena a autoridade etnográfica é chamado por Clifford de "experencial". A autoridade etnográfica é conferida pela experiência: é o "eu estive lá" do etnógrafo. A "observação participante intensiva" estabelece-se como norma profissional do trabalho etnográfico, como meio de produzir conhecimento a partir de um intenso envolvimento intersubjetivo, e a etnografia desenvolve-se como uma descrição baseada nesse duplo processo de observação/participação.

No modo que Clifford chama de "interpretativo", a cultura é olhada como um conjunto de textos a serem interpretados. Ganham destaque os processos interpretativos por meio dos quais os objetos e dados recolhidos no campo, os eventos e encontros que têm lugar durante o processo de pesquisa são tratados de forma significativa e convertidos em narrativas; a forma como a experiência de pesquisa é traduzida num texto representativo.

A partir sobretudo dos anos 1970 e 1980, o questionamento da autoridade etnográfica leva a tentativas de construção textual em que a etnografia se apresenta como um processo de diálogo entre interlocutores. Nas palavras de Clifford, "paradigmas de experiência e interpretação estão dando lugar a paradigmas discursivos de diálogo e polifonia"³³⁴.

Os modos de autoridade que Clifford chama de "dialógico" e "polifônico" rompem com as etnografias centradas numa única voz, geralmente a do etnógrafo, e propõem uma "produção colaborativa do conhecimento etnográfico"³³⁵. Entram em cena estratégias textuais que procuram fazer dos informantes nativos construtores ativos da etnografia, rompendo com a autoridade monofônica do etnógrafo, baseada na sua observação pessoal. Passam a ter lugar, então, obras escritas conjuntamente por antropólogos e informantes, bem como formas de representação etnográfica em que os nativos procuram representar a si mesmos.

Clifford cita, entre outros exemplos, o livro de Ralph Bulmer e Ian Majnep, *Birds of my Kalam Country*, de 1977, no qual diferentes tipos de letras servem para distinguir as vozes justapostas do etnógrafo e dos nativos da Nova Guiné, e o estudo

³³⁴ CLIFFORD. Sobre a autoridade etnográfica, p. 41.

³³⁵ CLIFFORD. Sobre a autoridade etnográfica, p. 41.

Piman shamanism and staying sickness, de 1974, produzido coletivamente (três dos quatro autores listados na folha de rosto são índios papago).

Dobrando-se sobre si mesma, a disciplina antropológica promove uma reflexão sobre a representação e sobre o modo como a experiência etnográfica "não só constrói o objeto, mas também o sujeito da etnografia"³³⁶, e coloca no centro da discussão a questão da construção do relato etnográfico.

Vimos que, em *Escritas de si, escritas do outro*, Klinger se ocupa de textos ficcionais que evidenciam, "ao mesmo tempo, uma reconfiguração da noção de autor, um certo 'retorno do real' e uma problematização da representação do outro"³³⁷. A análise que Klinger promove de *Nove noites*, a partir da dupla perspectiva da escrita autoficcional e da escrita etnográfica, é o ponto de partida para a nossa leitura do romance, na qual procuraremos destacar o papel das imagens fotográficas. Antes de passarmos à análise dos livros de Carvalho, porém, faremos uma breve incursão pelo tema das relações entre fotografia e antropologia.

Fotografia e antropologia

A virada autorreflexiva da disciplina antropológica, que promoveu o escrutínio crítico de seu passado colonial e das implicações éticas e políticas de suas práticas, alcançou também um questionamento das relações entre imagem e cultura, imagem e poder, e da história dos engajamentos da antropologia com a fotografia.

Em *Photography and anthropology*, Christopher Pinney se propõe a traçar uma história paralela da antropologia e da fotografia. Não é o caso, aqui, de recuperar todas as etapas e as complexas implicações dessa história passível de inúmeras versões e marcada por muitas controvérsias; interessa-nos apenas chamar a atenção para algumas conexões possíveis entre essas práticas de nascimento quase simultâneo, e em especial para alguns dilemas compartilhados por elas. Para isso, tomamos como referência quase exclusivamente o esclarecedor livro de Pinney, com alguns aportes pontuais de outros textos e autores.

Tanto a antropologia quanto a fotografia têm uma longa história pregressa, anterior a seu estabelecimento nas décadas finais do século XIX. Pinney chama a

³³⁶ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 78.

³³⁷ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 95.

atenção para a coincidência do estabelecimento da Sociedade de Proteção aos Aborígenes, em 1837, e da Sociedade Etnológica de Londres, em 1843, com o anúncio do primeiro daguerreótipo em 1839 – trata-se, nas palavras do autor, de um "curioso eco entre a história da fotografia e a da antropologia"³³⁸.

Christopher Pinney cita vários exemplos da precoce associação entre a nascente antropologia e a primeira fotografia. O anatomista E.R.A. Serres mostrou daguerreótipos de um homem e de uma mulher botocudos para a Academia Francesa de Ciências em 1844 e publicou no mesmo ano breves observações sobre a utilidade da fotografia nos estudos sobre raça e, em 1852, sobre a fotografia antropológica. Em 1856, Ernest Lacan entusiasmava-se com a possibilidade de retratos fotográficos de indianos, africanos e russos para o estudo da "humanidade". A emergência de práticas institucionais que reivindicavam o nome de etnologia e antropologia, diz Pinney, coincidiu, na Inglaterra e na França, com o surgimento da fotografia, e à medida que essas práticas antropológicas começaram a formalizar seu interesse em novas formas e possibilidades de captura e transmissão de informações, a fotografia emerge como uma ferramenta cada vez mais vital.

No século XIX, diz Pinney, para vários antropólogos era ainda o corpo humano, e não a "cultura", que deveria ser objeto de estudo; a antropologia para muitos "era pouco mais do que uma forma de anatomia comparada"³³⁹. Isso se revela com clareza, por exemplo, na proposta de J. H. Lamprey, em 1869, de que antropólogos fotografassem seus temas contra o fundo de uma grade quadriculada, a fim de facilitar a comparação das estruturas anatômicas, expressando o "desejo de um conhecimento visual completo que assimila corpos a dados em um vasto sistema de comparação"³⁴⁰.

Enquanto imperava no campo antropológico a divisão de tarefas entre aquele que realiza o trabalho de campo ("*the man on the spot*"), que podia ser missionário, comerciante, viajante ou administrador colonial, e o teórico de gabinete, a fotografia foi reconhecida como um "mediador crucial", uma forma segura de capturar e transmitir dados "sobre os quais não haveria dúvida": "A fotografia foi rapidamente reconhecida como uma ferramenta vital na transmissão de dados, e o que era pensado como dado

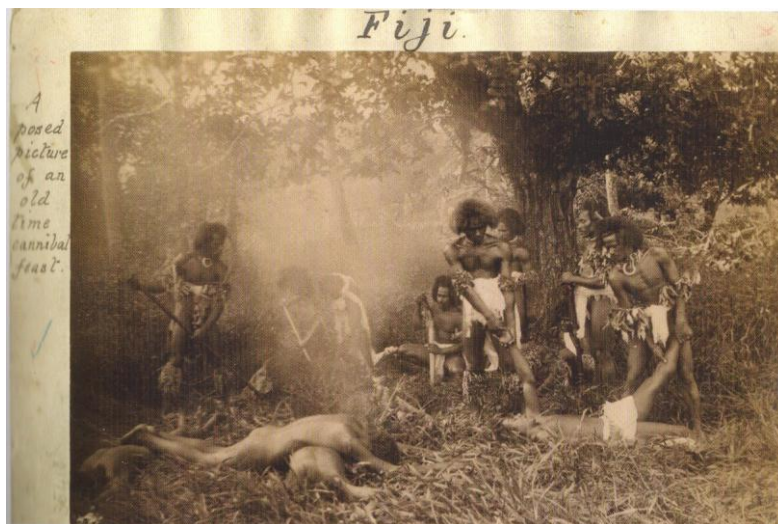
³³⁸ "[...] the curious echo between the history of photography and that of anthropology". PINNEY. *Photography and anthropology*, p. 17.

³³⁹ "[...] anthropology was little more than a form of comparative anatomy". PINNEY. *Photography and anthropology*, p. 15.

³⁴⁰ "For Lamprey, individual variation was an obstacle in the way of his desire for a complete visual knowledge that would assimilate bodies as data in a vast system of comparison". PINNEY. *Photography and anthropology*, p. 29.

confiável. A relação química da fotografia com o que ela representava, o fato de que, como escreveu Benjamin, ela era 'chamuscada pela realidade', sugeria que ela seria capaz de capturar e transmitir 'fatos sobre os quais não há dúvidas'.³⁴¹ Assim, a fotografia aparece aos primeiros antropólogos como um procedimento técnico que permitiria captar e transmitir dados com objetividade, sem a interferência da subjetividade do observador e sem a imprecisão da informação verbal, considerada pouco confiável.

Se a fotografia foi tomada inicialmente como ferramenta capaz de revelar os fatos "como eles de fato eram", é visível desde o início como o ato fotográfico implicava operações de seleção, arranjo e, frequentemente, encenação, que tornaram seu emprego certamente útil, mas também frequentemente perturbador para a disciplina antropológica. A fotografia é, necessariamente, documento de um evento cuja existência não pode ser negada, mas ela não traz inscrita em si mesma a natureza ou o sentido desse evento, seu caráter "típico", "natural", "verdadeiro" ou "encenado" – ela constata, como insiste Barthes, que "isso foi", mas não diz o que "isso" quer dizer. "Posar", lembra Pinney, "e especificamente posar como um canibal, tem uma história venerável na antropologia"³⁴².



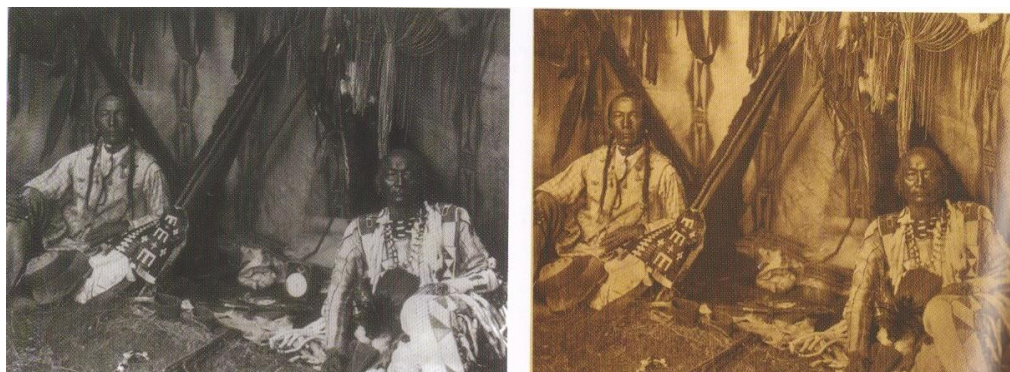
³⁴¹ "Photography was quickly recognized as a vital tool in the transmission of data, and what was thought to be reliable data at that. Photography's chemical connection to what it depicted, the fact that, as Benjamin wrote, it was 'seared with reality', suggested that it might be capable of capturing and conveying 'facts about which there is no question'". PINNEY. *Photography and anthropology*, p. 15.

³⁴² "Posing, and specifically posing as a cannibal, has a venerable history in anthropology". PINNEY. *Photography and anthropology*, p. 83.

Outro procedimento com longa história na relação entre antropologia e fotografia é a tentativa de retirar da cena qualquer elemento que denuncie a presença do fotógrafo e de sua cultura e de forjar um ambiente de "pureza cultural" em que todos os traços de hibridismo são eliminados. Esforço frustrado, por exemplo, num cartão produzido pela Galeria Hudson, de Iowa, em 1880, em cujo verso se lê "[...] estragado pela presença de homem branco em primeiro plano"³⁴³.



Esforço frustrado, igualmente (mas compensado por uma intervenção digna das hoje conhecidas práticas de apagamento de pessoas em fotos "históricas", como a célebre imagem de Lenin na tribuna, de onde Trótski foi eliminado), na imagem de Edward Curtius intitulada *In the Piegan Lodge*, em que um objeto misterioso (uma medalha ou relógio, segundo sugere Pinney) aparece entre os dois homens sentados na foto original, mas desaparece na imagem publicada no livro.



³⁴³ "[...] spoiled by presence of white man in foreground". PINNEY. *Photography and anthropology*, p. 79.

Em *Tristes trópicos*, Lévi-Stauss, comentando as tentativas de apresentar determinados grupos como "selvagens" e "intocados", refere-se aos indícios de contato e de hibridez cultural que um "olho treinado" é capaz de perceber nas fotografias:

[...] ocultaram-se de maneira meticulosa os métodos de acesso, os quais teriam revelado o posto missionário há vinte anos em contato permanente com os indígenas e a pequena linha de navegação a motor que penetra até os confins da região, **mas cuja existência o olho treinado logo infere a partir de pequenos detalhes fotográficos, pois o enquadramento nem sempre conseguiu evitar as latas enferrujadas onde essa humanidade virgem prepara sua gororoba.**³⁴⁴ (grifo meu)

Mais sutil, mas também reveladora da interferência da câmera na produção daquilo que ela se propõe a registrar, é, por exemplo, uma fotografia como a que Malinowski inclui em *Vida sexual dos selvagens*, com a legenda: "Cadáver de uma jovem e bela mulher atingida por morte súbita e pranteada sinceramente pelo viúvo aparando o corpo para ser fotografado"³⁴⁵.

Pinney nota ainda que, apesar da precoce associação entre antropologia e fotografia, os primeiros antropólogos não foram capazes ou não se revelaram dispostos a admitir que haveria uma relação, ressaltada com propriedade por Walter Benjamin nos anos 1930 em sua "Pequena história da fotografia", entre a fotografia e as práticas de magia, animismo e feitiçaria que eles encontravam entre os nativos³⁴⁶. Benjamin se refere ao "valor mágico" da imagem fotográfica, que seria capaz de revelar um

³⁴⁴ LÉVI-STRAUSS. *Tristes trópicos*, p. 36.

³⁴⁵ Exemplo retirado de SAMAIN. "Ver" e "dizer" na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. O exemplo revela também a importância de que a legenda se reveste na utilização antropológica da imagem fotográfica; legendada, a imagem, transformada em ilustração de um evento ou conceito, é reintegrada ao texto da análise. Num ensaio sobre o trabalho do fotógrafo finlandês Jorma Puranen, Sylvain Maresca afirma que "as raras fotografias reproduzidas nas publicações etnológicas são imagens-texto, imagens que o texto (erudito) logo se encarrega de encobrir". MARESCA. Olhares cruzados. Ensaio comparativo entre as abordagens fotográfica e etnográfica, p. 136.

³⁴⁶ Segundo Pinney, "os antropólogos comprometidos com distinções evolucionistas entre as práticas animistas primitivas e suas manifestações posteriores na forma de religião foram capazes de entusiasmar-se com a dimensão técnica e progressista da fotografia, mas tiveram dificuldade com suas qualidades arcaicas e mágicas. A reinvenção pela fotografia da mágica 'homeopática' e 'por contágio' (mágica baseada na semelhança e no contato, respectivamente) trouxe com ela todo o tipo de dificuldades, que exigiram desvios complexos, esquivas e elipses". PINNEY. *Photography and anthropology*, p. 63. ["I've suggested – prompted by Walter Benjamin's insights – that anthropologists committed to evolutionary distinctions between early practices of animism and its later manifestation in the form of religion were able to enthuse about photography in its technical and progressive dimension but were 'troubled' by its archaic and magical qualities. Photography's reinvention of homeopathic and 'contagious' magic (magic based on likeness and contact, respectively) brought with it all kinds of difficulties that required complex detours, avoidances and ellipses"]. Pinney ainda aproxima os dois principais princípios da magia – "homeopático" e "por contágio", relativos, respectivamente, à semelhança e ao contato – do caráter simultaneamente icônico e indicial, em termos peirceanos, da imagem fotográfica.

"inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional"³⁴⁷. Com a fotografia, diz Benjamin, podemos ver a atitude de um homem na exata fração de segundo em que ele dá um passo, os aspectos fisionômicos do mundo das coisas mais minúsculas, que, tornadas grandes e formuláveis, "[...] mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica"³⁴⁸.

A emergência do trabalho de campo como a metodologia central na nova visão da antropologia sobre si mesma, no final do século XIX, acaba com a anterior divisão entre o *scholar* e "*the man on the spot*": agora cabia ao antropólogo a realização de sua própria pesquisa. Malinowski, que, como vimos, foi figura central nesse processo, fez uso abundante da fotografia em seus livros (*Os argonautas* inclui 65 pranchas, totalizando 75 fotografias, *Vida sexual dos selvagens* traz 92 fotos e *Jardins de coral*, 116³⁴⁹). Com Malinowski, a polaridade entre obtenção e análise de dados que marcava as gerações anteriores é unificada num único lugar complexo, com a emergência do paradigma da observação participante.

Significativamente, Clifford exemplifica essa transformação nos modos de configuração da autoridade etnográfica a partir da análise de duas imagens – o frontispício do livro *Moeurs des sauvages américains*, de 1724, do padre Lafitau, e o frontispício de *Os argonautas do Pacífico Ocidental*, de Malinowski, cuja primeira publicação é de 1922:

O frontispício de 1724 do livro *Moeurs des sauvages américains*, do padre Lafitau, retrata o etnógrafo como uma jovem mulher sentada numa escrivaninha em meio a objetos do Novo Mundo, da Grécia Clássica e do Egito. Ela está acompanhada por dois querubins – que ajudam na tarefa de comparação – e pela barbuda personagem do Tempo, que aponta para uma cena que representa a fonte primordial da verdade brotando da pena do escritor. A imagem para a qual a jovem mulher dirige seu olhar é a de um conjunto de nuvens onde estão Adão, Eva e a serpente. Acima deles estão o homem e a mulher redimidos pelo Apocalipse, de cada lado de um triângulo que irradia luz e ostenta a inscrição *Yahweh*, em alfabeto hebraico.

Já em *Os argonautas do Pacífico Ocidental*, de Malinowski, o frontispício é uma fotografia com o título "O ato cerimonial do kula". Um colar de conchas está sendo oferecido a um chefe trobiandês, que está de pé na porta de sua casa. Atrás do homem que presenteia o colar está uma fileira de seis jovens, curvados em reverência, um dos quais sopra uma concha. Todas as personagens estão de perfil, com a atenção aparentemente concentrada no rito da troca, um evento

³⁴⁷ BENJAMIN. Pequena história da fotografia, p. 94.

³⁴⁸ BENJAMIN. Pequena história da fotografia, p. 94-95.

³⁴⁹ SAMAIN. "Ver" e "dizer" na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia.

importante da vida melanésia. Mas a um olhar mais atento parece que um dos trobriandeses que se curvam está olhando para a câmera.³⁵⁰ (grifo meu)



Clifford continua comentando as imagens dos frontispícios, e afirma que a fotografia que abre *Os argonautas* torna visível o modo moderno da autoridade etnográfica:

A alegoria de Lafitau é menos familiar: seu autor transcreve, não cria. Diferentemente da foto de Malinowski, a gravura não faz nenhuma referência à experiência etnográfica – apesar dos cinco anos de pesquisa de Lafitau entre os moicanos, uma pesquisa que lhe granjeou um lugar de honra entre os pesquisadores de campo de qualquer geração. Seu relato é apresentado não como um produto de observação de primeira mão, mas como um produto da escrita em um gabinete repleto de objetos. **O frontispício de *Os argonautas*, como toda fotografia, afirma uma presença – a da cena diante das lentes; e sugere também outra presença – a do etnógrafo elaborando ativamente esse fragmento da realidade trobriandesa.** O sistema de troca kula, tema do livro de Malinowski, foi transformado em algo perfeitamente visível, centrado numa estrutura de percepção, enquanto **o olhar de um dos participantes redireciona nossa atenção para o ponto de vista do observador que, como leitores, partilhamos com o etnógrafo e sua câmera. O modo predominante e moderno de autoridade no trabalho de campo é assim expresso: "Você está lá... porque eu estava lá".**³⁵¹ (grifos meus)

³⁵⁰ CLIFFORD. Sobre a autoridade etnográfica, p. 17.

³⁵¹ CLIFFORD. Sobre a autoridade etnográfica, p. 18.

A imagem do ato cerimonial kula que abre *Os argonautas* reivindica um *status* documental, observacional, e por meio dela, como nota Clifford, o tema do livro torna-se "perfeitamente visível". O fato de um dos nativos estar olhando para a câmera torna também visível, por sua vez, o ponto de vista do observador, e encena a construção do modelo de autoridade etnográfica que Clifford sintetiza na fórmula "Você está lá... porque eu estive lá". Mas essa revelação da presença do antropólogo e da câmera pode também ser pensada como indicadora de que o real que se registra é um real já alterado pela presença do antropólogo (e da câmera). A imagem, portanto, tanto encenaria essa reivindicação de autoridade baseada na presença e na observação quanto revelaria, num gesto anti-ilusionista, o caráter problemático dessa operação.

Não podemos deixar de notar que a etnografia partilha com a fotografia esse modelo de autoridade baseado na "prática do 'estar lá'". Como escreve Barthes, em *A câmara clara*: "A vidência do fotógrafo não consiste em 'ver', mas em estar lá"³⁵². Sontag nota essa proximidade entre o fotógrafo e o antropólogo, ao afirmar que "o fotógrafo é um superturista, uma extensão do antropólogo, que visita os nativos e traz de volta consigo informações sobre o comportamento exótico e os acessórios estranhos deles"³⁵³. É significativo, ainda, que essa nova etnografia fosse também marcada por "uma acentuada ênfase no poder de observação"³⁵⁴. Uma "distinta primazia", diz Clifford, "era dada ao visual: a interpretação dependia da descrição"³⁵⁵. A cultura é entendida como um conjunto complexo de gestos, cerimônias e comportamentos passíveis de registro por um observador treinado.

Comentando a diminuição do recurso à fotografia nas monografias etnográficas pós-malinowskianas, Pinney sugere que, com a emergência do paradigma da observação participante, os próprios antropólogos parecem ter-se tornado "câmeras", de modo que o modelo de autoridade fotográfica, sugere o autor, teria sido internalizado pelos protocolos da nova antropologia:

O trabalho de campo envolvia necessariamente a presença do trabalhador de campo no campo, "exposto" a novas experiências, como se o seu corpo fosse uma lâmina de negativo [*a glass negative*] ou uma tira de filme. Durante esse árduo e prolongado período de exposição à luz local, o etnógrafo acumula dados, geralmente na

³⁵² BARTHES. *A câmara clara*, p. 76.

³⁵³ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 54.

³⁵⁴ CLIFFORD. Sobre a autoridade etnográfica, p. 28.

³⁵⁵ CLIFFORD. Sobre a autoridade etnográfica, p. 28.

forma preliminar de "notas de campo", que serão, após seu retorno e reincorporação "em casa", processadas em uma forma "positiva", como uma monografia publicada.³⁵⁶

A relação dos antropólogos com a fotografia, no entanto, também foi marcada por desconfianças, em especial no que se refere à capacidade da câmara para de fato captar uma cultura viva, complexa e movente. A aposta na capacidade da imagem fotográfica, inicialmente celebrada como um meio de registro que permitiria escapar das incertezas do discurso, de expor os fatos (e os corpos) sem que sobre eles pudesse haver "qualquer dúvida", foi sendo atravessada por questionamentos a respeito de suas limitações e perigos e das relações entre visibilidade, autoridade, controle e poder disciplinar. O ideal do "olho da câmara", que forneceria uma visão pan-óptica da cultura, passa a ser questionado em nome de uma diversidade de vozes e posições.

Questões provenientes do campo antropológico, aliás, foram decisivas para o debate que levou à desconstrução da "naturalidade" da fotografia, ao revelarem que sua significação é determinada culturalmente e que sua recepção exige uma aprendizagem de determinados códigos de leitura. Antropólogos que mostravam fotografias feitas por eles às pessoas retratadas frequentemente notaram uma dificuldade por parte dessas pessoas para entender o que lhes era mostrado³⁵⁷. Pinney cita o relato do antropólogo Anthony Forge, que trabalhou com os Abelam da Papua Nova Guiné. Forge relaciona a dificuldade que detectou em alguns adultos de reconhecer o que estava retratado nas fotografias com a complexa iconografia dos Abelam, que parecia abstrata para os não iniciados: "O que parecia ser uma inabilidade dos Abelam para ler fotografias introduziu uma simetria de que Forge fez largo uso: ele esperava demonstrar que a referência fotográfica também dependia de um código que deveria ser aprendido. Não

³⁵⁶ "Fieldwork necessarily involved the presence of the fieldworker in the field, 'exposed' to new experiences, as though his or her body were a glass negative or strip of film. During this prolonged and arduous period of exposure to local light the ethnographer accumulates data, usually in the liminal form of 'fieldnotes', which will, following their return and re-incorporation 'at home', be processed into a 'positive' form as a published monograph". PINNEY. *Photography and anthropology*, p. 62.

³⁵⁷ Em *O ato fotográfico*, Dubois cita a seguinte passagem do artigo "On the invention of photographic meaning", do antropólogo Alan Sekulla: "O antropólogo Melville Herskøvits mostrou um dia a uma aborígine uma foto de seu filho. Ela foi incapaz de reconhecer a imagem até o antropólogo atrair sua atenção para os detalhes da foto [...]. A fotografia não comunica qualquer mensagem para aquela mulher até que o antropólogo a descreva para ela. Uma proposta, como 'isto é uma mensagem' e 'isto está no lugar de seu filho', é necessária à leitura da foto. Uma transposição para a língua que torne explícitos os códigos que procedem à composição da foto é necessária para a sua compreensão pelo aborígine. O dispositivo fotográfico é, portanto, de fato um dispositivo *codificado culturalmente*". SEKULLA. *On the invention of photographic meaning apud DUBOIS. O ato fotográfico*, p. 42.

havia nada de 'natural' em nenhum dos dois sistemas"³⁵⁸. Essa constatação de que mesmo a imagem fotográfica, frequentemente pensada como meio "transparente" de reprodução da realidade, é resultado de operações convencionais e de que sua inteligibilidade depende de uma aprendizagem cultural, arremata Pinney, "prefigurou o autoquestionamento da autoridade etnográfica que caracterizou muito da antropologia nos anos 1980"³⁵⁹.

Nas últimas décadas do século XX, com a "virada autorreflexiva" da disciplina antropológica, surgem várias formas de responder aos questionamentos sobre a autoridade etnográfica, algumas delas relacionadas com a fotografia. Pinney cita alguns exemplos, que incluem, por um lado, uma atenção às práticas fotográficas locais (o autor menciona, entre outros, os estudos do antropólogo Tobias Wendl da fotografia de estúdio na área rural e em pequenas cidades da Índia central), e, por outro, uma análise da história dos engajamentos da fotografia com a disciplina antropológica, tanto por parte de antropólogos quanto de fotógrafos e artistas plásticos que operam um questionamento dos códigos do retrato etnográfico. Nesse último caso, a fotografia surge como um prisma através do qual se torna possível visualizar a história da prática etnográfica, em especial suas conexões com o olhar e o arquivo colonial. Um caso importante de intervenção crítica no arquivo antropológico é o australiano, em que se deu uma mudança do contrato fotográfico mediante o qual imagens de rituais restritos, que antes circulavam livremente, tornaram-se objeto de novos protocolos de controle³⁶⁰. Outras práticas etnográficas implicam ainda aquilo que Pinney descreve como um processo de "repatriação" das imagens fotográficas, por meio do qual elas são reintegradas ao circuito da vida cultural local.

Pinney encerra seu livro com uma espécie de síntese da relação entre antropologia e fotografia, apresentada como uma história de aproximações e tomadas de distância entre as duas práticas:

³⁵⁸ "What appeared to be an Abelam inability to read photographs introduced a symmetry that was of great use to Forge: he hoped to suggest that photographic reference was also dependent on a code that had to be learned. There was nothing 'natural' about either system". PINNEY. *Photography and anthropology*, p. 106.

³⁵⁹ "This conversion of a photographic realism – its quality as a 'natural' sign capable of producing facts 'about which there is no question' – into a conventionalism in which intelligibility is simply the result of cultural training, prefigured the self-questioning of ethnographic 'authority' which characterized much anthropology in the 1980s". PINNEY. *Photography and anthropology*, p. 107.

³⁶⁰ Cf. PINNEY. *Photography and anthropology*, p. 130-140.

Amparados pela complexidade obscura do holográfico [Pinney se refere ao conceito cunhado por Roy Wagner], podemos talvez vislumbrar uma trajetória curva no tempo. No começo dessa curva podemos ver à distância os primeiros antropólogos empenhados por uma perfeição técnica na prática fotográfica que iria suplantar as deficiências da fala. Mais tarde, os próprios antropólogos parecem ter se tornado câmeras, expondo-se à realidade que eles buscam registrar. Paralelamente, dúvidas sobre a fotografia parecem crescer: o caráter estático de que dependia a sua acuidade foi cada vez mais visto como uma traição do estudo antropológico de uma prática cultural em movimento. [...] presa como era em duas dimensões, considerou-se que a ela faltava a complexidade e a capacidade de estabelecer relações características dos mundos que os antropólogos estudavam.³⁶¹

A história dessas relações, segundo Pinney, marca um movimento da antropologia "para longe da fotografia – uma crescente suspeita em relação a suas pretensões, uma consciência em desenvolvimento de suas limitações". Apesar disso, diz ele, a análise dos engajamentos da antropologia com a fotografia é reveladora dos modos como a disciplina emergiu e se modificou, e da forma como ela se define "através – e contra – a natureza da fotografia".³⁶²

Nove noites

Nove noites constrói-se em torno da investigação, empreendida pelo narrador, do suicídio do antropólogo norte-americano Buell Quain entre os índios krahô, em 1939. Ao tomar conhecimento da história, por acaso, sessenta anos depois, por meio de uma referência mínima a Quain num artigo de jornal que trata de outro antropólogo, o narrador lança-se obsessivamente na investigação dos motivos que teriam levado Quain a cometer suicídio no Brasil, aos 27 anos e de modo brutal. Em suas investigações, o narrador realiza uma série de pesquisas nos arquivos do Museu Nacional, busca pessoas

³⁶¹ "Ensnconced in the murky complexity of the holograph, we can perhaps glimpse a trajectory curving through time. At the beginning of this curve we can distantly see early anthropologists striving for a technical perfection in photographic practice that would supersede the deficiencies of speech. Further on, anthropologists seem themselves to have become cameras, being exposed to the reality that they sought to record. Alongside this, doubts about photography seem to grow: the stasis upon which acuity depended was itself increasingly seen as a betrayal of the anthropological study of a cultural praxis in motion. [...] imprisoned as it was within two dimensions, it was seen to lack the complexity and relationality of the worlds anthropologists studied." PINNEY. *Photography and anthropology*, p. 154.

³⁶² "[...] anthropology continues to define itself through – and against – the nature of photography". PINNEY. *Photography and anthropology*, p. 154.

que possam lhe fornecer informações sobre a morte do antropólogo e ainda faz uma visita aos índios krahô, no Xingu.

Além do relato do narrador, a história é contada também através da carta-testamento de Manoel Perna, engenheiro de Carolina de quem Quain se tornou amigo. Essa carta, que se intercala ao relato do narrador e que se diferencia dele por vir escrita em itálico, é dirigida a um "você" indefinido (um futuro investigador que teria conhecido Quain e a quem o antropólogo teria deixado uma carta – a "oitava carta"), e nela Manoel Perna narra, de modo lacunar e por vezes enigmático, aspectos da história de Quain (cada uma das inserções, numeradas, dessa carta-testamento inicia-se, salvo duas exceções, com a frase "*Isto é para quando você vier*"). O título do livro diz respeito às nove noites que Manoel Perna passou em companhia de Quain.

A trama de *Nove noites* parte, portanto, de um acontecimento real – o suicídio do antropólogo Buell Quain entre os índios krahô, em 1939 – e se converte em uma busca de evidências que conduz o narrador à pesquisa em arquivos, ao contato com pessoas que ele espera que possam lhe fornecer informações sobre Quain e, ainda, à viagem ao Xingu. No entanto, como veremos, ao contrário do que usualmente se dá em textos baseados em fatos históricos, em *Nove noites* os materiais convocados para compor a trama são apresentados de forma ambígua, e a própria confiabilidade daquele que narra é frequentemente colocada em dúvida no curso do relato.

Logo no início do livro, Manoel Perna, o amigo de Quain, adverte a um futuro pesquisador que viesse a investigar a morte do antropólogo:

*É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram aqui. Pergunte aos índios. Qualquer coisa. O que primeiro lhe passar pela cabeça. E amanhã, ao acordar, faça de novo a mesma pergunta. E depois de amanhã, mais uma vez. Sempre a mesma pergunta. E a cada dia receberá uma resposta diferente. A verdade está perdida entre todas as contradições e os disparates.*³⁶³

Essa passagem, que serve de alerta ao narrador, torna-se também – por um efeito produzido, como lembra Alcir Pécora em resenha do livro, pelo "tipo de ambiguidade

³⁶³ CARVALHO. *Nove noites*, p. 7.

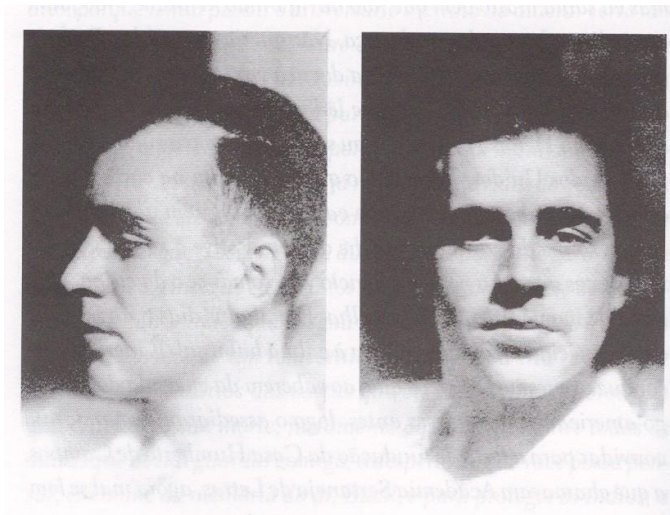
insolúvel dos dêiticos"³⁶⁴ – uma espécie de advertência ao leitor sobre o estatuto indefinido do material que tem em mãos.

Em entrevista a Flávio Moura, Bernardo Carvalho relaciona a narrativa do romance à "forma de narrar estranha" que ele atribui aos índios, e afirma que *Nove noites* é de certo modo "uma literatura à maneira dos índios":

Tem mais um ponto a esse respeito. Você nunca sabe se os índios estão inventando ou dizendo a verdade. Não dá para confiar em nada. O cara te diz uma coisa hoje, depois é outra completamente diferente. **É uma forma de narrar estranha**, você não sabe se ele está querendo agradar, se está dizendo aquilo só porque acha que você quer ouvir. O fato é que você nunca sabe onde está pisando. De certa maneira, esse livro é **uma literatura à maneira dos índios, pois mantém essa dúvida para o leitor.**³⁶⁵ (grifos meus)

Na construção dessa ambiguidade em relação ao estatuto da narrativa sem dúvida têm papel destacado as fotografias estampadas no livro.

Na página 26 da primeira edição de *Nove noites*, encontram-se duas fotografias do rosto de um homem jovem, dispostas lado a lado. Na primeira, ele aparece de perfil; na segunda, de frente, encarando a câmera.



³⁶⁴ "O destinatário secreto, referido pelo engenheiro como um simples 'você', produz o tipo de ambiguidade insolúvel dos dêiticos – termos da linguagem usual que não têm sentido fixo ou lexical, mas sim dependente do conhecimento da posição de quem fala –, quando empregados fora de uma situação oral particular. Assim, virtualmente, o 'você' a quem a carta se dirige inclui não apenas o esperado amante de Quain, como também qualquer um que esteja em posição de lê-la: exatamente aquela em que está o leitor do romance." PÉCORA. Segredos e distorções.

³⁶⁵ CARVALHO. Entrevista a Flavio Moura. A trama traiçoeira de "Nove noites".

A fotografia de uma pessoa alternadamente de frente e de perfil remete instantaneamente ao modelo das imagens de identificação judiciária ou criminal. Philippe Dubois conta como, no final do século XIX, Alphonse Bertillon, chefe do Serviço de identidade Judiciária da Polícia de Paris, estabeleceu o sistema de identificação antropométrica, que incluía

[...] três operações complementares, cuja conjunção institui a *identidade* individual de maneira infalível: trata-se da **fotografia (o doravante absoluto face/perfil, muito rigorosamente fotografado)**, da *mensuração antropométrica* (a medida em números de cada parte fixa do corpo: nariz, olhos, queixo, dedos, pés, orelhas etc.) e da *sinalética do "retrato falado"* (a descrição verbal dos elementos fisionômicos e das marcas corporais de todos os tipos).³⁶⁶ (grifo meu)

A síntese de tal sistema encontra-se na ficha de polícia, à qual um pouco mais tarde se acrescentará a impressão digital.

A fotografia de frente e de perfil remete assim ao contexto policial e criminal³⁶⁷, que não é estranho ao romance de Carvalho, em que está em jogo a investigação de um suicídio (crime de que Quain é, obviamente, ao mesmo tempo vítima e perpetrador). Também não deixa de ser interessante a evocação da imagem judiciária, cujo objetivo é estabelecer a identidade de maneira irrefutável, num livro que trata de forma recorrente da questão da identidade, tomando-a sempre como dúvida ou problema. Assim, podemos pensar que as fotos de Quain evocam o modelo da foto judiciária num contexto em que suas promessas novecentistas são duplamente frustradas: digo duplamente porque em *Nove noites* vemos naufragar não apenas os esforços de desvendamento de um crime (o narrador é incapaz de determinar as causas do suicídio do antropólogo), mas também as tentativas de compreender a personalidade atormentada de Quain (contrariando assim as promessas de que a aparência morfológica permitiria acessar algo como o caráter, o temperamento ou a personalidade³⁶⁸).

³⁶⁶ DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 241.

³⁶⁷ No século XIX, a fotografia alternada de frente e de perfil foi também amplamente utilizada no retrato etnográfico. Sylvain Maresca, por exemplo, menciona uma série de fotografias realizadas em 1884 por ocasião da expedição do príncipe Roland Bonaparte à Lapônia, que incluía cerca de 400 imagens, entre as quais há "250 retratos representando diferentes tipos de lapões, a maioria fotografada alternadamente de frente e de perfil". MARESCA. *Olhares cruzados. Ensaio comparativo entre as abordagens fotográfica e etnográfica*, p. 148.

³⁶⁸ Dubois comenta que a preocupação exacerbada com a mensuração e a aparência morfológica revela, à primeira vista, "um investimento enorme apenas na parte formal (mensurável e portanto objetiva) do corpo. Mas, de fato, no contexto estritamente policial e criminal que finaliza tal sistema por um lado e, por outro, com, no fundo, toda a tradição da fisiognomia e suas inúmeras transformações (patognomia,

Poucas páginas depois, há outra fotografia, dessa vez no alto da página, em que aparecem sete pessoas sentadas em um banco. Embora a foto não tenha legenda, no texto o narrador identifica as sete pessoas retratadas – dona Heloísa (Heloísa Torres, na época diretora do Museu Nacional do Rio de Janeiro), ao centro; Charles Wagley, Raimundo Lopes e Edson Carneiro, a sua direita; Claude Lévi-Strauss, Ruth Landes e Luiz Castro Faria, a sua esquerda.



Elemento sem dúvida pouco usual num romance (com algumas exceções notáveis), as fotografias costumam funcionar, em textos que se apresentam como não ficcionais, como uma espécie de estratégia de legitimação, como "provas" ou "documentos" capazes de atestar a autenticidade do que se narra. Se, à primeira vista, as fotografias em *Nove noites* podem ser entendidas no interior dessa estratégia de legitimação (como "provas" de que Quain de fato existiu – estratégia que o formato/perfil das fotografias de Quain vem ressaltar), o andamento do romance e o tratamento dado aos outros documentos evocados no livro acabam por lançá-las num terreno ambivalente em que se confundem os planos da ficção e da realidade.

frenologia, metoscopia, quirologia etc., todas 'disciplinas' herdadas de uma longa tradição trans-histórica e multidisciplinar, e ainda particularmente em moda nesse final de século XIX, todas disciplinas que pretendiam compreender e codificar as relações que a morfologia corporal mantém com os caracteres, os temperamentos e as outras paixões humanas), em tal contexto, é bem evidente que o 'sistema Bertillon' é de fato obsedado pela ideia implícita de *ascender do corpo à alma*, de aproximar, de ligar, de explicar uma pelo outro (todos os parricidas teriam testa em perspectiva e orelhas de abano?). Em outras palavras, subjacente à bertillonagem, mas bem real, havia essa inferência dos corpos rumo às 'disposições do espírito". DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 242. E Dubois não deixa de notar que o desejo de ver completamente, de medir, classificar, quantificar, esquadrihar, "abre para uma espécie de ficção": "O tratado de Bertillon, nesse sentido, seria algo como o primeiro romance policial (o nascimento desse último lhe é, aliás, contemporâneo)". DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 242.

Mas as fotografias não devem ser pensadas apenas no interior de uma estratégia de legitimação (ou, no caso do romance de Carvalho, de embaralhamento das dimensões documental e ficcional); elas são também um poderoso elemento narrativo. Quando Quain chega pela primeira vez a Carolina, de avião, há um fotógrafo contratado para registrar o acontecimento, "que, com a câmera sobre um tripé, fixava para sempre nas suas chapas a chegada do ilustre etnólogo, ao lado dos índios e do piloto, todos de pé sobre a asa do avião"³⁶⁹. Ao chegar a Carolina mais de sessenta anos depois, por sua vez, o narrador é tomado "por uma sensação sinistra de reconhecimento. Era exatamente", afirma ele, "o mesmo cenário de fundo que eu tinha visto na foto da chegada de Quain à cidade, publicada na primeira página da edição de 18 de agosto de 1939 d'*O Globo*, que noticiava com algum atraso a morte do antropólogo [...]"³⁷⁰. Entre os pertences de Quain que os índios entregam a Manoel Perna após o suicídio do etnólogo está "um envelope com fotografias"³⁷¹. Segundo a carta-testamento de Perna, uma foto estaria na origem da ida de Quain ao Brasil³⁷². Entre os últimos bens do fotógrafo americano que teria conhecido Quain está uma mala de fotografias, e, no final do romance, essas fotos servem de pretexto e mediação para toda a conversa entre o narrador e o filho do fotógrafo (que o narrador desconfia que possa ser na verdade filho de Quain); aliás, é a semelhança com uma fotografia do antropólogo que leva o narrador a supor a possibilidade de filiação³⁷³.

Esses exemplos, que nem de longe esgotam a presença de referências a imagens fotográficas ao longo do romance, revelam que as fotos funcionam aí como elementos narrativos poderosos, com funções variadas na trama: entre outras coisas, elas servem para estabelecer articulações entre o passado e o presente, para mediar momentos de

³⁶⁹ CARVALHO. *Nove noites*, p. 9.

³⁷⁰ CARVALHO. *Nove noites*, p. 76.

³⁷¹ CARVALHO. *Nove noites*, p. 11.

³⁷² "Contou de uma tarde em que, voltando de uma caminhada solitária na praia, onde abandonara os colegas, deparou com a casa excepcionalmente vazia e um homem sentado na cozinha. E que, antes de se apresentar, o estranho, saindo da sombra, sacou de uma máquina fotográfica e registrou para sempre o espanto e o desconforto do antropólogo recém-chegado de um passeio na praia, surpreendido pelo desconhecido. Numa dessas noites em que veio à minha casa durante a sua passagem por Carolina, no final de maio, o dr. Buell confessou que viera ao Brasil com a missão de contrariar a imagem revelada naquele retrato." CARVALHO. *Nove noites*, p. 116-117. É nesse momento da narrativa que Manoel Perna parece revelar a identidade daquele a quem se endereça sua carta-testamento: "Eu só sei que esse estranho era você". CARVALHO. *Nove noites*, p. 117.

³⁷³ "De um certo ângulo, achei que ele se parecia com Buell Quain numa das fotos que a mãe tinha enviado a dona Heloísa, o mesmo retrato que o etnólogo dera a Maria Júlia Pourchet com uma dedicatória no verso". CARVALHO. *Nove noites*, p. 162.

reconhecimento e para desencadear processos de memória e de indagação sobre a identidade.

Em *Nove noites*, o ato de narrar é deflagrado pelo passado que se encontra por acaso, como a fotografia antiga de um desconhecido com que alguém depara acidentalmente num álbum familiar. As fotografias de Quain reproduzidas em *Nove noites* remetem à relação que toda fotografia estabelece com a morte. Como afirma Barthes, "a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos"³⁷⁴. O narrador de *Nove noites* volta-se para um fato praticamente esquecido do passado, ocupa-se da história de um morto, e ao recuperar essa história recupera também a figuração imóvel do rosto daquele que já não existe.

Em *A câmara clara*, Barthes comenta uma foto de 1865 que mostra o jovem Lewis Payne em sua cela; Payne foi condenado à morte por tentar assassinar um secretário de Estado americano, e Alexander Gardner fotografou-o enquanto esperava pelo enforcamento. O *punctum* nesse caso, diz Barthes, é o Tempo, essa espécie de dupla temporalidade da fotografia que nos faz estremecer por uma catástrofe que já ocorreu. "Ele está morto e vai morrer"³⁷⁵ – é essa a legenda que Barthes apõe à fotografia do jovem Payne. Algo similar parece se dar no caso das fotografias do rosto de Buell Quain (o rosto, que, como afirma Benjamin, era a última trincheira do "valor de culto"³⁷⁶): Quain está morto e vai morrer; a fotografia está aí como signo dessa morte, ao mesmo tempo passada e futura.

Assim, mais do que provas de presença, as fotografias revelam-se, no livro, atestados de ausência; o próprio narrador refere-se ao "elemento fantasmagórico" presente em toda fotografia, ao comentar a segunda foto estampada no livro, que retrata os sete antropólogos nos jardins do Museu Nacional. Entre eles não se encontra Buell Quain; apesar disso, diz o narrador, "a imagem não deixa de ser, de certa forma, um retrato dele, pela ausência"³⁷⁷:

Há em toda fotografia um elemento fantasmagórico. Mas ali isso é ainda mais assombroso. Todos os fotografados conheceram Buell Quain, e pelo menos três deles levaram para o túmulo coisas que eu nunca poderei saber. Na minha obsessão, cheguei a me flagrar várias

³⁷⁴ BARTHES. *A câmara clara*, p. 54.

³⁷⁵ BARTHES. *A câmara clara*, p. 143.

³⁷⁶ BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 174.

³⁷⁷ CARVALHO. *Nove noites*, p. 32.

vezes com a foto na mão, intrigado, vidrado, tentando em vão arrancar uma resposta dos olhos de Wagley, de dona Heloísa ou de Ruth Landes.³⁷⁸

Barthes inicia seu *A câmara clara* contando seu espanto ao ver uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo: "Vejo os olhos que viram o Imperador"³⁷⁹. Algo desse espanto está também em jogo no modo como o narrador perscruta a foto dos antropólogos no Museu Nacional; nos olhos daqueles que conheceram Buell Quain, ele procura encontrar uma resposta para o mistério da morte do etnógrafo americano. Interrogar as fotografias, porém, como sabe o narrador, é "em vão"; as imagens não respondem.

Além das três imagens estampadas no interior do livro, chama a atenção a presença, na orelha de *Nove noites*, da fotografia de uma criança de mãos dadas com um índio, com a seguinte legenda: "O autor, aos seis anos, no Xingu". A inserção dessa foto na orelha do livro pode ser considerada parte de uma estratégia autoficcional, procedimento por meio do qual se dá a simulação da presença do autor empírico na narrativa.

O narrador de *Nove noites* conta que quando era criança acompanhava o pai em viagens a suas fazendas no Araguaia e no Xingu. Essas viagens – os voos precários e perigosos (o próprio pai era o piloto), a irritação com os sucessivos casos amorosos paternos – eram então um tormento para ele: "a representação do inferno", diz o narrador, "fica, ou ficava, no Xingu da minha infância"³⁸⁰.

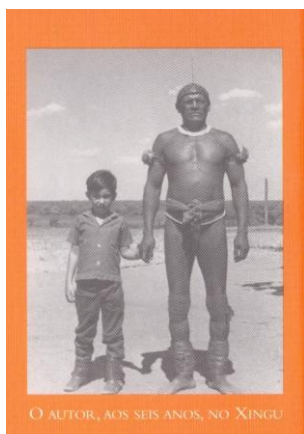
Embora o narrador não seja nomeado, vários elementos do livro conduzem a uma identificação entre autor e narrador, a começar pela profissão de jornalista e escritor. A afirmação do narrador de que a primeira viagem que fez à floresta foi em 1967, aos seis anos³⁸¹, lida em conjunto com a fotografia da orelha, sob a qual se lê "O autor, aos seis anos, no Xingu", e com a afirmação, logo abaixo, na nota informativa sobre o autor, de que Bernardo Carvalho nasceu em 1960, é um elemento decisivo da construção dessa identificação.

³⁷⁸ CARVALHO. *Nove noites*, p. 32.

³⁷⁹ BARTHES. *A câmara clara*, p. 11.

³⁸⁰ CARVALHO. *Nove noites*, p. 60.

³⁸¹ "A primeira viagem que fiz à floresta foi em 1967, quando tinha seis anos e meu pai ainda estava procurando uma fazenda para comprar". CARVALHO. *Nove noites*, p. 65.



A fotografia na orelha do livro, segundo o próprio Carvalho, vem aumentar a ambiguidade em relação ao estatuto da narrativa. Em entrevista a Rodrigo Alves, o autor afirma que a foto

tem um sentido ilustrativo, de dar mais veracidade para algo totalmente inverossímil. Serve para aumentar a ambiguidade. E me deu prazer usar aquela foto ali, achei engraçado. Tudo funciona para aumentar a ambiguidade. É meio clichê falar isso, mas todos os meus livros têm esse problema com a identidade, com o que significa ser um indivíduo.³⁸²

A segunda edição de *Nove noites*, lançada pela Companhia das Letras em 2002, não tem orelha, e portanto não traz a fotografia. Mas não seria o caso de pensar que, nesse caso, a fotografia do autor na orelha integra o livro, já que, por meio dela, a figura do autor acaba por inserir-se na trama do romance?

Ao contrário do que se dá na obra de Sebald, em *Nove noites* encontramos o crédito das fotografias (no final do livro, numa seção intitulada "Créditos das fotos"). Curiosamente, no crédito da foto que mostra os sete antropólogos no Museu Nacional, lemos: "página 31: Buell Quain com Lévi-Strauss e Heloísa Alberto Torres, entre outros, no jardim do Museu Nacional, acervo da Seção de Arquivos do Museu Nacional/UFRJ"³⁸³. Há aí um engano, já que Quain não está na foto reproduzida no livro. O erro talvez seja indicativo de que o acréscimo dos créditos foi um procedimento editorial, e não feito pelo próprio autor, que dificilmente se enganaria a esse respeito, já que, como vimos, fez da ausência de Quain na foto motivo de um comentário do narrador sobre o caráter "fantasmagórico" das fotografias. Ou – hipótese menos

³⁸² CARVALHO. Entrevista a Rodrigo Alves. As armadilhas de Bernardo Carvalho.

³⁸³ CARVALHO. *Nove noites*, p. 171.

plausível, mas que pode ser interessante considerar – não se trata propriamente de um engano, mas de uma estratégia para reforçar a afirmação do narrador de que, embora Quain não esteja presente na foto, "a imagem não deixa de ser, de certa forma, um retrato dele, pela ausência"³⁸⁴, de modo que também esse elemento do paratexto – assim como a fotografia da orelha do livro – seria atraído para a órbita do texto e contaminado pela ficção.

A seção destinada aos créditos das fotografias sucede, no livro, os "Agradecimentos", que se iniciam com a seguinte declaração: "Este é um livro de ficção, embora esteja baseado em fatos, experiências e pessoas reais. É uma combinação de memória e imaginação – como todo romance, em maior ou menor grau, de forma mais ou menos direta"³⁸⁵. A preocupação de definir o estatuto da narrativa provavelmente tem relação com questões de ordem jurídica (Carvalho conta em entrevista que antes de publicar o livro a editora consultou um advogado para verificar a possibilidade de processos³⁸⁶). Entre os agradecimentos, encontra-se um dirigido àqueles que levaram o autor aos Krahô, e aos próprios Krahô que o receberam. Esse mecanismo, que a princípio viria esclarecer o estatuto do texto, não deixa, porém, de entrar no jogo narrativo; sabemos, a partir dessas informações, que o autor esteve de fato entre os Krahô. Assim, os indicadores presentes no paratexto, lidos em articulação com o texto, têm antes o efeito de acentuar a ambiguidade e a indefinição a respeito do estatuto do material que temos em mãos, criando um jogo com os diferentes pactos de leitura.

Dedicatórias, epígrafes, agradecimentos, prefácios, posfácios, notas e advertências (além do próprio título e do nome do autor) – o chamado paratexto – são normalmente tomados como elementos acessórios da narrativa, situados fora da obra. Por essa razão, em geral se considera que seu interesse é o de permitir conhecer os objetivos expressos dos escritores, as tomadas de posição, suas preocupações e propósitos declarados. Embora essa razão já seja suficiente para justificar o interesse do

³⁸⁴ CARVALHO. *Nove noites*, p. 32.

³⁸⁵ CARVALHO. *Nove noites*, p. 169.

³⁸⁶ "Quando eu mostrei o livro à editora, eles ficaram apreensivos com a possibilidade de alguém me processar. Então consultaram um advogado. Ele leu o livro e disse que apenas uma pessoa poderia entrar na justiça contra mim. Mas esse perigo eu não corria, porque, de todas as que ele analisou, aquela era a única que tinha sido inventada. Foi aí que percebi que o livro funcionava como ficção". CARVALHO. Entrevista concedida a Flavio Moura. A trama traçoira de "Nove noites". Nessa afirmação de Carvalho, vê-se com clareza a estratégia do autor de reforçar a ambiguidade, ao mesmo tempo afirmando a presença de elementos documentais (apenas uma personagem teria sido inventada, o que significa que as outras seriam pessoas reais) e deixando em aberto a distinção entre o que seria e o que não seria documental no livro (ao não revelar qual seria essa única personagem inventada).

paratexto, a relação entre dentro e fora do texto nem sempre é tão clara: de um lado ao outro do "pórtico" do texto há trânsitos diversos, e as fronteiras frequentemente são bem menos nítidas do que parecem.

Na introdução de seu livro *Paratextos editoriais*, Gérard Genette ressaltava esse aspecto limiar do paratexto. Segundo o autor:

Assim, para nós o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar*, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um "vestíbulo", que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder. "Zona indecisa" entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), orla, ou, como dizia Philippe Lejeune: "franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda leitura".³⁸⁷

É interessante notar que o pacto autobiográfico, tal como proposto por Lejeune – um contrato de identidade por meio do qual se estabelece que aquele que no texto diz "eu" coincide com aquele que assina seu nome na capa e se responsabiliza por aquilo que narra – supõe uma articulação entre o dentro e o fora do livro, entre texto e paratexto. *Nove noites*, embora não realize plenamente o pacto descrito por Lejeune, já que não expõe a coincidência do nome próprio, também promove uma articulação entre texto e paratexto, mas agora por meio de operadores que ao mesmo tempo sugerem uma identificação entre autor e narrador (ou entre "vida" e "obra") e atentam contra essa identificação, criando um espaço ambíguo. No livro de Carvalho, a imagem fotográfica estampada na orelha, a dedicatória, os agradecimentos e o crédito das fotos entram de certa forma no jogo narrativo, fazendo com que a fronteira entre o texto e o paratexto revele-se pouco nítida.

Como vimos, o narrador informa ter tomado contato com o nome de Quain a partir de uma referência ao antropólogo em um "artigo de jornal, na manhã de 12 de maio de 2001, um sábado"³⁸⁸. Embora o narrador não explicita o nome do jornal ou o título do artigo, uma pesquisa rápida revela que, no dia citado, foi publicado no "Jornal de Resenhas" da *Folha de S. Paulo* artigo de Mariza Corrêa intitulado "Paixão etnológica: cartas do guru da etnologia brasileira", uma resenha do livro *Cartas do Sertão – De Curt Nimuendajú para Carlos Estevão de Oliveira*, que acabava de ser

³⁸⁷ GENETTE. *Paratextos editoriais*, p. 9-10.

³⁸⁸ CARVALHO. *Nove noites*, p. 13.

lançado pela editora portuguesa Assírio & Alvim. Trata-se, claro, de um artigo sobre Curt Nimuendajú, antropólogo alemão que tinha originalmente o nome de Curt Unkel (o nome Nimuendajú, que ele adotou, lhe foi dado pelos índios guarani) e que veio para o Brasil em 1903, aqui residindo até sua morte. Logo no início do texto, porém, há uma referência a Buell Quain³⁸⁹. Uma das pessoas a que *Nove noites* está dedicado é justamente Mariza Corrêa.

O artigo de jornal é apenas o primeiro documento mencionado no livro. No curso de suas investigações, o narrador tomará contato com vários outros materiais, sobretudo cartas (além das cartas deixadas por Quain antes de se matar, há cartas de dona Heloisa para Quain e vice-versa; de Quain para Ruth Landes e Margaret Mead; de Ruth Landes para sua orientadora, Ruth Benedict; de dona Heloisa para a mãe de Quain, após a morte do antropólogo; da irmã de Quain para dona Heloisa; de Manoel Perna para dona Heloisa...), alguns dos quais serão citados ou mesmo integralmente reproduzidos no livro.

No entanto, a autenticidade dos materiais apresentados no texto será colocada em questão no curso da narrativa. Quase no fim do livro, o narrador conta que Manoel Perna morreu afogado em 1946, e que os dois filhos mais velhos do engenheiro lhe garantiram "que ele não deixou nenhum papel ou testamento, nenhuma palavra sobre Buell Quain"³⁹⁰. "Manoel Perna não deixou nenhum testamento, e eu imaginei a oitava carta"³⁹¹ – inserida quase ao final do livro, essa frase promove uma ruptura da ilusão referencial no interior da narrativa e vem colocar em dúvida a autenticidade dos materiais convocados para a composição do romance; ela afasta a possibilidade de enquadramento do livro num gênero não ficcional, ainda que ele lide com pessoas e fatos "reais", lançando-o num território ambíguo, ambivalente.

O estatuto ambíguo da narrativa de *Nove noites* é tematizado no interior do próprio livro. Durante todo o relato o narrador se apresenta às pessoas junto às quais

³⁸⁹ "Alguns anos atrás, um colega, cujo filho ia fazer pesquisa de campo entre os índios do Brasil, me perguntou: 'Não é perigoso?'. Respondi, automaticamente, 'não, nunca ninguém morreu no campo, no Brasil'. Mas não era bem verdade, pensei depois, lembrando, entre os poucos casos que conheço, os de Buell Quain, que se suicidou entre os índios krahôs, em 1939, e o de Curt Nimuendajú, que morreu durante uma visita aos índios ticunas, em 1945, em circunstâncias até hoje debatidas pelos etnólogos. Buell Quain era um antropólogo norte-americano, orientado por Ruth Benedict, dentre aqueles que tinham vindo fazer pesquisa no Brasil no âmbito de um acordo informal entre o Museu Nacional e a Universidade Columbia: a comoção causada por sua morte foi sentida lá e aqui e durante muitos anos esse foi um dos segredos da história da etnologia." CORRÊA. Paixão etnológica: cartas do guru da etnologia brasileira.

³⁹⁰ CARVALHO. *Nove noites*, p. 134.

³⁹¹ CARVALHO. *Nove noites*, p. 135.

procura obter informações sobre Quain como romancista. Quando, logo no início do livro, o narrador procura a antropóloga que escrevera o artigo que continha a referência a Quain, ele diz que ela "supôs que eu quisesse escrever um romance, que meu interesse fosse literário, e eu não a contrariei"³⁹². Mais adiante, já entre os Krahô, ele procura explicar a um índio desconfiado de suas intenções na aldeia o que é um romance, e afirma que seu "interesse pelo passado não teria consequências reais, no final seria tudo inventado"³⁹³. Quase no final do livro, o narrador diz que acabou por decidir escrever uma ficção, já que sua pesquisa fracassara:

Àquela altura dos acontecimentos, depois de meses lidando com papéis de arquivos, livros e anotações de gente que não existia, eu precisava ver um rosto, nem que fosse como antídoto à obsessão sem fundo e sem fim que me impedia de começar a escrever o meu suposto romance (o que eu havia dito a muita gente), que me deixava paralisado, com o medo de que a realidade seria sempre muito mais terrível e surpreendente do que eu podia imaginar e que só se revelaria quando já fosse tarde, com a pesquisa terminada e o livro publicado. **Porque agora eu já estava disposto a fazer dela realmente uma ficção. Era o que me restava, à falta de outra coisa.**³⁹⁴ (grifo meu)

Assim, *Nove noites* acaba sendo também um livro que expõe o processo de sua confecção, uma ficção da conversão, em livro, de um percurso (fracassado) de pesquisa. *Nove noites* pode, portanto, ser aproximado da categoria da autoficção pela produção da ilusão de identidade entre narrador e autor, bem como pela inserção, no texto, de elementos que apontam para a situação concreta de escrita do livro que temos em mãos – a que o narrador significativamente se refere como um "suposto romance". E não deixa de ser interessante que, após várias tentativas frustradas de descobrir as razões do suicídio de Quain, o narrador afirme que, ao tomar o avião para Nova York em busca do filho do fotógrafo, tinha pelo menos uma certeza: "a de que, não encontrando mais nada, poderia por fim começar a escrever o romance"³⁹⁵. O narrador já expressara o temor de que, após a publicação do livro, alguém aparecesse da noite para o dia com a solução da história, tornando seu livro "um artifício risível"³⁹⁶; mas a afirmação de que, "não

³⁹² CARVALHO. *Nove noites*, p. 14.

³⁹³ "Eu tentava dizer que, para os brancos que não acreditam em deuses, a ficção servia de mitologia, era o equivalente dos mitos dos índios [...] Não conseguia fazê-lo entender o que era ficção (no fundo, ele não estava interessado), nem convencê-lo de que meu interesse pelo passado não teria consequências reais, no final seria tudo inventado". CARVALHO. *Nove noites*, p. 56.

³⁹⁴ CARVALHO. *Nove noites*, p. 157.

³⁹⁵ CARVALHO. *Nove noites*, p. 158.

³⁹⁶ CARVALHO. *Nove noites*, p. 157.

encontrando mais nada", poderia enfim escrever seu romance parece indicar, sobretudo, que a ficção se alimenta do que não se sabe, do que não se descobriu, daquilo ("nada" ou "mais nada") que a pesquisa ou a investigação não foram capazes de desvendar³⁹⁷.

A menção, na passagem citada, ao desejo de "ver um rosto" ("[...] depois de meses lidando com papéis de arquivos, livros e anotações de gente que não existia, eu precisava ver um rosto, nem que fosse como antídoto à obsessão sem fundo e sem fim [...]"), embora se refira à decisão do narrador de viajar aos Estados Unidos para encontrar o filho do fotógrafo que morrera no mesmo hospital que seu pai (e que o narrador acreditava ter alguma relação com Quain), pode ser entendida como uma espécie de explicação para a presença das duas fotografias do antropólogo expostas no início do livro. Num romance escrito a partir da pesquisa em arquivos e do recurso a documentos, artigos de jornal, cartas e anotações (reais e inventados), a presença do rosto de Quain nessas fotografias (elas também, vale lembrar, obtidas por meio da pesquisa nos arquivos do Museu Nacional) surge talvez como essa espécie de "antídoto", resistência e insistência de um real que se presta a múltiplas interpretações e ficcionalizações, mas ao qual, afinal, o acesso permanece vedado, como atesta o mistério indecifrado da morte do antropólogo.

O romance, assim, dá forma ao fracasso da investigação, à incapacidade de determinar com segurança as causas do suicídio de Quain. A precisão e a objetividade que o narrador procura dar a sua história (citando datas em profusão, esclarecendo as circunstâncias de pesquisa, fazendo referências a documentos, etc.), que contrastam com o caráter alusivo e elíptico da carta de Manoel Perna, vão sendo corroídas ao longo do livro pela obsessão, pela incerteza e pela paranoia do narrador. As várias hipóteses que se desenham no curso da narrativa, à medida que o narrador segue as pistas para tentar descobrir as razões do suicídio de Quain – o antropólogo estaria doente, leproso ou sífilítico, embora os índios afirmassem que ele não aparentava nenhum sinal de doença física; o suicídio estaria relacionado a problemas familiares, como afirmavam os índios, envolvendo o abandono do pai pela mãe ou, ainda, a irmã (a determinada altura o

³⁹⁷ Beatriz Resende sugere também uma aproximação entre a impossibilidade de compreensão dos motivos que teriam levado Quain a se matar e a criação do romance: "Diante da impossibilidade de compreender o que, realmente, teria levado o antropólogo a se matar (e da impossibilidade de o narrador compreender a forma de vida e de morte do próprio pai), perante a constatação final de que não há nada a ser explicado, que nenhuma carta ou revelação feita à beira da morte justificaria a decisão final, a morte de Buell Quain e a criação do romance aproximam-se de forma definitiva. O que há de libertário, surpreendente e imensamente doloroso no suicídio é que para este, como para a literatura, não é preciso haver nenhuma razão". RESENDE. Bernardo Carvalho e o trágico radical, p. 81-82.

narrador parece aventar a hipótese de uma relação incestuosa³⁹⁸ de Quain com sua irmã); Quain teria se envolvido em relacionamentos homossexuais, o que daria margem para que as autoridades concluíssem "que ele teria cometido atos na aldeia que, contrários à natureza humana, justificavam que os índios os matassem"³⁹⁹; Quain estaria louco, imaginando-se vigiado, perseguido... –, vão sendo sucessivamente substituídas por outras, sem que nada se resolva ou esclareça. As hipóteses, sempre precárias, muitas vezes excludentes e contraditórias, nunca chegam a adquirir uma estabilidade, nunca compõem um desenho completo. Um clima conspiratório e paranoico, conhecido de outros livros de Carvalho, instala-se na narrativa.

O narrador desconfia de tudo e de todos, sempre parece supor que as pessoas estão escondendo alguma coisa, que existe um segredo a ser descoberto, e interpreta tudo como uma tentativa de encobrimento. A própria confiabilidade do narrador (a princípio, segundo supomos, somente um jornalista interessado em desvendar um mistério), no entanto, é posta em questão quando, a determinada altura do relato, de modo surpreendente, sua história começa a se entrelaçar com a história de Quain: o narrador revela que, quando estava no hospital acompanhando o pai moribundo⁴⁰⁰, um senhor desconhecido que ocupava o leito ao lado teria pronunciado, pouco antes de morrer, um nome que ele então entendeu como sendo "Bill Cohen". Só quando viu o nome de Buell Quain no artigo de jornal o narrador teria se lembrado daquele outro nome, ouvido muitos anos antes⁴⁰¹.

³⁹⁸ "Mas a ideia de uma relação ambígua com a irmã, embora imaginária, nunca me saiu da cabeça, como uma assombração cuja verdade nunca poderei saber". CARVALHO. *Nove noites*, p. 86-87.

³⁹⁹ CARVALHO. *Nove noites*, p. 130-131.

⁴⁰⁰ *Nove noites* é em grande parte construído em torno da figura do pai. No romance, as relações de parentesco, e em especial de paternidade, são sempre problemáticas, incertas ou conflituosas. Quain tinha uma relação complicada com o pai; ao logo do romance, sua paternidade é colocada em dúvida, e também aventa-se a hipótese de que ele teria um filho; a relação do narrador com seu pai também é tumultuada. O próprio Bernardo Carvalho nota isso, ao afirmar, em entrevista a Flávio de Moura: "Tem também uma coisa que eu só percebi depois: o livro é sobre a paternidade. Todo mundo está à procura de um pai. Os índios estão querendo um pai, pois de alguma maneira são órfãos da civilização. O Quain tinha uma relação complicadíssima com o pai, e ao mesmo tempo faz o papel de pai com os índios. O narrador, do mesmo modo, contrapõe a história do antropólogo com a do próprio pai. Tudo gira em torno da linhagem paternal. É curioso. É uma ficção que tem a ver com antropologia e que acaba sendo sobre as relações de parentesco." CARVALHO. Entrevista a Flávio Moura. A trama traiçoeira de "Nove noites".

O estudo das relações de parentesco, vale lembrar, é central na antropologia clássica. Em *Nove noites*, conta-se que Quain, inicialmente, "mal falava a língua, e não entendia as relações de parentesco e a organização social da aldeia. [...] 'Eles se recusam a expressar termos de parentesco – o que impede o meu entendimento da regulação do incesto', relatou na mesma carta a Benedict [...] ". CARVALHO. *Nove noites*, p. 53.

⁴⁰¹ "[...] mas foi só ao ler o artigo da antropóloga há oito meses, e ao repetir em voz alta aquele nome que eu não conhecia e ainda assim me parecia familiar: 'Buell Quain, Buell Quain', que de repente me lembrei de onde o tinha ouvido antes e, fazendo a devida correção ortográfica na minha cabeça, descobri de quem falava o velho americano no hospital [...]". CARVALHO. *Nove noites*, p. 147.

O narrador empreende então uma pesquisa sobre o velho que morrera no hospital. A investigação o levará ao filho do fotógrafo, cujos traços ele diz lembrarem os de Quain. Essa semelhança, e a história narrada pelo americano, levam o narrador a pensar que aquele poderia ser na verdade um filho de Quain. No entanto, o próprio narrador ressalta a incerteza dessas conjecturas. Aliás, ele a todo momento coloca em dúvida suas próprias afirmações. "Em momento nenhum", ele diz, "deixei de desconfiar da possibilidade, ainda que pequena, de uma confusão ou de um delírio da minha parte"⁴⁰². Ou ainda: "Na verdade, nada me provava que o velho fotógrafo tivera alguma relação com Buell Quain, ou mesmo que o tivesse conhecido, além do fato de ter falado o nome dele antes de morrer – **se é que realmente falou**"⁴⁰³ (grifo meu).

A impossibilidade de obter, dos Krahô, informações seguras sobre Quain pode ser pensada, como afirma Klinger, como "uma metáfora da intraduzibilidade essencial das linguagens e das culturas"⁴⁰⁴. Em *Nove noites*, as dificuldades de comunicação e a impossibilidade de conhecer os fatos com precisão, que estão em questão também em outros livros de Carvalho, adquirem a forma de uma frustrada experiência de contato (e confronto) cultural.

A experiência etnográfica em *Nove noites*

A experiência etnográfica é colocada em cena em *Nove noites* tanto pela história de Quain, que o narrador procura desvendar, quanto pela estada do próprio narrador entre os índios. Nos dois casos, ela não é bem sucedida. A convivência de Quain com os índios termina tragicamente, com o suicídio do antropólogo no caminho entre a aldeia e a cidade; e é a impossibilidade do diálogo e a incompreensão mútua que marcam a breve permanência do narrador na aldeia. Se os livros de Carvalho colocam em cena momentos de contato e convívio com o outro, eles parecem conduzir a um temor progressivo de que haja uma espécie de "ponto cego" no relacionamento entre os homens, uma incompreensão e uma cegueira constitutivas.

Assim, por um lado, *Nove noites* é um relato sobre um etnógrafo – mais precisamente, sobre o suicídio de um etnógrafo durante sua estada entre os índios –; por

⁴⁰² CARVALHO. *Nove noites*, p. 153.

⁴⁰³ CARVALHO. *Nove noites*, p. 158.

⁴⁰⁴ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 160.

outro, o próprio narrador, que não é antropólogo, mas jornalista e escritor, se vê em uma situação análoga à do etnógrafo – em contato com outra cultura, envolvido num mundo culturalmente afastado do seu, procurando desvendar o mistério da morte de Quain entre os Krahô.

O narrador, no entanto, revela-se incapaz de compreender a cultura com a qual se põe em contato; na verdade, ele se mostra pouco disposto a isso. Sua permanência entre os índios é marcada pelo ridículo e pela mútua incompreensão: a comida lhe parece intragável; a determinada altura, ele entende que, por ser um recém-chegado, era "o bobo da aldeia, o alvo mais fácil das histórias em que ninguém mais acreditava"⁴⁰⁵; ele se recusa a participar da cerimônia de batismo que os índios preparam para ele (afastando assim a possibilidade de estabelecimento de uma das metáforas recorrentes dos relatos da experiência etnográfica: a iniciação⁴⁰⁶), e é o antropólogo que o acompanha que acaba por substituí-lo (segundo o narrador, ele provavelmente se ofereceu "em sacrifício" em seu lugar); por fim, os índios não lhe fornecem as respostas que ele espera encontrar a respeito da morte de Quain. Como nota Klinger: "A impossibilidade de 'tradução' dos mundos, a incomunicabilidade que resulta do choque cultural, é um dos grandes dilemas do romance"⁴⁰⁷.

O relato acaba por colocar em dúvida, simultaneamente, a possibilidade de um conhecimento efetivo do outro – impossibilidade que tem seu emblema na incapacidade do narrador de determinar as causas do suicídio de Quain – e o próprio sujeito que fala no texto.

O romance também coloca em cena uma reflexão sobre a identidade e os dilemas da representação do outro, aproximando-se assim, como nota Klinger, das preocupações da antropologia, em especial daquela que, num movimento autorreflexivo, voltou-se para um questionamento de seus próprios pressupostos (a escrita em duas vozes do texto de Carvalho, aliás, com a marcação da carta de Manoel Perna com um tipo textual diferente, pode ser lida como uma evocação das experimentações de multivocalidade da antropologia contemporânea).

Ao comentar o processo de tradução da experiência de pesquisa etnográfica num *corpus textual*, Clifford nota que "os aspectos dialógicos, situacionais, de interpretação

⁴⁰⁵ CARVALHO. *Nove noites*, p. 95.

⁴⁰⁶ Ver, a propósito do trabalho de campo como iniciação, CLIFFORD. *A experiência etnográfica*, em especial o ensaio "Poder e diálogo na etnografia: a iniciação de Marcel Griaule", p. 163-205.

⁴⁰⁷ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 145.

etnográfica tendem a ser banidos do texto representativo final. Não inteiramente banidos, claro; existem aí *topoi* aprovados para traçar o relato do processo de pesquisa"⁴⁰⁸. Clifford refere-se então ao que ele chama de "fábulas de contato", que narram o percurso do etnógrafo na comunidade, de uma inicial ignorância, marcada por mal-entendidos e pela falta de contato – "frequentemente", diz Clifford, "um tipo de *status* semelhante ao da criança numa cultura" –, até a plena realização do *status* de observador participante: "No *Bildungsgeschichte* da etnografia, estes estados de inocência ou confusão são substituídos por um conhecimento adulto, confiante e desabusado"⁴⁰⁹.

A constatação de que a conversão da experiência etnográfica em texto implica inevitavelmente o apagamento ou o ocultamento de traços dessa experiência teve, na disciplina antropológica, um momento representativo com a publicação póstuma do *Diário* de Malinowski. Segundo Klinger:

[...] nos anos sessenta, depois da publicação póstuma do *Diário* de Malinowski (1967), tornou-se evidente que a experiência antropológica não era uma trivial coleta de dados, mas o etnógrafo também resulta modificado por ela, de maneira que cada versão do *outro* é também uma construção do *eu*. A publicação do *Diário* produziu um forte impacto no âmbito da antropologia porque nele Malinowski se revelava não como o observador participante dos *Argonautas*, tentando "aprender o ponto de vista nativo", compreensivo, escrupuloso e generoso com o outro (Clifford, 1995, p. 138), um novo tipo de intelectual que acabaria com as distorções sobre os povos afastados (Canclini, 2004, p. 104), e sim como um sujeito atravessado por ambivalências em relação aos trobriandeses, de empatia misturada com desejo e aversão. Por exemplo, diz Malinowski: "Havia momentos que eu me enfurecia com eles [...] meus sentimentos para com os nativos decididamente tendem para 'exterminar os brutos'⁴¹⁰ (Malinowski, 1997, p. 103)."⁴¹¹

O *Diário*⁴¹², escrito sem a intenção de que fosse publicado, revela assim uma espécie de face oculta da atividade etnográfica, usualmente apagada no processo de construção do relato etnográfico.

⁴⁰⁸ CLIFFORD. Sobre a autoridade etnográfica, p. 40.

⁴⁰⁹ CLIFFORD. Sobre a autoridade etnográfica, p. 40.

⁴¹⁰ A expressão é uma citação de *O coração das trevas*, de Conrad. No livro, o relatório de Kurz sobre a eliminação dos costumes selvagens, escrito com "palavras nobres e incandescentes", é interrompido abruptamente pelo comentário rabiscado ao pé da última página por uma mão pouco firme: "Exterminem todos os brutos!". CONRAD. *O coração das trevas*, p. 76-77.

⁴¹¹ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 77.

⁴¹² Num texto em que explora similaridades entre o *Diário* de Malinowski e *O coração das trevas*, de Conrad, Clifford escreve, a respeito do *Diário* e de sua relação com *Os argonautas*: "Logo de início, é

As cartas de Quain com as quais lida o narrador em *Nove noites* também revelam esse aspecto sombrio do contato com o outro culturalmente afastado. Em carta a Ruth Landes, Quain afirma: "Encontrei um grupo de índios Krahô e eles parecem pavorosamente obtusos. Têm cortes de cabelo engraçados, furam as orelhas e continuam sem usar roupas nas cidades"⁴¹³. E mais adiante, o narrador comenta:

O fato é que Quain achou os Trumai "chatos e sujos" ("Essa gente está entediada e não sabe"), o contrário dos nativos com quem convivera em Fiji e que transformara num modelo de reserva e dignidade. Julgava os Trumai por oposição a sua única outra experiência de campo: "dormem cerca de onze horas por noite (um sono atormentado pelo medo) e duas horas por dia. Não têm nada mais importante a fazer além de me vigiar. Uma criança de oito ou nove anos parece já saber tudo o que precisa na vida. Os adultos são irrefreáveis em seus pedidos. Não gosto deles. Não há nenhuma cerimônia em relação a contato físico e, assim, passo por desagradável ao evitar ser acariciado. Não gosto de ser besuntado com pintura corporal. Se essas pessoas fossem bonitas, não me incomodaria tanto, mas são as mais feias do Coliseu".⁴¹⁴

Os juízos negativos de Quain a respeito dos índios, se são reveladores dessa face oculta do trabalho etnográfico, normalmente deixada à sombra das etnografias, são também indicativos do papel da subjetividade do antropólogo no processo de pesquisa (no método da observação participante, embora a experiência pessoal do antropólogo fosse considerada central, ela é pensada, como lembra Klinger, como "fortemente

necessária uma palavra de cautela metodológica. Tratar conjuntamente o *Diário* e *Os argonautas* não precisa implicar que o primeiro seja uma verdadeira revelação sobre o trabalho de campo de Malinowski. (Este foi o modo como o *Diário* foi de forma geral entendido quando de sua publicação em 1967). A experiência de campo de Trobriand não se esgota em *Os argonautas*, nem no *Diário*, nem na combinação de ambos. Os dois textos são refrações parciais, experimentos específicos com a escrita. Escrito em parte em polonês e com a clara intenção de não ser publicado, o *Diário* causou um pequeno escândalo em relação à imagem pública da antropologia – ainda que pesquisadores de campo reconheçam muito daquilo que foi escrito como familiar. Um dos fundadores da disciplina era visto sentindo uma raiva considerável de seus informantes nativos. Uma experiência de campo que estabeleceu o padrão para a descrição cultural científica estava atravessada pela ambivalência. Um antropólogo com tanta autoridade aparece em seu diário íntimo como um hipocondríaco autocentrado, frequentemente deprimido, presa constante de fantasias a respeito das mulheres europeias e trobriandesas, envolvido numa interminável luta para manter sua autoconfiança, para se manter coerente. Ele era mercurial, experimentando vozes e *personae*. A angústia, a confusão, a exultação e a raiva do *Diário* pareciam deixar pouco espaço para a postura estável e compreensiva da etnografia relativista. Além disso, em sua crueza e vulnerabilidade, sua inquestionável sinceridade e sua natureza inconclusa, o *Diário* parecia expor uma realidade sem disfarces. Mas esta é apenas uma importante versão de uma complexa situação intersubjetiva (que também produziu *Os argonautas* e outros relatos etnográficos e populares). O *Diário* é um inventivo texto polifônico. É um documento crucial para a história da antropologia, não porque revela a realidade da experiência etnográfica, mas porque nos força a enfrentar as complexidades de tais encontros e a tratar todos os relatos textuais baseados em trabalho de campo como construções parciais". CLIFFORD. Sobre a automodelagem etnográfica: Conrad e Malinowski, p. 98-99.

⁴¹³ CARVALHO. *Nove noites*, p. 30.

⁴¹⁴ CARVALHO. *Nove noites*, p. 54.

restrita pelos padrões impessoais de observação e distância objetiva"⁴¹⁵). O envolvimento do sujeito na pesquisa etnográfica se faz ver, em *Nove noites*, não apenas nesses trechos que revelam a interferência de experiências, preconceitos, projeções e percepções subjetivas na construção de representações sobre o outro, mas também em momentos que colocam em questão a própria personalidade do antropólogo e lançam uma indagação sobre suas motivações. "Depoimentos de alunos e colegas atribuem a Benedict uma preferência por estudantes em desacordo com o mundo a que pertenciam e de alguma forma desajustados em relação ao padrão da cultura americana. É possível", diz o narrador, "que reconhecesse neles algo de si mesma, e os protegesse"⁴¹⁶. E mais à frente, Manoel Perna afirma que Quain "*tinha encontrado um povo cuja cultura era a representação coletiva do desespero que ele próprio vivia como um traço de personalidade*"⁴¹⁷.

Essa reflexão pode ser aproximada daquela feita pelo narrador de *Os anéis de Saturno*, de Sebald, a respeito de Roger Casement. Casement exerceu a função de cônsul britânico no Congo, e foi por meio de um relatório seu que a natureza e a extensão dos crimes cometidos contra os povos nativos no curso da exploração do Congo vieram à tona. Anos depois, Casement se volta para a questão irlandesa – como ressalta o narrador, era de se esperar que ele "desse finalmente com a questão irlandesa, ou seja, a sua própria"⁴¹⁸ –, e envolve-se diretamente na organização de uma insurreição armada. Acusado de traição, Casement é preso, e trechos daquele que ficou conhecido como o "diário negro" (encontrado numa revista a seu apartamento), que revelavam suas relações homossexuais, foram enviados a diversas autoridades (entre elas o rei da Inglaterra, o presidente dos Estados Unidos e o papa), a fim de evitar pedidos de perdão vindos de pessoas influentes (Casement foi executado numa prisão em Londres em 1916). O narrador sebaldiano reflete então: "A única conclusão que se pode tirar disso é que foi justamente a homossexualidade de Casement que o habilitou a reconhecer, para além das fronteiras de raça e classe social, a contínua opressão, exploração, escravização e destruição daqueles que estavam mais afastados dos centros do poder"⁴¹⁹.

⁴¹⁵ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 77.

⁴¹⁶ CARVALHO. *Nove noites*, p. 17.

⁴¹⁷ CARVALHO. *Nove noites*, p. 57.

⁴¹⁸ SEBALD. *Os anéis de Saturno*, p. 133.

⁴¹⁹ SEBALD. *Os anéis de Saturno*, p. 138.

De acordo com Manoel Perna, Quain manifestara desconforto em relação à posição de observador, e também em relação à ideia de participar da vida da aldeia – os dois pilares (observação/participação), como vimos, do conceito de "observador participante", que a partir de Malinowski converte-se no principal traço da antropologia profissional:

A ele, só restava observar, que em princípio era a única razão da sua presença entre os Trumai. Quando chegou aqui, estava cansado desse papel. Mas também tinha horror da ideia de ser confundido com as culturas que observava. Me contou que, entre os nativos com que convivera na sua ilha na Melanésia, não podia haver pior desgraça para um rapaz do que ser acusado de espreitar as mulheres. Era um sinal de infantilidade: diziam dos que espreitavam que não eram capazes de alcançar a satisfação sexual pelas vias de fato. Ele estava cansado de observar, mas nada lhe podia causar maior repulsa do que ter que viver como os índios, comer sua comida, participar da vida cotidiana e dos rituais, fingindo ser um deles. Tentava manter-se afastado e, num círculo vicioso, voltava a ser observador.⁴²⁰

No trecho citado, as categorias da observação e da participação são tensionadas: observar é, de certo modo, não participar, e o "contínuo vaivém entre o 'interior' e o 'exterior' dos acontecimentos"⁴²¹ que caracteriza o trabalho etnográfico e que, segundo Clifford, encontra formulação na ideia de "observação participante" revela aí seu aspecto paradoxal ou, ao menos, problemático.

Em *Nove noites*, Manoel Perna afirma, a determinada altura do relato:

Numa das vezes em que me falou de suas viagens pelo mundo, perguntei aonde queria chegar e ele me disse que estava em busca de um ponto de vista. Eu lhe perguntei: "Para olhar o quê?" Ele respondeu: "Um ponto de vista em que eu já não esteja no campo de visão". Eu poderia ter dito a ele, mas não tive coragem, que não precisava procurar, que se fosse por isso não precisava ter ido tão longe. Porque ele nunca estaria no seu próprio campo de visão, onde quer que estivesse, ninguém nunca está no seu próprio campo de visão, desde que evite os espelhos.⁴²² (grifo meu)

A interpretação que Perna dá à afirmação de Quain é a de que, ao contrário dos outros, Quain "vivia fora de si. Via-se como um estrangeiro e, ao viajar, procurava apenas voltar para dentro de si, de onde não estaria mais condenado a se ver. Sua fuga foi resultado do seu fracasso. De certo modo, ele se matou para sumir do seu campo de

⁴²⁰ CARVALHO. *Nove noites*, p. 55.

⁴²¹ CLIFFORD. Sobre a autoridade etnográfica, p. 32.

⁴²² CARVALHO. *Nove noites*, p. 100.

visão"⁴²³. Mas podemos também pensar que a afirmação de Quain tem relação com a posição do antropólogo e com o modo como a antropologia constitui a relação com seu objeto; a promessa da antropologia de devolver uma imagem fiel dos grupos estudados esbarra necessariamente na questão do ponto de vista do observador e nas relações de poder, na ambiguidade e na indeterminação que essa posição necessariamente implica. Evitar os espelhos – como Manoel Perna parece recomendar, ao afirmar que "*ninguém está no seu próprio campo de visão, desde que evite os espelhos*" – talvez seja uma tarefa mais difícil do que Perna supõe.

A afirmação de Manoel Perna de que Quain buscava um "ponto de vista" em que ele não estivesse no campo de visão pode também ser relacionada com a fotografia. O relato de viagem, a etnografia e a fotografia compartilham uma mesma estratégia de legitimação: posso narrar algo sobre um determinado lugar porque viajei, estive lá, como provam estas fotografias. O andamento dos livros de Carvalho parece conduzir, porém, a uma progressiva desconfiança em relação a essas estratégias, colocando sob suspeita aquilo que se narra, problematizando o estatuto da fotografia como "prova" ou "evidência", no mesmo movimento em que leva a um questionamento da confiabilidade da própria experiência.

A questão do contato entre culturas como problema de tradução aparece também em *Nove noites*. Não por acaso, a questão da tradução se coloca logo no início do livro. Manoel Perna precisa recorrer a um tradutor – o professor Pessoa (um nome que não deixa de ser significativo num romance que tem como uma de suas questões recorrentes o tema da identidade e da personalidade) – para traduzir as cartas deixadas por Quain. É também ao professor Pessoa que o engenheiro recorre para ajudá-lo a redigir a carta que ele envia à mãe do antropólogo. Perna, porém, parece desconfiar do tradutor, já que se refere à "incerteza das traduções do professor Pessoa"⁴²⁴ e, em outro momento, ressalva: "se formos confiar nas traduções do professor Pessoa"⁴²⁵.

Também quando o narrador encontra o velho Diniz, o único Krahô vivo que conhecera Quain, a questão da tradução (não apenas entre línguas, mas entre culturas diferentes) se coloca. Diniz revela o nome⁴²⁶ pelo qual o etnólogo americano era

⁴²³ CARVALHO. *Nove noites*, p. 112.

⁴²⁴ CARVALHO. *Nove noites*, p. 9.

⁴²⁵ CARVALHO. *Nove noites*, p. 11.

⁴²⁶ Embora não se trate de um tema que pretendemos explorar aqui, já que nos levaria para muito longe dos propósitos desta tese, gostaríamos de sugerir, como tópico possivelmente profícuo para o estudo da obra de Carvalho, a análise da questão do nome próprio em seus livros: da ausência de nomeação até a

conhecido entre os índios – "Cãmtw`yon" –, e o narrador conta então ter passado o resto da viagem tentando descobrir o significado daquele nome. Dois índios que "entre os jovens formavam o casal mais ativo e interessado nos estudos da própria língua"⁴²⁷ revelam ao narrador que:

"Tw`yon" queria dizer lesma, o caracol e seu rastro. O antropólogo já havia me dito que "cãm" era o presente, o aqui e o agora, mas ninguém conseguiu saber o sentido da combinação daquelas duas palavras. O antropólogo me explicou que, ao contrário do que costumam pensar os brancos, os nomes dos índios nem sempre querem dizer alguma coisa e sobretudo nada têm a ver com a personalidade da pessoa nomeada. Fazem parte de um repertório e são atribuídos ao acaso. Eu teria que voltar para São Paulo sem saber o que significava aquele nome. Mas não conseguia aceitar que não revelasse alguma coisa sobre o próprio Quain, que não houvesse uma relação entre o nome e a pessoa.⁴²⁸

A dificuldade e mesmo impossibilidade de tradução ("ninguém conseguiu saber o sentido da combinação daquelas duas palavras") tem a ver, aqui, também com um confronto cultural, com uma distorção da expectativa dos brancos em relação à cultura dos índios ("ao contrário do que costumam pensar os brancos, os nomes dos índios nem sempre querem dizer alguma coisa e sobretudo nada têm a ver com a personalidade da pessoa nomeada"). O narrador, no entanto, não se conforma com o fato de que o nome não tenha significado e, sobretudo, que não revele alguma coisa sobre Quain, e cria então sua própria interpretação – "selvagem e um tanto moral":

Decidi-me por uma interpretação selvagem e um tanto moral: "Cãmtw`yon" passou a ser, para mim, ao mesmo tempo a casa do caracol e o seu fardo no mundo, a casca que ele carrega onde quer que esteja e que também lhe serve de abrigo, o próprio corpo, do qual não pode se livrar a não ser com a morte, o seu aqui e o seu agora para sempre: "Cãmtw`yon" passou a ser para mim o rastro do caracol: não adianta fugir, aonde quer que você vá estará sempre aqui. A imagem me fez lembrar um texto de Francis Ponge sobre os caracóis: "Aceita-te como tu és. De acordo com os teus vícios. Na proporção da tua medida".⁴²⁹

troca de nome, do uso de iniciais até o recurso a epítetos e apelidos (*Cãmtw`yon*, o nome que Quain recebe entre os índios; o Ocidental, como é chamado na Mongólia o cônsul encarregado de buscar o rapaz desaparecido; *Buruu nomton*, o desajustado, como, por sua vez, é chamado o desaparecido, entre outros).

⁴²⁷ CARVALHO. *Nove noites*, p. 80.

⁴²⁸ CARVALHO. *Nove noites*, p. 80-81.

⁴²⁹ CARVALHO. *Nove noites*, p. 81.

E, mais à frente, o narrador volta a se referir ao nome pelo qual os índios chamavam o etnógrafo, ao afirmar sobre Quain: "Na solidão, vivia acompanhado dos seus fantasmas, via a si mesmo como a um outro de quem tentava se livrar. Arrastava alguém no seu rastro. Carregava um fardo: 'Cãmtw`yon'"⁴³⁰.

O narrador dá ao nome o sentido que sintetiza suas impressões sobre Quain – seu desajuste com o mundo, sua incapacidade de livrar-se da própria personalidade atormentada por mais que se lançasse a diferentes viagens pelo mundo, os tormentos do corpo (o desejo ou a doença...), dos quais não é possível se livrar a não ser com a morte, o suicídio, então, como uma fuga de si mesmo. De nossa parte, lançando-nos talvez numa interpretação ainda mais "selvagem" e para uso específico nesta tese, parece significativo que o nome remeta, ao mesmo tempo, ao rastro – indício, marca indicial do corpo de que o rastro do caramujo é exemplo acabado – e ao presente, ao aqui e agora, à instantaneidade que é marca de toda fotografia (a foto nos mostra sempre em um local e numa época específicos, um aqui e agora transformado instantaneamente em rastro do passado – a determinada altura de sua carta, Manoel Perna se refere a fotografias de Buell como "*os retratos que ficariam como a única lembrança dele, a marca que deixou na sua breve passagem por esta terra*"⁴³¹).

Como os textos de Sebald, *Nove noites* é uma interrogação endereçada aos mortos. No entanto, aqui parece haver um alto grau de desconfiança em relação à viabilidade de uma tal empresa: nesta "terra", diz Manoel Perna em sua carta-testamento, logo no início do livro, "*a memória não pode ser exumada, pois o segredo, sendo o único bem que se leva para o túmulo, é também a única herança que se deixa aos que ficam*"⁴³². E no parágrafo final do livro, o narrador, no voo de volta ao Brasil depois da visita ao filho do fotógrafo nos Estados Unidos, conta ter visto uma vez, "num desses programas de televisão sobre as antigas civilizações, que os Nazca do deserto do Peru cortavam as línguas dos mortos e as amarravam num saquinho para que nunca mais atormentassem os vivos". E conclui, encerrando o caso (e o livro): "Virei para o outro lado e, contrariando a minha natureza, tentei dormir, nem que fosse só para calar os mortos"⁴³³.

⁴³⁰ CARVALHO. *Nove noites*, p. 112.

⁴³¹ CARVALHO. *Nove noites*, p. 123.

⁴³² CARVALHO. *Nove noites*, p. 7.

⁴³³ CARVALHO. *Nove noites*, p. 167-168.

Mongólia

Em *Mongólia*, como em *Nove noites*, é uma notícia de jornal que dá início à narrativa. O livro começa com o relato de um diplomata aposentado, que vê no jornal a notícia da morte de um homem em um tiroteio, quando foi entregar o resgate do sequestro do filho. Ficamos sabendo que o homem morto era também diplomata, e trabalhou com o narrador em Pequim. Lá, contra a sua vontade, foi incumbido pelo narrador da missão de procurar o filho de um empresário brasileiro, um jovem fotógrafo desaparecido há meses na Mongólia.

Ao deparar com a notícia da morte do antigo subordinado, o diplomata se lembra de papéis que tinha guardados entre "os arquivos mortos e as tralhas inúteis que me sobraram de tantas viagens e mudanças"⁴³⁴. Os papéis continham um diário que o antigo subordinado escrevera "na forma de uma longa carta à mulher no Brasil, e que nunca enviou"⁴³⁵ (embora o diplomata afirme a determinada altura suspeitar que a carta era na verdade dirigida a ele). Além dessa carta-diário, o diplomata encontra ainda, entre seus papéis, dois diários de viagem do rapaz desaparecido, um completo e outro interrompido pela metade.

A narrativa do livro é formada pelo relato desses três narradores: o diplomata aposentado (que confessa ser um escritor frustrado); seu subordinado, que na Mongólia é chamado de "Occidental", cônsul incumbido de buscar o jovem fotógrafo desaparecido na Mongólia; e o rapaz desaparecido. Os dois últimos se fazem presentes no romance por meio de seus diários de viagem.

Mongólia reedita, assim, o velho motivo do manuscrito encontrado, recorrente na história da literatura, que consiste em remeter a um manuscrito escrito por outro a origem da história que se narra. Em artigo sobre o tema, Marcílio França Castro apresenta da seguinte forma o procedimento:

Atribuir ficcionalmente a outro a autoria de uma narrativa é procedimento anterior à invenção do livro. Foi, entretanto, depois do surgimento da prensa tipográfica e especialmente a partir do *Dom Quixote* que o artifício se tornou mais complexo, difundiu-se e passou a afetar de modo irreversível a própria ficção: o narrador, ao mesmo

⁴³⁴ CARVALHO. *Mongólia*, p. 13.

⁴³⁵ CARVALHO. *Mongólia*, p. 14.

tempo que se empresta o papel de romancista, remete ao manuscrito alheio a fonte da história que conta.

No livro de Cervantes, o suposto autor das aventuras do fidalgo é o historiador Cid Hamete Benegeli, a cujas histórias, escritas em árabe, o narrador-romancista só tem acesso por meio de um tradutor anônimo. Com um repertório até certo ponto variado, a ficção do manuscrito atravessa a era moderna; prolifera no século 18, sobretudo na Inglaterra, mas também no século 19, e sobrevive, transformando-se, até os dias de hoje, aberta a leituras que nem sempre são óbvias. O procedimento é conhecido: em linhas gerais, o romance se apresenta como a publicação de determinados papéis ou manuscritos (um relato, cartas, memórias, diários, crônicas); fortuitamente ou não, o documento chega às mãos daquele que, na contingência de editor ou redator, organiza o material – como pode ou lhe convém – e o compartilha com o leitor.

Uma longa lista de romances explora o recurso. A intervenção do redator varia da mera transcrição à reescrita ou à tradução, sempre com a possibilidade de cortes, adaptações, deslocamentos.⁴³⁶

Em *Mongólia*, o narrador, que no início do romance confessa ter nutrido por muito tempo ambições literárias, lança-se num processo de reconstituição e adaptação dos papéis de outros, fazendo de sua escrita um procedimento de edição de histórias alheias. Escritor fracassado, o diplomata apresenta-se como aquele que transcreve e parafraseia os diários que compõem o livro, acrescentando-lhes ainda a sua "opinião":

Escrevi este texto em sete dias, do dia seguinte ao enterro até ontem à noite, depois de mais de quarenta anos adiando o meu projeto de escritor. A bem dizer, não fiz mais do que transcrever e parafrasear os diários, e a eles acrescentar a minha opinião. A literatura quem faz são os outros.⁴³⁷

Não é o caso de nos determos na análise do procedimento do manuscrito encontrado, cujos desdobramentos França Castro analisa a partir da discussão de autores que trataram do tema, em especial Óscar Tacca, que considera o procedimento basicamente como um índice de verossimilhança e como forma de "eliminação" da figura do autor, e Abel Barros Baptista, que, contrapondo-se a Tacca, ressalta, no recurso ao manuscrito encontrado, a ficção da conversão do manuscrito em livro. Interessa-nos apenas registrar que o motivo do manuscrito encontrado funciona em *Mongólia* como artifício metaficcional por meio do qual se encena na narrativa o processo de escrita do livro, e que a autoria se converte, aqui, em procedimento de edição, transcrição e rearranjo. É interessante notar, ainda, que a narrativa mantém a

⁴³⁶ CASTRO. Ficcões de segunda mão: notas sobre o manuscrito, p. 219.

⁴³⁷ CARVALHO. *Mongólia*, p. 182.

delimitação dos textos que a compõem, expondo, por meio do artifício tipográfico, a heterogeneidade das vozes que a constituem.

Curiosamente, o desaparecimento do rapaz na Mongólia também está, como a narrativa descortina pouco a pouco, relacionado com um manuscrito – o diário de viagem de um velho lama que atravessou o país fugindo dos comunistas, acompanhado da jovem que anos antes ele violara. O velho lama, temendo que o manuscrito caísse nas mãos dos comunistas, confiou-o ao médico do mosteiro, que, por sua vez, enterrou o manuscrito antes de ser assassinado. Ainda criança, quando nem lhe passava pela cabeça tornar-se monge, Ayush encontrou o caderno enquanto brincava nas ruínas do mosteiro e guardou-o como um amuleto, que levava sempre consigo. Mais tarde, entregou-o em agradecimento a um falcoeiro cazaque que salvou sua vida. A busca do Ocidental pelo rapaz desaparecido se dá em grande parte seguindo as pistas que conduzem a esse manuscrito, que afinal não será encontrado. Nômades, aqui, são não apenas os mongóis, mas também os textos, diários de viagens que se põem, também eles, em viagem. *Mongólia* se revela, afinal, um compêndio de manuscritos errantes – perdidos, enterrados, guardados, decifrados, descobertos, confiados.

Os três relatos que compõem a narrativa (os dois diários deixados pelo rapaz desaparecido; o diário do Ocidental; o relato do diplomata aposentado, que articula os outros dois) funcionam um para o outro não apenas como complemento, mas frequentemente como contraponto. O diplomata de certo modo refaz o quebra-cabeça primeiramente montado pelo Ocidental, seguindo a trilha das palavras deixadas pelo rapaz desaparecido.

O livro é dividido em três capítulos, os três intitulados com nomes de lugares ("Pequim – Ulaanbaatar", "Os montes Altai" e "O Rio de Janeiro"), o que é um indicativo da importância do aspecto geográfico, espacial, na construção da narrativa.

A questão da paisagem tem grande destaque no texto. O rapaz brasileiro desaparece ao decidir fazer uma nova viagem pela Mongólia para fotografar um lugar. Segundo o guia Ganbold, o rapaz

Estava obcecado pela ideia de descobrir e fotografar o lugar exato em que o velho lama teria visto o Antibuda, em 1937, enquanto fugia dos comunistas. Achava que podia fazer um livro com uma série de fotografias de paisagens. Já tinha até o título – *O Antibuda*, justamente –, mas nenhuma pista além do que disse a monja.⁴³⁸

⁴³⁸ CARVALHO. *Mongólia*, p. 96.

Trata-se, portanto, de uma viagem feita em busca de uma paisagem. Segundo o guia, o rapaz "estava obcecado por um lugar, mas não sabia onde ficava. Queria fotografar aquela paisagem de qualquer jeito"⁴³⁹. O desaparecimento é, assim, motivado pelo desejo de obter uma imagem, desejo que, por sua vez, é desencadeado pela imagem de Narkhajid, deusa guardiã do Tantra que despertou grande interesse do rapaz.

A importância da paisagem na narrativa também está associada ao modelo do relato de viagem. A narrativa de *Mongólia* é, como vimos, construída fundamentalmente a partir da costura dos diários de viagem do fotógrafo desaparecido e do Ocidental, que toma o mesmo guia contratado pelo rapaz em sua segunda viagem (Purevbaatar), a fim de refazer seu percurso pelo deserto mongol.

O deserto aqui não é apenas cenário, mas parece funcionar como uma espécie de correspondente da intriga. A paisagem da Mongólia; o modo de narrativa que o Ocidental atribui aos mongóis⁴⁴⁰ (tortuoso, em círculos, sempre adiando atingir o ponto essencial); o percurso do Ocidental em busca do rapaz desaparecido; a forma como o diplomata procura, por sua vez, recompor a história dessa busca, através das trilhas de palavras dos diários, não param de remeter um para o outro, de modo que já não se sabe o que é metáfora do quê.

Nesse jogo de correspondências nunca rigorosamente exatas, tem lugar de destaque o significante "pista", que se repete com frequência no texto, hora significando o caminho, as estradas, que, na Mongólia, segundo se lê no diário do Ocidental, precisam ser decifradas entre dezenas de outras marcas, ora significando os indícios que orientam o Ocidental em sua busca pelo rapaz desaparecido.

"As estradas na Mongólia", diz o Ocidental,

na realidade são pistas que o motorista tem que decifrar entre dezenas de outras, são marcas de pneus em campos de pedras, desertos e estepes. Marcas deixadas por pneus que, de tanto incidirem sobre o mesmo caminho, acabam criando uma pista. Muitas vezes, no deserto, por exemplo, não há nenhum ponto de referência além das trilhas deixadas pelos pneus de outros carros.⁴⁴¹

⁴³⁹ CARVALHO. *Mongólia*, p. 62.

⁴⁴⁰ "[...] o Ocidental interrompeu a narrativa de Ganbold, já sem nenhuma paciência para a maneira tortuosa como o guia se aproximava do essencial, aos poucos e em círculos, sem nunca atingi-lo, e que era uma característica recorrente entre os mongóis que havia encontrado até então, a julgar por Purevbaatar e Suglegmaa." CARVALHO. *Mongólia*, p. 84.

⁴⁴¹ CARVALHO. *Mongólia*, p. 137.

"Pistas" – é isso também o que busca o Ocidental na leitura dos diários do rapaz desaparecido: "O Ocidental seguiu noite adentro pelas páginas do diário escrito um ano antes, em busca de pistas. Ia lendo ao acaso, saltando trechos ilegíveis, voltando atrás quando alguma coisa lhe chamava a atenção"⁴⁴². Num caso e no outro, as pistas são incertas, pouco confiáveis: "De repente a pista desaparece e ficamos perdidos"⁴⁴³.

Chama a atenção, no livro, a recorrência da imagem do labirinto. Em seu diário, ainda na China, o Ocidental afirma que a Cidade Proibida é "uma cidade concebida segundo a ideia do labirinto (uma muralha após a outra)": "Pequim é a materialização arquitetônica da sensação labiríntica dos desertos"⁴⁴⁴. Ainda sobre Pequim, ele observa: "Não há como escapar. Como se o labirinto tivesse contaminado a própria geografia [...]. O labirinto é o vazio. Pequim é uma cidade feita para não deixar entrar e que acaba por não deixar sair"⁴⁴⁵. O deserto, onde se realiza a busca do Ocidental pelo desaparecido, é visto também como labirinto: paisagem lisa, indiferenciada, que não oferece pontos de referência e está a todo tempo sujeita a metamorfoses.

A ideia do deserto como labirinto encontra-se num breve conto de Borges, "Os dois reis e os dois labirintos", publicado no livro *O Aleph*⁴⁴⁶. O conto narra a história de um rei da Babilônia que recebe a visita de um rei dos árabes. Para "zombar da simplicidade de seu hóspede"⁴⁴⁷, o anfitrião encerra-o em um complicado labirinto, "onde vagueou humilhado e confuso até o fim da tarde"⁴⁴⁸ e do qual só consegue sair com a intervenção divina. O rei dos árabes promete então ao rei babilônico fazê-lo conhecer, em suas terras, um labirinto melhor. De volta à Arábia, congrega seus soldados, declara guerra à Babilônia e toma como prisioneiro seu rei, o qual é conduzido, amarrado sobre um camelo, ao deserto. O rei dos árabes lhe diz então:

"Oh, rei do tempo e substância e símbolo do século, na Babilônia me quiseste perder num labirinto de bronze com muitas escadas, portas e muros; agora o Poderoso achou por bem que eu te mostre o meu, onde não há escadas a subir, nem portas a forçar, nem cansativas galerias a percorrer, nem muros que te impeçam os passos".

⁴⁴² CARVALHO. *Mongólia*, p. 38.

⁴⁴³ CARVALHO. *Mongólia*, p. 117.

⁴⁴⁴ CARVALHO. *Mongólia*, p. 18.

⁴⁴⁵ CARVALHO. *Mongólia*, p. 18.

⁴⁴⁶ Para um comentário sobre o modo como esse conto se insere, por sua vez, num complicado labirinto literário criado por Borges por meio de jogos circulares de citações, referências e atribuições, veja-se ALMEIDA. Borges, o los laberintos de La inmanencia.

⁴⁴⁷ BORGES. Os dois reis e os dois labirintos, p. 103.

⁴⁴⁸ BORGES. Os dois reis e os dois labirintos, p. 103.

Em seguida, desatou-lhe as ligaduras e o abandonou no meio do deserto, onde morreu de fome e de sede.⁴⁴⁹

A indeterminação e a ausência de referências que caracterizam as paisagens desérticas, e que as convertem em uma espécie de labirinto vazio, tornam particularmente complicada a busca de que se encarrega o Ocidental. Se seguir as pistas de uma pessoa no deserto não é fácil, mais difícil será num país de nômades, em que as pessoas e suas casas deslocam-se a cada estação. Como responde o guia, quando o Ocidental o interpela, irritado por achar que estão se desviando do caminho:

Você me pediu para fazer o mesmo percurso que fiz com ele há seis meses. Acontece que esse percurso depende das pessoas que encontramos no caminho. Num país de nômades, por definição, as pessoas nunca estão no mesmo lugar. Mudam conforme as estações. Os lugares são as pessoas. Você não está procurando um lugar. Está procurando uma pessoa. Pois é atrás dela que eu estou indo.⁴⁵⁰

E em seu diário, o Ocidental comenta: "É como se as construções também fossem nômades e se movimentassem pelas planícies – para completar, na Mongólia, lugares diferentes têm o mesmo nome, como se o próprio terreno fosse movediço"⁴⁵¹.

Significativamente, *Mongólia* traz como epígrafe um trecho do texto de Kafka "Uma mensagem do imperador":

... como são vão os seus esforços; continua a forçar a passagem pelos aposentos do palácio mais interior; nunca conseguirá vencê-los; e mesmo se o conseguisse, ainda assim nada teria alcançado; teria que lutar para descer as escadas; e se o conseguisse nada teria alcançado; ainda teria os pátios para atravessar; e depois dos pátios o segundo palácio que os circunda; e outra vez escadas e pátios; e mais um palácio; e assim por diante, por milênios...⁴⁵²

As semelhanças do trecho de Kafka tomado como epígrafe com os termos pelos quais o Ocidental procura descrever Pequim e a Cidade Proibida são evidentes, e, inclusive, são respaldadas pela menção explícita ao escritor:

[...] uma cidade concebida segundo a ideia do labirinto (uma muralha após a outra): mesmo quando não há nada erguido, nenhuma

⁴⁴⁹ BORGES. Os dois reis e os dois labirintos, p. 103-104.

⁴⁵⁰ CARVALHO. *Mongólia*, p. 115.

⁴⁵¹ CARVALHO. *Mongólia*, p. 134.

⁴⁵² KAFKA. Uma mensagem do imperador *apud* CARVALHO. *Mongólia*, p. 5.

construção, é difícil avançar, como se o peso obrigasse à imobilidade, como se qualquer movimento levasse ao descaminho. Pequim é a sensação arquitetônica da sensação labiríntica dos desertos. Quando não há paredes ou muros a serem transpostos, são espaços imensos que fazem o homem pensar duas vezes antes de dar o primeiro passo. A ideia da muralha, e de um muro após o outro, **que tanto fascinou Kafka e Borges**, está representada na planta baixa da capital, mesmo quando já não há construções, mesmo onde os edifícios e os velhos hutongs foram derrubados para dar lugar às largas avenidas e esplanadas vazias e à aparência de uma paisagem suburbana [...] ⁴⁵³ (grifo meu)

Como no conto de Kafka, a construção espacial da Cidade Proibida é vista pelo Ocidental como representação (labiríntica) de uma estrutura de poder que "contamina a própria geografia". Mas é possível estabelecer outros desdobramentos. Também no texto de Kafka o espaço labiríntico (um palácio com sucessivos aposentos, muros, escadas e pátios internos) é de certo modo associado a um texto – a mensagem que o mensageiro deve entregar, mas que nunca atinge seu destino. Aquele a quem a mensagem se dirige – um "você" não especificado – não a receberá (permanece sentado junto à janela, sonhando com a mensagem que nunca virá). Vale notar também que o mensageiro se põe em viagem portando a mensagem de outro (o imperador morto), assim como o diplomata se põe a narrar a história do Ocidental, que acaba de morrer. Em *Mongólia*, como no conto de Kafka, espaço e texto compartilham o caráter labiríntico, e submetem-se a um processo de remissão infinita.

Talvez seja possível dizer que, em *Mongólia*, não só o modo de apreensão da paisagem e do percurso, mas toda a trama parece seguir o paradigma da leitura. Em primeiro lugar, a leitura empreendida pelo Ocidental das pistas que conduzem ao desaparecido, tendo como referência central os dois diários do rapaz (que, por sua vez, vale lembrar, está em busca de um manuscrito). Em segundo lugar, a leitura empreendida pelo diplomata do material deixado pelo Ocidental: além dos diários do rapaz, o diário de viagem do próprio Ocidental. Em terceiro lugar, a leitura do livro, por meio da qual o leitor procura recompor a história que se vai costurando nesse emaranhado de outras leituras.

Assim, leitura e viagem são atividades que, no livro, não cessam de remeter uma à outra. O viajante que percorre as estradas da Mongólia ("pistas que o motorista tem que decifrar entre dezenas de outras"), em busca de indícios do rapaz desaparecido, num

⁴⁵³ CARVALHO. *Mongólia*, p. 18.

país em que as pessoas (e também as construções e os nomes) são nômades, e o leitor que percorre as trilhas de palavras escritas pelos viajantes em seus diários se confundem e sobrepõem na figura do Ocidental, leitor e viajante. Na viagem como na leitura, alguém refaz os passos de outro, sobrepõe o seu percurso (embora nunca de forma exata) a um percurso prévio, seguindo as indicações, as pistas deixadas por esse outro que o precedeu. A viagem e a leitura surgem assim como um percurso que se faz "sobre os rastros do desaparecido".

Como em *Nove noites*, está em jogo em *Mongólia* a questão do contato com outra cultura e o embate de estereótipos, projeções e incompreensões que se estabelece nas situações de choque cultural. Em sua viagem pela Mongólia, o Ocidental tem contato não apenas com os guias e suas famílias, mas também com nômades no deserto de Gobi, criadores de renas na fronteira com a Rússia, monges budistas, um cantor difônico, um falcoeiro cazaque. Mas se em *Nove noites* o "modelo" do qual o relato pode ser aproximado é o da etnografia, aqui sem dúvida é o do relato de viagem.

Duas personagens centrais de *Mongólia* são diplomatas. A diplomacia, por definição, lida com o outro, num trabalho de aproximação e negociação de diferenças e distâncias. O Ocidental, no entanto, em sua pressa em formar uma ideia sobre o outro (e em sua reticência em colocar a si mesmo em questão) parece pouco dotado para a tarefa. É interessante notar que os comentários do diplomata aposentado sobre o diário do Ocidental, sobretudo na primeira parte do livro, funcionam como contraponto à visão do cônsul, discutindo, nuançando e eventualmente contradizendo as opiniões ali expressas:

Seus argumentos podiam ser até interessantes, como hipótese, para um estrangeiro que nunca tivesse posto os pés na China, mas eram de uma arrogância, de um etnocentrismo e de uma ignorância constrangedores até para um sujeito como eu, que também não sabia grande coisa mas pelo menos não me atrevia a tamanhos voos cegos. Eram argumentos que só expunham o meu desespero de saber que nunca poderia compreender aquela cultura, que havia todo um mundo do qual ele nunca poderia participar, por mais que se esforçasse, por mais que batesse o pé.⁴⁵⁴

E ainda: "Antes de mais nada, suas conclusões nada tinham a ver com a realidade. Inventava um país e discorria sobre ele sem a menor cerimônia. Inventava uma língua. Não sabia do que falava".⁴⁵⁵ E mais à frente: "Muito do que ele dizia da

⁴⁵⁴ CARVALHO. *Mongólia*, p. 25.

⁴⁵⁵ CARVALHO. *Mongólia*, p. 25.

China, sem nenhum conhecimento de causa, era uma projeção distorcida do que conhecia do Brasil"⁴⁵⁶.

Esses comentários são entremeados às reflexões que aparecem na carta-diário do Ocidental, reflexões que assumem a forma de ensaios (ou "quase ensaios", ou "simulações de ensaios") sobre uma gama variada de questões (sobre a arquitetura de Xangai e Pequim, sobre por que não existiria literatura moderna na China, sobre a arte contemporânea chinesa, sobre o romance *A verdadeira história de AHQ*, de Lu Xun...), e que vão sendo rebatidas, comentadas e problematizadas pelo diplomata aposentado.

Assim, se os diários do Ocidental fornecem elementos a um leitor interessado em dados e informações sobre o país – e, de fato, encontramos em *Mongólia* uma profusão de passagens informativas, fazendo com que o texto assumira volta e meia ares de um guia de viagens –, os comentários do diplomata acabam por lançar suspeitas sobre a confiabilidade das informações e a validade das interpretações apresentadas. O que há de documental na narrativa é de certo modo corroído pela estratégia ficcional de atribuição da voz a diferentes narradores.

Logo no início do livro, ao narrar um episódio em que o Ocidental tem dificuldades ao tentar trocar cheques de viagem na recepção do hotel por causa do seu passaporte brasileiro, o diplomata aposentado diz que o subordinado sentiu na própria pele "a recíproca dos estereótipos criados pelo desconhecimento de culturas e de países tão distantes, e por conseguinte a recíproca da caricatura que ele tentava impor à China"⁴⁵⁷. E, bem ao final do livro, é um conflito entre mongóis e cazaques – "Havia uma diferença irremediável entre mongóis e cazaques, especialmente quando o mongol era Purevbaatar. Não se entendiam e não falavam a mesma língua"⁴⁵⁸ – o que adia o desfecho da trama: Purevbaatar se recusa a traduzir a história contada pelo falcoeiro cazaque – que envolvia a informação de que o velho monge viajara acompanhado de um rapaz, e não de uma moça.

Aqui também a questão do contato com o outro se converte volta e meia num problema de tradução. A determinada altura, o Ocidental afirma a respeito do guia: "Dependo dele para tudo e não confio no que diz ou traduz"⁴⁵⁹. E a recusa de Purevbaatar em contar ao Ocidental o que lhe narrara o falcoeiro cazaque tem a ver não

⁴⁵⁶ CARVALHO. *Mongólia*, p. 32.

⁴⁵⁷ CARVALHO. *Mongólia*, p. 31.

⁴⁵⁸ CARVALHO. *Mongólia*, p. 162.

⁴⁵⁹ CARVALHO. *Mongólia*, p. 119.

apenas com um aspecto cultural – "Não existem homossexuais na Mongólia"⁴⁶⁰, diz Purevbaatar –, mas também com uma questão linguística: "E, para completar, eu também posso não ter entendido tudo o que ele estava dizendo. Esses filhos-da-puta não sabem nem falar mongol"⁴⁶¹.

A questão da tradução também se faz notar no modo como, em seus diários, os viajantes procuram descrever o desconhecido em termos conhecidos, numa operação de tradução cultural. Assim, a personagem do romance *A verdadeira história de AHQ*, de Lu Xun, é apresentada pelo Ocidental como "uma espécie de Macunaíma chinês"⁴⁶²; a figura da deusa Narkhajid lembraria "uma entidade demoníaca do candomblé"⁴⁶³; e quando a monja explica ao jovem fotógrafo brasileiro como os deuses entram nas pessoas como a luz que vem do alto dos templos, é também o universo do candomblé que é invocado na operação de tradução: "[...] 'cavalos', como diria um representante do candomblé, eu penso na hora"⁴⁶⁴. Na descrição das cidades e das construções mongóis também entra em cena essa operação tradutória: "Como toda cidade mongol, o bairro é uma aglomeração de iurtas separadas umas das outras por cercas de madeira, como um favelão"⁴⁶⁵. Já as casas cazaques "lembram as casas dos índios no deserto do Arizona ou do Novo México"⁴⁶⁶. A fachada eclética do teatro municipal de Khovd, por sua vez, "mais parece parte do cenário babilônico de alguma superprodução do cinema mudo"⁴⁶⁷.

A questão da identidade é um tema recorrente nos livros de Carvalho. Em geral, trata-se de colocar em cena procedimentos de embaralhamento, indefinição e troca, por meio dos quais a identidade surge como um jogo de peças sempre cambiáveis. Em *Mongólia*, ao contrário, o desfecho conduz ao desvelamento seguro da identidade do desaparecido, com a revelação de que o rapaz era na verdade irmão do Ocidental. Num texto que lida frequentemente com problema do estereótipo, talvez seja possível entender esse desfecho algo folhetinesco (apesar – ou por causa? – da invocação do tema do duplo, que parece ter o objetivo de conferir à narrativa alguma estranheza ou

⁴⁶⁰ "'Não existem homossexuais na Mongólia', repetiu o guia. 'E daí que eu não ia traduzir para o meu cliente a história que o velho falcoeiro contava. Era só uma maneira de me humilhar, porque sou mongol e Baitolda é cazaque, você entende?'" CARVALHO. *Mongólia*, p. 167.

⁴⁶¹ CARVALHO. *Mongólia*, p. 168.

⁴⁶² CARVALHO. *Mongólia*, p. 28.

⁴⁶³ CARVALHO. *Mongólia*, p. 75.

⁴⁶⁴ CARVALHO. *Mongólia*, p. 80.

⁴⁶⁵ CARVALHO. *Mongólia*, p. 122.

⁴⁶⁶ CARVALHO. *Mongólia*, p. 178.

⁴⁶⁷ CARVALHO. *Mongólia*, p. 152.

perturbação) no interior desse trabalho com o clichê, como um aproveitamento narrativo de uma questão tematizada a todo momento na narrativa.

O país da fotografia

Há muitas menções à fotografia em *Mongólia*, não só a imagens fotográficas (a foto que integrava o dossiê sobre o fotógrafo brasileiro que o diplomata entrega ao Ocidental – uma foto, segundo o diplomata, "com aquela aura de mistério que os retratos dos desaparecidos costumam adquirir sem que no fundo haja mistério nenhum"⁴⁶⁸; os "cartazes com fotos de paisagens e de crianças, uma recorrência na decoração das casas e das iurtas mongóis"⁴⁶⁹; a foto do desaparecido que o Ocidental vê num painel – no qual está pregado também um pequeno distintivo de metal com a bandeira do Brasil – na iurta de Shagdarsouren, um nômade que ele procurara para ter notícias do rapaz⁴⁷⁰; as fotografias em preto e branco dos parentes desse mesmo nômade, que, segundo o Ocidental, "foram retocadas de modo grosseiro. Têm alguma coisa de nordestinas. Podiam ser de uma família de retirantes brasileiros"⁴⁷¹), mas também ao próprio ato de tirar fotografias. O desaparecimento do rapaz, como vimos, é motivado pelo desejo de fotografar um lugar, segundo o guia com a pretensão de fazer "um livro com uma série de fotos de paisagens"⁴⁷². Os mongóis, por sua vez, frequentemente pedem ao Ocidental para que tire fotos deles:

Purevbaatar trouxe uma polaroide e me sugere fazer uma foto da família. É uma gentileza, uma forma de retribuição. Dá a entender que eles têm mais a nos dar do que o alojamento. Basta falar em foto para que todos desapareçam. E em cinco minutos estão de volta, os adultos vestidos com *dels* e as crianças com trajes de domingo, que reservam para ocasiões extraordinárias. Agrupam-se diante de uma das iurtas. Na fila de trás, o primo de Purevbaatar, de boné, com a mulher, as duas irmãs e a mãe, que pôs um lenço colorido na cabeça. Na fila da frente, seus quatro filhos. As mulheres cobriram o rosto com uma camada grossa de pó de arroz, para disfarçar a pele queimada de sol.

⁴⁶⁸ CARVALHO. *Mongólia*, p. 15.

⁴⁶⁹ CARVALHO. *Mongólia*, p. 109.

⁴⁷⁰ "Tenho a impressão de reconhecer o rapaz do lado de Shagdarsouren numa das polaroides. Ele sorri para a câmera. Está de botas, com uma calça cáqui e um blusão. Devia estar frio. Não consigo desviar os olhos da foto, nem disfarçar meu espanto". CARVALHO. *Mongólia*, p. 129.

⁴⁷¹ CARVALHO. *Mongólia*, p. 129.

⁴⁷² CARVALHO. *Mongólia*, p. 96.

Têm vergonha da pele escura. Depois da foto, todos trocam de roupa e voltam ao que estavam fazendo.⁴⁷³

Logo adiante, nova sessão de fotos:

Dois dos rapazes me olham fixamente. Querem ser fotografados. Perguntam se tenho uma câmera. Pedem que eu pose com eles. [...] Purevbaatar pega sua polaroide, e saímos todos para tirar a fotografia [...] os outros homens nos levam até um córrego que passa ali perto e forma um pequeno trecho de relva pantanosa no meio do deserto. Estendem um tapete sobre a grama rala e se ajoelham como um time de futebol. São seis, incluindo Dashbatjav. Quatro tiraram a camisa. Querem que eu me ajoelhe no meio deles. Depois de pronta, a foto passa de mão em mão, enquanto eles riem a valer. Um põe o braço em volta dos meus ombros e, sacudindo a foto na minha cara, repete de uma maneira ininteligível: 'Hooligans! Hooligans!'. [...] Está encantado com a fotografia.⁴⁷⁴

Uma das filhas de Dashbatjav estuda fora e veio passar as férias com os pais: "Na foto", diz o Ocidental, "ela aparece de óculos escuros, como uma atriz de cinema"⁴⁷⁵.

Pouco depois, mais uma "indefectível sessão de polaroides": "Depois do almoço, passamos pela indefectível sessão de polaroides. Eles me fazem montar num cavalo para ser fotografado ao lado deles, também montados em seus cavalos. Parecemos um time pobre de jogadores de polo"⁴⁷⁶.

A menção repetida por parte do Ocidental à ideia de time ("se ajoelham como um time de futebol"; "parecemos um time pobre de jogadores de polo") é indicativa do aspecto posado, arranjado, das fotos. As pessoas se produzem para serem fotografadas, vestem trajes típicos, as mulheres se maquiam. Há uma composição deliberada da foto, desde a escolha do local da fotografia até a disposição de cada pessoa no grupo e a pose que cada um deve assumir.

Em outros momentos, ao contrário, os mongóis evitam ser fotografados: "Quando me afasto para tirar uma foto com a polaroide de Purevbaatar, todos se escondem e um homem grita para mim, fazendo sinais de que não quer ser fotografado, coisas que não entendo mas posso deduzir"⁴⁷⁷. Do mesmo modo, quando o Ocidental vai com Purevbaatar ao centro de cultura do vilarejo de Chadmani em busca de alguém

⁴⁷³ CARVALHO. *Mongólia*, p. 119-120.

⁴⁷⁴ CARVALHO. *Mongólia*, p. 124-125.

⁴⁷⁵ CARVALHO. *Mongólia*, p. 125.

⁴⁷⁶ CARVALHO. *Mongólia*, p. 136.

⁴⁷⁷ CARVALHO. *Mongólia*, p. 127.

que pudesse lhes informar sobre o paradeiro de um célebre cantor de *khoomi* da região, é impedido pelo secretário de cultura de tirar uma foto do prédio público, onde duas mesas de bilhar tinham sido instaladas:

Enquanto esperavam, o Ocidental sacou da polaroide de Purevbaatar, mas logo provocou um grande alvoroço. Ninguém queria ser fotografado. Ou lhe davam as costas ou saíam resmungando da sala para outra ao lado. O secretário chegou correndo, a tempo de impedir que o Ocidental tirasse uma foto.⁴⁷⁸

Assim, se as fotografias têm aqui um papel narrativo (por exemplo como pistas ou indícios do rapaz desaparecido), elas também são elementos fundamentais da construção de situações de contato (e choque) cultural. O Ocidental revela um desconhecimento dos códigos locais (não sabe o que pode e o que não pode fotografar). Embora isso não seja explicitado no livro, as situações descritas parecem sugerir uma diferença no modo de lidar com a imagem e o ato fotográfico (parecida talvez com aquela indicada por Susan Sontag ao discutir as críticas contra o filme de Antonioni publicadas na imprensa chinesa em 1974⁴⁷⁹).

Além da questão dos diferentes códigos culturais, está também em jogo a atividade fotográfica como modo de fazer o inventário das culturas exóticas e daquilo que, com a progressiva uniformização dos lugares, está em vias de desaparecer. O fotógrafo brasileiro afirma querer fotografar "os tsaatan, criadores de renas que vivem isolados na fronteira com a Rússia, entre a taiga e as montanhas". E acrescenta: "Estão

⁴⁷⁸ CARVALHO. *Mongólia*, p. 143.

⁴⁷⁹ "Enquanto, para nós, a fotografia está intimamente ligada a maneiras descontínuas de ver (a questão é precisamente ver o todo por meio de uma parte – um detalhe impressionante, um tipo surpreendente de corte), na China, está ligada apenas à continuidade. Não só existem temas adequados para a câmera, os temas positivos, inspiradores (atividades exemplares, gente risonha, tempo radioso) e ordeiros, como também há maneiras adequadas de fotografar, derivadas de ideias a respeito da ordem moral do espaço que excluem a própria ideia da visão fotográfica. [...] Além da iconografia fotográfica, produzida em massa, de líderes cultuados, de *kitsch* revolucionário e de tesouros culturais, veem-se com frequência na China fotos de um tipo privado. Muita gente possui fotos de pessoas queridas, pregadas à parede ou afixadas sob um vidro, colocadas sobre a escrivaninha ou sobre a cômoda. Grande parte dessas fotos é constituída de instantâneos do tipo que se tira aqui em festas de família e em viagens; mas nenhuma é uma foto espontânea, nem mesmo do tipo que o mais simplório fotógrafo de nossa sociedade acha normal – um bebê engatinhando, alguém no correr de um gesto. [...] em geral, o que as pessoas fazem com a câmera é reunir-se diante dela, em seguida dispor-se em uma ou duas fileiras. [...] A posse de uma câmera não autoriza a intromissão, como acontece em nossa sociedade, quer as pessoas gostem ou não. (As boas maneiras de uma cultura da câmera determinam que a pessoa deve fingir não notar quando está sendo fotografada por um estranho num local público, contanto que o fotógrafo se mantenha a uma distância discreta – ou seja, espera-se que a pessoa não proíba o ato de fotografar nem faça pose). Ao contrário daqui, onde posamos se possível e nos rendemos quando necessário, na China tirar fotos é sempre um ritual; sempre envolve posar e, necessariamente, consentir. Alguém que 'deliberadamente espreitasse pessoas que ignorassem sua intenção de filmá-las' estaria privando pessoas e coisas de seu direito de posar, a fim de se apresentarem da melhor maneira possível". SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 184-188.

em vias de extinção"⁴⁸⁰. A relação da fotografia com a perda, a morte e o desaparecimento foi notada por muitos autores; as fotografias testemunham o fluxo e a destruição implacáveis do tempo. O que nem todos parecem notar, porém, é o paradoxo que faz da fotografia, ao mesmo tempo, instrumento de preservação e componente do processo de perda e dissolução que ela procura testemunhar.

Fotografa-se algo que está em vias de desaparecer, a fim de preservá-lo (pela fotografia); mas, por um efeito paradoxal, o próprio ato de fotografar acaba por interferir naquilo que se fotografa, alterando-o, e apressando, assim, o seu desaparecimento. O que Sontag afirma a respeito dos índios americanos provavelmente vale, guardadas as especificidades, para quase todos os locais em que o turismo, em sua aliança com a fotografia, converteu-se em um "safári humano":

O lado predatório da fotografia situa-se no coração da aliança entre fotografia e turismo, que se manifestou de forma evidente nos Estados Unidos, antes de qualquer outro lugar. Após a expansão para o oeste, em 1869, com a conclusão da ferrovia transcontinental, veio a colonização por meio da fotografia. O caso dos índios americanos é o mais brutal. Amadores sérios e discretos como Vroman já estavam em ação desde o fim da Guerra Civil. Eram a vanguarda do exército de turistas que chegaram no fim do século, ávidos por "uma boa foto" da vida dos índios. Os turistas invadiram a privacidade dos índios, fotografavam objetos sagrados, danças e locais sagrados, pagavam, se necessário, aos índios para posarem e induziam-nos a alterar suas cerimônias a fim de propiciar um material mais fotogênico.⁴⁸¹

Em seu estudo sobre as relações entre antropologia e fotografia, Christopher Pinney também aborda esse tópico, a partir de Lévi-Strauss, ao mencionar a aliança entre etnografia, fotografia e escrita como agentes involuntários da destruição do primitivo⁴⁸². Não se trata, diz Pinney, de um novo tropos; Malinowski escreveu nos *Argonautas* sobre esse paradoxo, ao afirmar, nas primeiras palavras do prólogo:

Encontra-se a moderna etnologia em situação tristemente cômica, para não dizer trágica: no exato momento em que começa a colocar seus laboratórios em ordem, a forjar seus próprios instrumentos e a preparar-se para a tarefa indicada, o objeto de seus estudos desaparece rápida e irremediavelmente. Agora, numa época em que os métodos e objetivos da etnologia científica parecem ter se delineado, em que um pessoal adequadamente treinado para a pesquisa científica está

⁴⁸⁰ CARVALHO. *Mongólia*, p. 39.

⁴⁸¹ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 79.

⁴⁸² "Ethnography, photography and writing are all allied as unwitting agents of the destruction of the primitive". PINNEY. *Photography and anthropology*, p. 98.

começando a empreender viagens às regiões selvagens e a estudar seus habitantes, estes estão desaparecendo ante nossos olhos.⁴⁸³

Paradoxo da antropologia – no momento em que começam a ser representados (ou, antes, pelo fato mesmo de serem representados), os habitantes das "regiões selvagens" desaparecem diante dos nossos olhos –, paradoxo da fotografia, em seu propósito de registrar, recolher e salvar aquilo que está em vias de desaparecer, e cujo desaparecimento decorre justamente de seu contato com um mundo de que a câmara, como aparato tecnológico, é representante.

Em *Mongólia*, quando o rapaz desaparecido está indo com Golbad em busca dos tsaatan, criadores de rena, encontra um fotógrafo francês que volta de lá. Ele narra em seu diário:

De repente, do alto da montanha seguinte, vêm descendo três cavaleiros. O primeiro é um fotógrafo francês de quem ouvi falar. Logo atrás vêm uma amiga dele e o guia darkhad. Estão voltando dos tsaatan. Fazem uma pausa para descansar. Estão esfomeados. Aceitam tudo o que lhes oferecemos. O fotógrafo diz que os tsaatan foram estragados pelos turistas, já não são os mesmos. Diz que recentemente um americano e um japonês vieram visitá-los de helicóptero. [...] O fotógrafo francês está desiludido com os tsaatan. Pergunto se ele esperava encontrar bons selvagens. Sinto a insatisfação do seu silêncio e do olhar com que me fulmina. Tentando aliviar o mal-estar criado pelo meu aparte irônico, antes que os ânimos possam se acirrar, Ganbold se levanta, diz que precisamos seguir em frente e me sai com um clichê conciliador do tipo: "A Mongólia é o país da fotografia".⁴⁸⁴

O fotógrafo francês expressa um desejo de "pureza cultural" do outro, mas parece não se dar conta de seu próprio papel na produção daquilo que lhe causa tanta desilusão. A afirmação de Ganbold – "A Mongólia é o país da fotografia" – e a insistência dos mongóis para serem fotografados (além do fato de que eles controlem a cena da fotografia, escolhendo os lugares, as roupas e a disposição do grupo a ser fotografado), porém, parecem indicar um processo mais complexo por meio do qual os mongóis se apropriam, traduzem e de certo modo negociam com as expectativas de exotismo do olhar ocidental, ao mesmo tempo que fornecem sua própria tradução da cultura ocidental (como quando o rapaz mostra a foto para o Ocidental e diz

⁴⁸³ MALINOWSKI. *Os argonautas do Pacífico Ocidental*, p. 11.

⁴⁸⁴ CARVALHO. *Mongólia*, p. 42.

"Hooligans! Hooligans!", ou quando a filha de um dos nômades posa para a foto de óculos escuros, "como uma atriz de cinema").

Vemos, assim, que a fotografia em *Mongólia* tem um papel complexo na narrativa, funcionando como elemento da trama e servindo à caracterização da situação de contato e choque cultural. Embora não haja fotografias reproduzidas no interior do livro, imagens fotográficas, e também o ato de fotografar, são frequentemente mencionados, quando não detalhadamente descritos. Fora do âmbito do texto propriamente dito, naquilo que usualmente se considera como o exterior do livro – "vestíbulo", "franja" ou "limiar" –, porém, encontramos imagens fotográficas reproduzidas, que, como pretendemos mostrar, produzem efeitos sobre a leitura.

"Eu estive lá"

As imagens fotográficas em *Mongólia*, como já foi dito, não se encontram naquilo que usualmente se considera como o interior do livro; há, no entanto, três fotografias em preto e branco, que os créditos do livro afirmam ser de autoria de Carvalho: duas na capa e uma na quarta capa.

A fotografia exposta na quarta capa, segundo a informação constante no crédito das fotos, mostra o templo budista em Tsetserleg. Templos e monges budistas têm ampla presença na narrativa de *Mongólia*, que também se detém muitas vezes nos princípios e na história da religião no país. O fato de que a foto mostre um muro de tijolos expostos, parecendo inacabado, pode ser relacionado à recorrente menção, no texto, aos templos abandonados ainda em construção, o que o Ocidental explica pela ânsia dos mongóis em difundir a religião, proibida por muitos anos no país durante o comunismo⁴⁸⁵.

⁴⁸⁵ Por exemplo, Ganbold conta ao Ocidental que, no caminho entre Khövsgöl e Karakorum, o rapaz desaparecido decide parar "porque queria fotografar um pequeno templo de madeira ainda em construção e já abandonado no alto de um morro, no mesmo lugar onde no passado devia ter existido outro templo". CARVALHO. *Mongólia*, p. 90. O rapaz escreve em seu diário sobre um templo solitário que ele avista no alto de um morro quando cruza o vale de Orookh: "a pequena construção solta no meio da planície na saída de Bayan-uul parece ter sido abandonada antes de terminarem as obras". CARVALHO. *Mongólia*, p. 133. E, tratando do monge Ayusch, que se dedica a construir templos em todo o país, o Ocidental observa: "Era como se Ayusch estivesse imbuído da missão de espalhar templos pela Mongólia, mas não da paciência necessária para mantê-los ativos. Antes de acabar as obras ou logo depois, ele as abandonava. A julgar pelo diário do desaparecido e pelos templos encontrados no caminho, devia haver outros lamas como ele soltos pelo país. A ânsia de difundir a religião não lhes permitia se estabelecerem

A foto que ocupa a metade superior da capa mostra uma duna de areia, em Gobi-Altai. "Os montes Altai" é o título do segundo capítulo do livro, e boa parte da história narrada se passa nessa região. A paisagem é descrita pelo Ocidental como "extraordinária, um tanto extraterrestre"⁴⁸⁶. Mas mais do que a essa descrição, a foto da capa remete a uma observação presente no diário do rapaz desaparecido, redigida enquanto ele se encontrava em outra região, mas que é estendida a todo o país: "Na Mongólia, a terra reflete o céu. A sombra das nuvens corre pelo deserto e pelas estepes. O céu está sempre tão perto"⁴⁸⁷.

Essa descrição da paisagem, que vale como uma descrição da fotografia estampada na capa do livro, coloca em evidência reflexos, sombras e nuvens – com esses elementos, entramos no campo dos índices (categoria de signos que têm em comum o fato de serem realmente afetados por seu objeto, de manterem com ele uma relação de conexão física), que engloba também a imagem fotográfica. Esse aspecto, evidente no caso do reflexo e da sombra, talvez o seja menos no caso das nuvens. No entanto, como mostra Philippe Dubois em sua análise das "Equivalências", de Alfred Stieglitz – uma série de chapas de nuvens feitas entre 1923 e 1932, e que Dubois considera tratar-se de "fotos que finalmente não têm outro assunto que não a própria fotografia"⁴⁸⁸ –, a natureza particular das nuvens não é desprovida de analogias com a natureza indiciária da imagem fotográfica:

[...] a nuvem só aparece como objeto visual (visível e portanto figurável – na pintura, bem como na fotografia) porque funciona como *traço*, como *reflexo*, como *revelador* de algo além daquilo a que está fisicamente ligada: por exemplo, a nuvem, ela própria incolor, é aquilo que, pela graça da reflexão, proporciona matéria à luz, a atualiza, a torna visível [...] Ou a nuvem é vista como *traço meteorológico*, como um efeito visível que manifesta para nosso olhar a ação de uma série de fenômenos atmosféricos invisíveis por eles mesmos (e portanto irrepresentáveis) [...] Em suma, vemos que a nuvem, diretamente conectada à sua ambiência natural, é de fato um verdadeiro *signo-índice* e, que, por aí, sua natureza reúne-se precisamente à do signo fotográfico [...] Ambas, nuvem e fotografia, são, portanto, autênticas *máquinas de luz* [...] ⁴⁸⁹.

em lugar nenhum. Eram nômades antes de serem monges. Os templos eram abandonados às vezes antes mesmo de começarem a funcionar". CARVALHO. *Mongólia*, p. 135.

⁴⁸⁶ CARVALHO. *Mongólia*, p. 114.

⁴⁸⁷ CARVALHO. *Mongólia*, p. 41.

⁴⁸⁸ DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 201. Cf. também, sobre as "Equivalências", o texto de Rosalind Krauss, "Stieglitz: equivalentes", compilado em *O fotográfico* (p.133-143).

⁴⁸⁹ DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 202.

Por seu caráter fugaz (um céu com nuvens muda rapidamente de aspecto), a imagem das nuvens também expõe exemplarmente o trabalho de corte temporal em jogo no procedimento fotográfico: a fotografia detém, imobiliza, fixa (e, no mesmo gesto, perpetua, inscreve na duração) aquilo que só aconteceu uma vez. Significativamente, é logo após a descrição da paisagem citada anteriormente que se encontra o comentário do fotógrafo sobre uma certa resistência da paisagem, que faz com que o que se fotografa nunca coincida exatamente com aquilo que se vê: "A paisagem não se entrega. O que se vê não se fotografa"⁴⁹⁰.

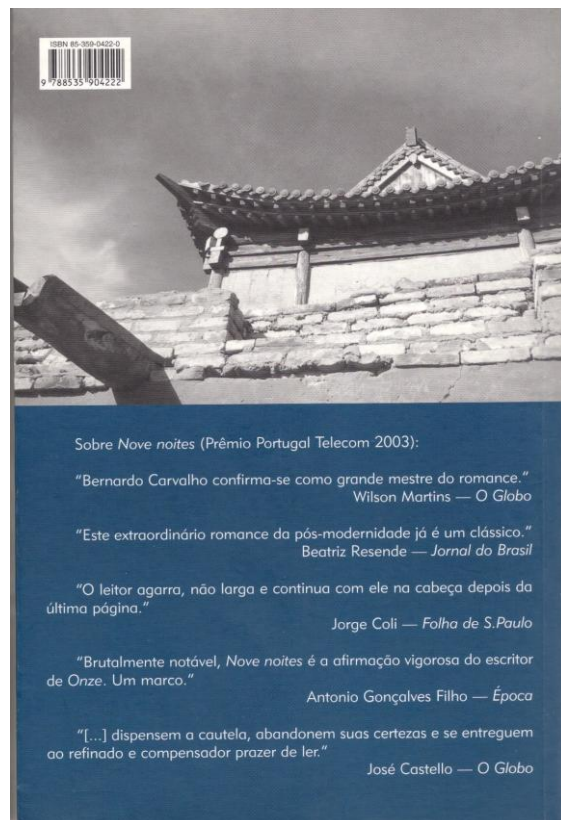
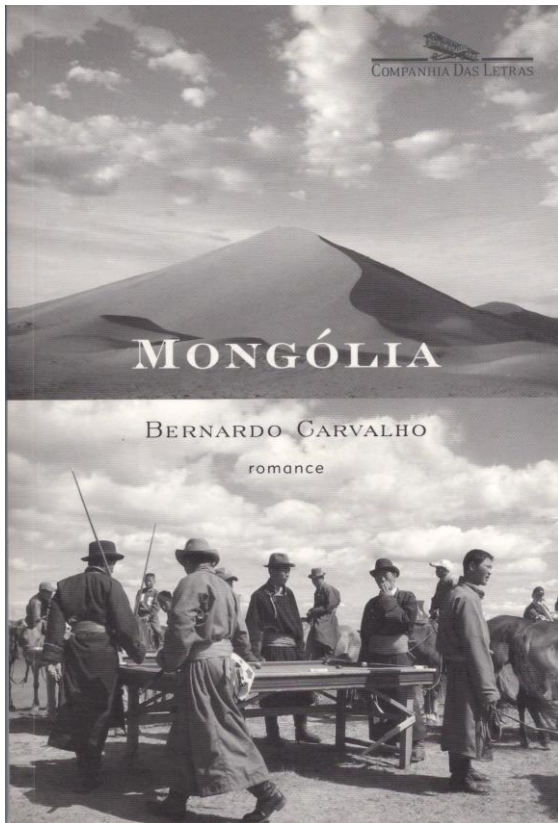
Na metade inferior da capa, vemos a fotografia de um grupo de mongóis, ao ar livre, em torno de uma mesa de bilhar, contra o fundo de um céu com nuvens. São apenas homens, de idades variadas, alguns deles a cavalo. Pelo crédito das fotos sabemos que se trata do Naadam – ou "Os Jogos" –, festa nacional comemorada nos dias 11 e 12 de julho em Karakorum⁴⁹¹. A festa é descrita no diário do rapaz desaparecido, que a determinada altura conta que "fora desse cinturão de cavaleiros, puseram duas mesas de bilhar sobre a grama, e os homens fazem suas apostas"⁴⁹².

Chama a atenção, nessa fotografia, o hibridismo cultural, relacionado não apenas com a presença da mesa de bilhar, mas também com as roupas dos homens retratados: embora estejam vestidos com trajes tradicionais, três jovens usam boné. Um dos homens, de pé, fumando, olha diretamente para a câmera, num gesto que desvela a presença do fotógrafo e, em consequência, o olhar constitutivo da própria imagem; outro homem olha para fora do quadro, segurando uma corda, provavelmente de um cavalo que ficou de fora da fotografia, o que, em conjunto com os animais que aparecem, pela metade, no canto direito da imagem, expõe por sua vez o dispositivo fotográfico do corte e do enquadramento, por meio do qual a foto se revela como levantamento necessariamente parcial, que implica, sempre, um resto, espaço excluído do quadro e deixado fora da imagem.

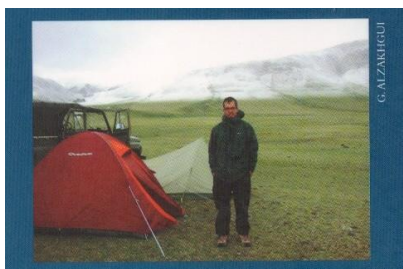
⁴⁹⁰ CARVALHO. *Mongólia*, p. 41.

⁴⁹¹ Cf. CARVALHO. *Mongólia*, p. 36 e p. 170-172.

⁴⁹² CARVALHO. *Mongólia*, p. 171.



Há, ainda, uma fotografia do autor na orelha do livro, no espaço habitualmente destinado para tal. O que é peculiar nessa última fotografia é que nela o autor aparece ao lado de duas barracas e de um jipe, vestido com roupas de frio, com uma montanha ao fundo. A fotografia parece ter aí a mesma função que ela usualmente desempenha nos livros de viagem: ela é o "eu estive lá" inquestionável, aquilo que atesta a "verdade" do que se narra (função análoga, talvez, àquela que, pelo menos à primeira vista, parece exercer a presença da fotografia da criança de mãos dadas com um índio na orelha de *Nove noites*).



Embora o texto gire em torno da busca por um fotógrafo desaparecido, e embora, como vimos, haja várias menções à fotografia e ao ato fotográfico no livro, as fotos reproduzidas na capa e na orelha de *Mongólia* não são propriamente integradas à trama narrativa. Seria possível supor, por exemplo, que as fotos da capa e da contracapa, que mostram lugares referidos na narrativa e que, com seu preto e branco elegante, poderiam passar por fotografias feitas por um fotógrafo profissional, fossem atribuídas ficcionalmente ao desaparecido (que era fotógrafo profissional e tinha ido à Mongólia contratado por uma revista de turismo brasileira para atravessar o país de norte a sul). No entanto, não há indicação na narrativa de que seja esse o caso. O guia mongol informa que o rapaz deixara um diário, mas que "ninguém sabia onde tinham ido parar as fotos"⁴⁹³ (seria, portanto, um tanto abusivo supor que tenham ido parar justamente na capa do livro...). Mas, embora não sejam incorporadas à trama, as fotos são atraídas para a órbita do texto ao sugerirem uma relação entre o autor (do livro e das fotos) e a narrativa, funcionando assim, se não propriamente como estratégia autoficcional (já que aqui não há, como há em *Nove noites*, jogo de identidade entre narrador e autor), como procedimento de construção da autoridade narrativa nos moldes daquela que se dá nos relatos de viagem.

⁴⁹³ CARVALHO. *Mongólia*, p. 33.

O pacto de leitura básico do relato de viagem determina que o viajante deve narrar com fidelidade o que viu e ouviu no trajeto. A crítica que escritores brasileiros do início do século XX fizeram à literatura romântica – de que se trataria de uma literatura de gabinete, ignorante da realidade do país (veja-se, por exemplo, o início do conto "Urupês", de Monteiro Lobato⁴⁹⁴) – sustentava-se em grande parte na ideia de que somente a viagem garantiria o conhecimento real, porque direto, não mediado, do país. Os livros de Carvalho, ao contrário, parecem afirmar que o conhecimento nunca é direto, porque é sempre atravessado pelas expectativas, pelos preconceitos, pelas informações e pelos medos que cada um leva na bagagem, revelando o quanto o que se chama de viagem é menos o simples contato direto com o mundo e mais uma complicada negociação entre saberes, leituras, memórias, projeções, imaginação e experiência, de que não estão ausentes o engano, o engodo, as alucinações. Afinal, "a gente só enxerga o que já está preparado para ver"⁴⁹⁵.

Também típica de livros de viagem é a introdução, nas páginas iniciais do romance, de um mapa da Mongólia, com a indicação do percurso das duas personagens centrais ("Percurso do desaparecido, com Ganbold"; "Percurso do Ocidental, com Purevbaatar, sobre os traços do desaparecido"), que vem ressaltar o aspecto informativo do relato de viagem (Bruce Chatwin, figura emblemática do escritor-viajante no século XX, também abre o seu *Na patagônia* com um mapa da região).

Em *Mongólia*, não encontramos a advertência, presente em *Nove noites*, de que se trata de uma obra de ficção, mas o livro ostenta na capa a designação "romance". Há também uma seção dedicada aos "agradecimentos", em que se lê: "Este livro não seria possível sem as pessoas que me guiaram ao longo de dois meses e cinco mil quilômetros pelo interior da Mongólia, meus intérpretes Ts. Narantuya e G. Alzakhgui e os motoristas T. Tserendolgor e I. Batnasan. A viagem foi financiada com uma bolsa de criação literária da Fundação Oriente, de Lisboa"⁴⁹⁶ (Batnasan, vale lembrar, é também o nome do motorista que guia o rapaz desaparecido na primeira parte de sua viagem pela Mongólia). As fotos da capa em *Mongólia* também têm crédito reconhecido: são do próprio autor.

⁴⁹⁴ "Esborou-se o balsâmico indianismo de Alencar ao advento dos Rondons que, ao invés de imaginarem índios num gabinete, com reminiscências de Chateaubriand na cabeça e a *Iracema* aberta sobre os joelhos, metem-se a palmilhar sertões de Winchester em punho". LOBATO. *Urupês*, p. 145.

⁴⁹⁵ CARVALHO. *Mongólia*, p. 184.

⁴⁹⁶ CARVALHO. *Mongólia*, p. 187.

Tanto as fotografias quanto o mapa poderiam ser tomados como parte de uma mesma estratégia referencial, de um mesmo movimento de afirmação da facticidade do que se narra: a viagem atesta a veracidade do relato (posso narrar porque vi, "estive lá"), enquanto as fotografias atestam a veracidade da viagem. A leitura do texto de Carvalho revela, porém, o que há de problemático nessas estratégias, explorando, por um lado, a ambiguidade e a distância entre experiência e relato, e, por outro, o que há de duvidoso na própria experiência: a percepção não é confiável, a compreensão é sempre falha, os olhos distorcem a realidade, como afirma o narrador de *Mongólia*: "Não sei até que ponto posso confiar no que escrevi, já que ele mesmo, como acabei entendendo, não confiava nas próprias palavras. Seus olhos distorciam a realidade"⁴⁹⁷. Ou, ainda, como se lê no diário do rapaz desaparecido: "A paisagem não se entrega. O que você vê não se fotografa"⁴⁹⁸.

Assim, se o modelo do narrador de Carvalho é o do relato de viagem (ou mais precisamente o da "reportagem especial"; basta ver com que frequência o texto de *Mongólia* se assemelha a um texto informativo sobre o país, encadeando dados geográficos, históricos ou sobre a cultura mongol, e chegando ao ponto de apor ao texto uma nota informativa sobre a pronúncia dos nomes mongóis⁴⁹⁹), ele acaba por se encaminhar em direção a uma problematização ou instabilização de sua própria autoridade. A atração desmesurada (e *voyeur*) de muitos leitores e críticos pelo substrato "real" dos livros de Carvalho parece desconsiderar essa característica da narrativa de a todo momento se colocar sob suspeita, de certa forma minando as estratégias legitimadoras que o texto põe em cena.

A crítica a esse modo de recepção de seus textos foi feita repetidamente pelo próprio Carvalho em várias entrevistas. Os exemplos possíveis são muitos, mas selecionamos apenas três.

Em depoimento ao jornal *Rascunho*, em 2007, Carvalho afirma, a respeito de *Nove noites*:

Entendi o que as pessoas queriam: história real, livro baseado em história real. Pensei: "se é isso que eles querem, é isso que eu vou fazer". Mas resolvi fazer algo perverso para enganar o leitor, criar uma armadilha. O leitor acha que está lendo uma história real, mas é tudo mentira. Tinha foto, autobiografia, etc. E não é que funcionou. O pior

⁴⁹⁷ CARVALHO. *Mongólia*, p. 34.

⁴⁹⁸ CARVALHO. *Mongólia*, p. 47.

⁴⁹⁹ CARVALHO. *Mongólia*, p. 36.

é que a minha intenção de criar uma armadilha, de brincar, de ser irônico, foi lida em primeiro grau, não foi lida em segundo grau. A maioria não percebeu que eu estava fazendo um jogo com aquilo.⁵⁰⁰

Em "Experiência da ficção", texto apresentado no ciclo de conferências "Sentimentos do mundo", realizado na Universidade Federal de Minas Gerais em 2007, e publicado em livro em 2009, Carvalho, após afirmar que "tudo o que um escritor pode dizer sobre a própria obra são as suas intenções, o que ele gostaria que a obra fosse – e não o que ela de fato é", e que, portanto, o que ele diz a respeito de seu trabalho de ficção "é fruto de uma autoimagem, é o que eu suponho que sou, ou o que gostaria de ser"⁵⁰¹, trata de vários aspectos da escrita e da recepção dos seus livros, em especial do lugar da viagem em sua obra⁵⁰², e torna a bater na tecla de sua "resistência militante em defesa da ficção, da imaginação e da invenção"⁵⁰³. O autor volta a se referir à preferência dos leitores pela não-ficção, pelas "histórias reais", e conta ter percebido, na história de Buell Quain, "a possibilidade de construir, um pouco como provocação, uma ficção desembestada, sob a aparência de uma narrativa baseada em fatos históricos reais"⁵⁰⁴. Apesar das precauções do autor, porém, tanto *Nove noites* quanto *Mongólia* foram em grande parte recebidos "como relatos de experiências pessoais e histórias reais":

O curioso é que, por mais que eu tivesse afirmado isso na época da publicação desses romances, ambos foram lidos em grande parte como

⁵⁰⁰ CARVALHO. Paiol literário.

⁵⁰¹ CARVALHO. Experiência da ficção, p. 168.

⁵⁰² "A presença das viagens nos meus livros expressa, de certo modo, a vontade de um deslocamento, de me pôr em risco, como escritor, fora do lugar dos consensos, onde a individualidade volta a ser vivida de maneira aguda e problemática. A viagem passa a ser a busca de um lugar vulnerável (também simbólico) onde a minha língua não faz sentido e cuja língua eu tampouco entendo. Ela é a tentativa de criação de uma opacidade, de uma realidade exterior sempre deslocada e renovada como estranha. É a tentativa de transformar em mal-estar a cegueira e o oportunismo da identificação, do olhar comum, da acomodação e do conforto." CARVALHO. Experiência da ficção, p. 171. Carvalho propõe então uma inversão no modo como usualmente se entende a relação entre viagem e literatura, ao afirmar que as viagens a partir das quais tanto *Nove noites* quanto *Mongólia* teriam sido concebidos eram em si mesmas um artifício, "fruto de uma vontade literária": "A viagem não tinha outro motivo além de me permitir escrever um livro de ficção. Nesse sentido, a própria experiência de viagem foi produzida como ficção." CARVALHO. Experiência da ficção, p. 174. Vale lembrar que também o livro seguinte de Carvalho, *O filho da mãe*, lançado em 2009, foi escrito a partir de uma experiência de viagem, dessa vez a São Petersburgo (Carvalho participou do projeto Amores Expressos, que enviou dezessete escritores brasileiros, durante um mês, a diferentes cidades do mundo, com a tarefa de escrever uma história de amor). Entre 2011 e 2012, Carvalho passou um ano como convidado de um programa de residência criativa na Alemanha, e manteve a coluna "Diário de Berlim" no blog do Instituto Moreira Salles (<http://www.blogdoims.com.br/bernardo-carvalho/>).

⁵⁰³ CARVALHO. Experiência da ficção, p. 174.

⁵⁰⁴ CARVALHO. Experiência da ficção, p. 174.

relatos de experiências pessoais e histórias reais. Para minha surpresa, o que mais interessava o leitor nesses dois livros (e ambos tiveram vendas muito superiores aos precedentes) ainda era, a despeito de todos os meus avisos e de todas as minhas precauções, ler uma história que tivesse realmente ocorrido. Reduziam o romance ao depoimento da experiência do autor. O jogo que eu achava ter criado entre ficção e realidade, com toda a ambiguidade de construção narrativa, não era nada diante da força de convencimento dessa tendência cada vez mais hegemônica e natural, que limita a literatura ao relato e à expressão de experiências de vida. *Nove noites* foi lido por muita gente como autobiografia, e *Mongólia*, como relato de viagem. Tudo o que esses dois livros não são, embora incorporem tanto elementos autobiográficos quanto dos relatos de viagem – sempre, é claro, pelo filtro de um deslocamento que os põe onde, em princípio, não costumam estar: no lugar da ficção, contaminados por ela.⁵⁰⁵

E em entrevista a Beatriz Resende, Carvalho fala de *O sol se põe em São Paulo* como uma "reação à recepção" dos dois livros anteriores:

O livro foi escrito, de certa forma, em reação à recepção do *Nove Noites* e do *Mongólia*. A certa altura, me dei conta de que o que realmente atraía a maioria das pessoas nesses dois romances era o efeito de realidade, a ideia de que liam uma história real, baseada em fatos reais, como se o romance estivesse reduzido a um relato da realidade, como se a invenção, a criação e a imaginação fossem o de menos. E isso começou a me incomodar, porque era a negação daquilo em que eu mais acredito, a negação da própria literatura. Não foi um projeto deliberado, porque em literatura as coisas não acontecem assim, são mais ambíguas e mais complexas. *O Sol se Põe em São Paulo* não é a ilustração de uma tese prévia. Mas, de fato, tem um lado militante. De algum jeito, acabou sendo resultado de uma inquietação diante da perda do interesse dos leitores pela ficção na literatura. O romance é uma máquina desvairada de produção de ficção.⁵⁰⁶

Não é sem interesse notar, no caso de Carvalho, a condição paradoxal daquele que afirma o desinteresse da figura do autor e do substrato autobiográfico e documental através de um dispositivo – a entrevista – voltado para a exposição e a espetacularização do autor "real", tomado como aquele que deve responder pelo sentido daquilo que escreve⁵⁰⁷. Nas entrevistas e depoimentos de Bernardo Carvalho, percebe-se um

⁵⁰⁵ CARVALHO. Experiência da ficção, p. 175.

⁵⁰⁶ CARVALHO. Entrevista a Beatriz Resende.

⁵⁰⁷ Genette inclui a entrevista entre os elementos do chamado epitexto, que, em conjunto com os elementos relativos à edição (a capa, a página de rosto, o título, a orelha, apresentações, notas, prefácios, posfácios, etc.), embora a uma distância maior do texto, formam o que o autor considera o paratexto de um livro: "Ainda em torno do texto, mas a uma distância mais respeitosa (ou mais prudente), todas as mensagens que se situam, pelo menos na origem, na parte externa do livro: em geral num suporte midiático (conversas, entrevistas), ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondências,

movimento de intensificação da ambiguidade: ao mesmo tempo que confirma e fornece dados que conduzem a uma identificação de elementos autobiográficos ou factuais no texto, Carvalho afirma seu caráter ficcional e sustenta a superioridade do texto literário sobre o meramente documental.

Esse é também sem dúvida um dos motivos centrais nos textos críticos que o escritor publicou regularmente na imprensa ao longo de muitos anos, alguns dos quais foram reunidos em *O mundo fora dos eixos*. Faremos a seguir um pequeno excuro por esse livro, que nos parece fornecer elementos para a compreensão da relação entre ficção e realidade em jogo nos textos do autor.

O mundo fora dos eixos

O mundo fora dos eixos traz o subtítulo "crônicas, resenhas, ficções", e é dividido em três partes, cada uma tendo como título um dos gêneros mencionados. Essa divisão poderia levar à conclusão de que as três categorias são tratadas no livro como estanques e claramente definidas. No entanto, na nota aposta ao livro, o autor afirma: "Os gêneros aqui não são ortodoxos". As "crônicas" (as aspas são do autor), diz ele, "são na verdade textos críticos, que partem de um pretexto (um livro, um filme, uma peça, uma exposição e algumas viagens) para tentar refletir sobre coisas que me interessam ou me preocupam". E ele alerta ainda: "Há ficções dissimuladas entre elas". De modo análogo, as "resenhas", diz Carvalho, "também não são propriamente resenhas. Assim como as 'crônicas', servem-se dos livros para discorrer sobre assuntos que os ultrapassam"⁵⁰⁸.

diários íntimos e outros). A essa segunda categoria eu batizo, na falta de um termo melhor, de epitexto [...]" GENETTE. *Paratextos editorias*, p. 12. É interessante notar a ênfase dada à entrevista e ao depoimento do autor sobre sua própria obra no espaço midiático contemporâneo. Em um breve comentário sobre a prática da entrevista em *Paratextos editoriais*, Genette atribui a prevalência da entrevista a uma certa carência da crítica profissional, e conclui que a máquina da entrevista tende a maior parte das vezes a girar em torno de um determinado estoque de questões típicas, às quais corresponde um estoque de respostas típicas. Cf. GENETTE. *Paratextos editorias*, p. 316-319. Para uma análise da figura do autor na contemporaneidade e da forma como a mídia "incentiva fatalmente a ilusão biográfica que leva a buscar a solução do mistério no próprio autor", cf. o ensaio "A imagem do autor na mídia", de Philippe Lejeune, reunido em *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Cf., ainda, para uma análise do gênero entrevista e de seu lugar de destaque na configuração de um espaço biográfico na contemporaneidade, o ensaio "A entrevista como gesto (auto)biográfico", de Rachel Esteves Lima, no livro *Crítica e coleção*.

⁵⁰⁸ CARVALHO. *O mundo fora dos eixos*, p. 10.

O livro reúne textos variados, publicados pelo autor na coluna quinzenal que manteve no jornal *Folha de S. Paulo*, que giram em torno, sobretudo, de livros, filmes, exposições ou peças de teatro. Os textos incluem temas como os escritores Robert Walser, Witold Gombrowicz e W. G. Sebald, o livro *Kafka vai ao cinema*, de Hanns Zischler, a obra do artista plástico Mathew Barney, o cinema de Amos Gitai ou Lucrecia Martel, os "espaços negativos" da artista inglesa Rachel Whiteread. Se os temas são variados, parece haver no entanto uma linha de força que os atravessa, e que talvez possa ser sintetizado numa fórmula: o elogio da ficção.

Esse elogio da ficção assume diversas formas, que vão da exaltação da figura do artista individual ("A arte ainda não acabou") – acompanhada, no entanto, de uma crítica da fetichização da biografia do autor – à defesa dos poderes da imaginação ("Filme pornográfico"); de uma apologia da "liberdade do romance" ("Os neoconservadores da literatura") à crítica à ideia de utilidade da arte e à tendência a circunscrever seu interesse à representação da "realidade" ("Não me toques", "O artifício enquadrado", "Para que serve a literatura"); da manifestação de despreço em relação à demanda crescente, por parte do público, por histórias "baseadas em fatos reais" ("O partido das coisas") e à tendência de explicar a obra pelo que não é a obra, reduzindo-a à psicologia dos autores ("A linguagem dos patos"), aos comentários sobre experiências híbridas, de embaralhamento entre o real e a representação ("A encenação da encenação", "O desejo de quem conta").

Um dos textos que podem ser tomados como exemplares desse elogio da ficção que atravessa a produção crítica de Carvalho é a crônica intitulada "Lobo! Lobo!". Carvalho começa o texto contando ter recebido pelo correio uma edição dos arquivos de Thomas Bernhard, e comenta que, embora boa parte dos livros de Bernhard incite a curiosidade do leitor em relação à vida do autor, o escritor austríaco mantinha uma relação ambígua em relação a essa curiosidade. Carvalho passa então a comentar o desprestígio da imaginação entre os leitores, que se interessam mais por livros jornalísticos, biografias e romances "baseados em fatos reais": "O que prende o leitor a um livro em que há ambiguidade entre realidade e ficção é a realidade e não a ficção. A ficção, para ele, é a parte supérflua"⁵⁰⁹.

Essa tendência seria, segundo Carvalho, "resultado e sinal de uma percepção cada vez mais empobrecida do imaginário": "Como se a imaginação não fosse um

⁵⁰⁹ CARVALHO. *O mundo fora dos eixos*, p. 123.

elemento constitutivo e fundador da realidade, mas um artigo supérfluo"⁵¹⁰. Carvalho encerra seu texto com a citação de uma aula de Nabokov:

A literatura não nasceu no dia em que um menino gritando "lobo!, lobo!" veio correndo do vale de Neandertal com um grande lobo cinzento no seu encaço; a literatura nasceu no dia em que um menino veio gritando "lobo!, lobo!" e não havia lobo nenhum atrás dele. [...] Literatura é invenção. Ficção é ficção. Chamar uma história de história verídica é um insulto tanto à arte quanto à verdade.⁵¹¹

À primeira vista, esse elogio enfático da ficção, da imaginação e do artifício e a crítica ao interesse por textos "baseados em fatos reais" e ao recurso à biografia do autor para explicar a obra, por parte do Bernardo Carvalho cronista, podem parecer contraditórios com a prática do Bernardo Carvalho ficcionista. Ora, *Nove noites* é assumidamente um livro "baseado em fatos reais", e *Mongólia*, embora não o seja em sua trama, tem sua origem numa viagem real do autor e incorpora uma grande quantidade de material informativo sobre o país. Quando, em "Para que serve a literatura", um texto que se apresenta como uma resenha de *Variedades*, de Paul Valéry, Carvalho afirma que o livro do autor francês é um antídoto eficaz contra várias imposturas, por exemplo "contra aqueles que querem nos convencer da importância da pesquisa numa obra de ficção"⁵¹², não podemos deixar de pensar na quantidade de pesquisa que seguramente esteve envolvida na redação desses dois romances. A ênfase com que, em seus textos críticos, Carvalho rejeita a tendência a explicar a obra pela biografia do autor (ou, por outro lado, a crença na autoridade do autor para explicar a própria obra) também pode a princípio soar estranha vinda de um escritor que incorpora em seus romances estratégias autoficcionais. Seria possível, claro, pensar que haveria uma cisão entre a produção ensaística e a produção ficcional de Carvalho: o ficcionista, como uma espécie de duplo cruel, se dedicaria a colocar em prática tudo aquilo que o crítico se empenha em criticar (prática que ao mesmo tempo reforçaria, performativamente, a tese, endossada por Carvalho no texto sobre Valéry, de que o próprio autor não é necessariamente seu melhor leitor).

No entanto, parece mais produtivo pensar em outro tipo de trânsito ou negociação entre os textos críticos e ficcionais de Carvalho, que consiste em percebê-

⁵¹⁰ CARVALHO. *O mundo fora dos eixos*, p. 123.

⁵¹¹ CARVALHO. *O mundo fora dos eixos*, p. 123.

⁵¹² CARVALHO. *O mundo fora dos eixos*, p. 196.

los, antes, como espaço de questionamento não apenas do estatuto da ficção, mas também daquilo que se toma como "realidade" – o espaço em que nos movemos diariamente, e que se revela, a partir dos giros operados pela prosa de Carvalho, menos estável e seguro do que tendemos a supor. Em alguns textos de *O mundo fora dos eixos*, vemos operar-se uma espécie de inversão, por meio da qual não é mais a obra que espelha a vida, mas, ao contrário, é a vida que é de certo modo infiltrada ou contaminada pela ficção. Do mesmo modo, o interesse que Carvalho demonstra, nos textos críticos, por experiências limítrofes, em que há um embaralhamento entre o real e a representação – a obra do fotógrafo americano Philip-Lorca diCorcia ou o cinema de Zhang Yuan, por exemplo – são indicativos de que, parafraseando uma frase do próprio autor na crônica "Lobo! Lobo!", o que prende Carvalho a uma obra em que há ambiguidade entre realidade e ficção não é nem a realidade nem a ficção, mas a ambiguidade.

Dessa perspectiva, é possível entender a inserção de fatos e personagens históricos, documentos e imagens fotográficas nos romances do autor, e também um curioso procedimento adotado por Carvalho: a incorporação, nos romances, de temas, referências ou mesmo trechos inteiros presentes nos textos das crônicas.

O primeiro texto compilado em *O mundo fora dos eixos*, "Nunca tive tanto orgulho de ser ateu", publicado no jornal em 3 de setembro de 2003, portanto antes do lançamento de *Mongólia*, trata da viagem de Carvalho ao país. Na crônica, encontramos, com pequenas variações em relação ao texto do romance, a menção à visita a autoridades mongóis para obter uma autorização para visitar os tsaatan (criadores de renas que vivem nas florestas na fronteira da Mongólia com a Rússia), inclusive com a mesma comparação (no romance atribuída ao rapaz desaparecido) da situação a uma peça de Gogol⁵¹³. Encontramos também nessa crônica a narração do

⁵¹³ "Para visitar os tsaatan, é preciso uma autorização da polícia de fronteira, que fica num barracão no vilarejo de Tsagaannuur. Numa das paredes, há um grande mapa da região, coberto por uma cortina de cetim vermelho. O comandante gordo está sentado na mesa ao fundo, entre dois soldados desconfiados. Parece uma peça de Gógol". CARVALHO. *O mundo fora dos eixos*, p. 13. Em *Mongólia*, o episódio surge com ligeiras modificações: "Precisamos pegar uma autorização na polícia de fronteira para visitarmos os tsaatan. A polícia fica num barracão de madeira. No interior do barracão, um grande mapa da região ocupa toda uma parede coberta por uma cortina de cetim vermelho. O delegado é um sujeito gordo, sempre acompanhado por dois soldados simpáticos. Toda a situação tem um quê de peça de Gogol". CARVALHO. *Mongólia*, p. 40. Há ainda no romance, mais adiante, outra referência ao escritor russo: "Reconhecendo de alguma maneira o que havia lido no diário do desaparecido sobre as autoridades em Tsagaannuur, sentia-se como um personagem desavisado numa peça de Gogol". CARVALHO. *Mongólia*, p. 109.

encontro com o fotógrafo francês que está voltando de uma visita aos tsaatan, episódio que será reelaborado em *Mongólia*.

O que acontece quando o texto de uma crônica publicada num jornal reaparece num romance, atribuído a uma personagem de ficção, e depois retorna num livro que reúne textos críticos do autor? Que tipo de transformação está em jogo quando os textos, nômades, mudam de lugar?

Num artigo intitulado "O espelho perguntador", em que, em resposta a um convite, discute conjuntamente os gêneros da crônica e do diário, o crítico português Abel Barros Baptista apresenta, como primeira característica que permitiria uma aproximação entre esses textos, o fato de que a crônica e os diários são "gêneros que mantêm com a data uma relação constitutiva"⁵¹⁴ (daí se entende que, em *O mundo fora dos eixos*, tenha-se optado por manter a indicação das datas de publicação das crônicas e resenhas, registradas no alto da página). Como gênero literário, no entanto, diz Abel, as crônicas simultaneamente pertencem a uma data e não pertencem a qualquer data: "a data não deverá ser o que lhes data a imobilidade no tempo, antes o que lhes data a partida"⁵¹⁵.

A outra relação que a crônica mantém com o diário é o fato de que ambos seriam "gêneros ditos da *personalidade*"⁵¹⁶. Eles envolvem uma relação com a assinatura por meio da qual o autor escreve *em seu nome* (como personalidade dotada de opinião), e ao mesmo tempo inscreve seu nome numa operação que o liga a seu tempo:

Se a assinatura do romancista designa uma personalidade que beneficia do direito de não responder pelo que dizem os seus romances, pelo que neles dizem personagens ou narradores, nas crônicas e nos diários tudo se passa, em princípio, como se a mesma personalidade quisesse renunciar a esse direito sem abandonar a condição de romancista [...]. As crônicas e os diários seriam, neste sentido, modalidades da escrita em que aquele que escreve escreve em seu nome para fazer regressar esse seu nome à designação de uma personalidade: dotada de opiniões, moldada por experiências, animada de preocupações, que o tornam capaz de seguir os problemas da sua actualidade e da sua proximidade, ou seja, capaz de se mostrar presente numa data singular que o enraíze num presente activo.⁵¹⁷

⁵¹⁴ BAPTISTA. O espelho perguntador. Sobre crônicas e diários, p. 15.

⁵¹⁵ BAPTISTA. O espelho perguntador. Sobre crônicas e diários, p. 16.

⁵¹⁶ BAPTISTA. O espelho perguntador. Sobre crônicas e diários, p. 16.

⁵¹⁷ BAPTISTA. O espelho perguntador. Sobre crônicas e diários, p. 18-19.

Para Abel, então, enquanto o romance seria um gênero regido pelo direito de dizer qualquer coisa sem que isso seja imputável a seu autor, no caso da crônica o autor de certo modo renuncia a esse direito. O que distinguiria a crônica do romance seria, assim, fundamentalmente uma relação específica com a assinatura.

A partir das considerações de Abel Barros Baptista, podemos nos perguntar o que ocorre quando o texto *datado* e *assinado* da crônica desloca-se para o romance, em que a relação com a data e a assinatura é fundamentalmente distinta. O que acontece quando o texto de uma crônica publicada num jornal sob o nome próprio do autor reaparece no livro de ficção, atribuído a uma personagem (mais precisamente como trecho do diário de uma personagem)?

Essa mudança do estatuto de um texto ao deslocar-se das páginas de jornal ou de um livro de ensaios para as de um romance (ou vice-versa) é tematizada pelo próprio Carvalho numa das crônicas compiladas em *O mundo fora dos eixos*, "Os neoconservadores da literatura", em que o autor comenta o livro *Agape Agape*, do americano William Gaddis. Carvalho conta que Gaddis recolheu durante anos material para "um grande ensaio sobre a automatização da arte", a partir de uma "história social da pianola"⁵¹⁸ – o piano mecânico surgido no início do século XX. Com a doença e a proximidade da morte, diz Carvalho, Gaddis resolveu transformar o projeto de ensaio num livro de ficção. "Seria ingênuo, no entanto", diz Carvalho, "não perceber que a transformação do projeto de ensaio em ficção acarreta também uma profunda mudança de fundo. Não é mais Gaddis quem fala, mas um personagem. Gaddis assiste ao colapso do próprio corpo e do mundo à sua volta. Mas isso não significa que a voz do seu monólogo seja literal"⁵¹⁹.

Assim, a modificação básica seria a atribuição a uma personagem de algo que na crônica se apresenta como a opinião ou a perspectiva do autor, como figura real (ou, antes, como figura midiática). A opinião – talvez a matéria fundamental da crônica – num caso é atribuível a Carvalho (que sobre ela deverá responder); no outro, a uma personagem de ficção (ou, antes, não é atribuível). Especificamente em *Mongólia*, é interessante notar como o embate entre as várias vozes (que se completam, reforçam, ecoam e às vezes se confrontam no texto) desestabiliza as opiniões expressas (como se vê com clareza no início do livro nos comentários do diplomata aposentado sobre o diário de seu subordinado) e a própria percepção das personagens.

⁵¹⁸ CARVALHO. *O mundo fora dos eixos*, p. 26.

⁵¹⁹ CARVALHO. *O mundo fora dos eixos*, p. 26.

Outra crônica cujo texto aparece reelaborado no romance é intitulada "Entre o paternalismo e o medo". Trata-se de um texto que vale a pena examinar, ainda que rapidamente, pelo fato de que ele de certa forma tematiza e encena o intervalo entre texto e experiência, que está também em questão na operação de apropriação e reescrita colocada em ação por Carvalho.

A crônica começa com um comentário sobre *Um bárbaro na Ásia*, de Henri Michaux, passa por um conto de Paul Bowles e termina com a narração de um episódio ocorrido durante a viagem de Carvalho à Mongólia, que aparece reelaborado no romance.

Mesmo antes da narração do episódio citado, a crônica já contém vários pontos que permitiriam uma aproximação com temas do romance: a descrição de Michaux como alguém que "viajava contra" ("contra a ideia de pátria, contra uma identidade confortável e ilusória, menos para se encontrar do que para se perder"⁵²⁰); a ideia de que o autor francês lançava mão das viagens para aprender a se estranhar, para ver a si mesmo como um estrangeiro; por fim, a afirmação, que me parece central para a compreensão da prosa de Carvalho, de que haveria uma espécie de "ponto cego entre as culturas":

A conclusão mais terrível é que existe um ponto cego entre as culturas. Diante da incompreensão, ao indivíduo que se crê superior, orgulhoso de sua identidade, só resta escolher entre duas fantasias, para o bem ou para o mal, entre duas cegueiras, entre a vulnerabilidade do paternalismo e a beligerância do medo.⁵²¹

Desse comentário, o autor passa para a narração do episódio ocorrido durante a viagem à Mongólia. Carvalho e o guia decidem passar a noite às margens de um lago. Ouvem o barulho de um jipe; quatro mongóis param ao lado, ligam o rádio, entram na água. O guia parece apreensivo. Ele calça as botas; para Carvalho, ele parece estar se preparando para fugir. Carvalho conta então ter começado a tomar notas. Um dos mongóis o interpela; quer saber o que ele está escrevendo. Ele continua anotando durante todo o tempo em que os mongóis permanecem lá:

[...] durante todo esse tempo eu anotei sem parar, uma espécie de terapia ocupacional, descrevendo tudo o que via, num estado de alerta

⁵²⁰ CARVALHO. *O mundo fora dos eixos*, p. 50.

⁵²¹ CARVALHO. *O mundo fora dos eixos*, p. 51.

e pânico crescentes. [...] Achei que pudesse transpor o pânico automaticamente para o bloco de anotações, que bastava sentir medo para expressá-lo.⁵²²

Os fatos que aparecem reelaborados no romance são basicamente os mesmos, mas há algumas alterações. A mais evidente é que, enquanto na crônica a narração do episódio se dá no tempo passado ("[...] avistamos um jipe que vinha da margem nordeste com os faróis acesos na nossa direção. Eram quatro mongóis [...] Pararam a dois metros da minha barraca [...] Perguntaram se tínhamos visto outro carro [...] Falavam alto, bebiam, cuspiam e arrotavam [...] Parecia provocação"⁵²³ etc.), no romance a narração é feita no presente ("[...] um carro desponta lá longe [...] vem na nossa direção [...] Para a vinte metros das nossas barracas. São quatro sujeitos de Altai [...] Perguntam a Purevbaatar se não vimos os amigos deles [...] Eles pulam, brincam, falam alto e arrotam na água bem diante de nós. Parece provocação"⁵²⁴ etc.). Há também, na passagem da crônica para o romance, mudanças de vocabulário, acréscimos e supressões de comentários.

A crônica se encerra com uma observação que não se encontra em *Mongólia*:

No dia seguinte, reli o que tinha escrito sob a tensão da véspera. E, para meu espanto, o pânico não estava lá. Nem o perigo. O texto anódino revelava antes o meu equívoco e a minha alucinação, o meu papel ridículo de estrangeiro. Minhas anotações descreviam uma cena banal e inofensiva.⁵²⁵

O comentário tematiza o fato óbvio, mas frequentemente esquecido, de que entre a experiência e a sua elaboração escrita há um intervalo, de que a escrita é necessariamente um processo complexo de seleção, exclusão, arranjo e reelaboração. Não basta sentir medo para expressá-lo. Convertido em seu próprio leitor, o autor se surpreende com o que lê ("para meu espanto..."). Por outro lado, seria possível supor, ao contrário, que a escrita seria mais "fiel" aos acontecimentos – que afinal se revelaram de fato inofensivos – do que a própria percepção. Em todo caso, interessa-nos ressaltar os vários processos de elaboração em jogo nesse episódio: as notas, que trazem os registros do episódio no momento em que acontece (Carvalho afirma ter tomado notas durante o tempo todo, "descrevendo tudo o que via..."), são elaboradas na crônica para o jornal e

⁵²² CARVALHO. *O mundo fora dos eixos*, p. 51.

⁵²³ CARVALHO. *O mundo fora dos eixos*, p. 51-52.

⁵²⁴ CARVALHO. *Mongólia*, p. 140.

⁵²⁵ CARVALHO. *O mundo fora dos eixos*, p. 52.

depois reelaboradas no texto ficcional (em que surgem sem paragrafação, redigidas no tempo presente, com acréscimos de detalhes e observações e com a exclusão do comentário final).

O processo de apropriação e reescrita dos próprios textos entabulado por Carvalho coloca questões interessantes sobre a produção e a recepção dos textos, e sobre o modo como, ao mudar de lugar, eles mudam também de estatuto, de sentido e de valor. Aqui nos interessa sobretudo destacar que a inclusão de um texto previamente publicado como crônica num romance implica pelo menos dois processos simultâneos: a transformação do regime de autoria (os fatos, impressões e opiniões narrados passam a ser atribuídos a uma personagem e, em conjunto com outros elementos narrativos, passam a participar de sua caracterização, ao mesmo tempo que são afetados por ela) e a explicitação dos processos de transformação, seleção e arranjo necessariamente implicados em todo projeto de escrita.

Assim, se a incorporação, ao romance, do texto de crônicas previamente publicadas no jornal sob o nome de Carvalho de certo modo reforça a expectativa de um texto "baseado em fatos reais", convidando à leitura do livro numa chave autobiográfica ou documental, no caso de Carvalho a própria narrativa cuida de desestabilizar essa expectativa, colocando simultaneamente em questão a forma de recepção dos discursos que se apresentam como autobiográficos ou documentais, e que se revelam eles mesmos como construções narrativas⁵²⁶ – algo similar, como vimos, ao que ocorre com a incorporação de imagens fotográficas, cujo estatuto de "prova" ou "evidência" (simultaneamente, da existência das pessoas, dos lugares ou dos objetos retratados e da presença do fotógrafo, que retira sua autoridade do fato de ter "estado lá") é desestabilizado numa narrativa em que os planos da realidade e da ficção se confundem.

⁵²⁶ Márcilio França Castro chega a conclusão parecida, comentando a incorporação do texto de uma crônica de Carvalho ao romance *O sol se põe em São Paulo*. Trata-se da crônica "Estranhos num trem", publicada originalmente na *Folha de S. Paulo* em dezembro de 2004 e depois compilada em *O mundo fora dos eixos*. O texto dessa crônica, que narra o encontro casual entre Carvalho e uma senhora japonesa num trem de Tóquio para Kyoto e o insólito jantar de que o escritor participa na casa dessa mulher e de seu marido, é reaproveitado nos capítulos 15 e 16 do romance. Castro conclui: "Temos aqui um duplo movimento. Por um lado, esse tipo de narrativa híbrida, que incorpora explicitamente traços históricos ou biográficos, reforça a expectativa, por parte do público leitor, de um romance baseado em 'fatos reais' e abre espaço, em maior ou menor grau, para uma recepção do livro como romance que contém elementos autobiográficos, ainda que de forma enganosa, muitas vezes atendendo aos interesses do mercado editorial. Por outro lado, é a própria narrativa que vai desestabilizar a crença ingênua que ela mesma provoca, ao pôr definitivamente em xeque a veracidade das referências e dos fatos que menciona. O que passa a ser interrogado aqui é o próprio campo da chamada realidade e dos discursos que se anunciam como presos a ela". CASTRO. Resenha de CARVALHO, Bernardo. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 197.

4 A cidade, a praia e a página: fotografia e autobiografia em *A vida descalço*, de Alan Pauls, e *Istambul*, de Orhan Pamuk

Em *Nadja*, de André Breton, livro a partir do qual iniciamos o percurso desta tese, o emprego de imagens fotográficas já aparecia associado à escrita autobiográfica. Apresentado desde o início como relato autobiográfico, o livro incorpora fotos de lugares visitados pelo autor e dos "objetos encontrados" por ele em seus trajetos pela cidade, retratos de seus amigos e uma imagem do próprio autor. Em graus e de formas diferentes, Sebald e Bernardo Carvalho também se valem da fotografia para encenar e problematizar o jogo autoral, seja, como faz Sebald, incluindo imagens de si mesmo no interior do livro (a foto do passaporte em *Vertigem*; a foto diante de uma grande árvore em *Os anéis de Saturno*; a fotografia na praia em *Os emigrantes*), seja, como faz Carvalho, estabelecendo um jogo entre texto e paratexto, fazendo entrar na trama narrativa a foto do autor na orelha do livro. Este capítulo propõe uma investigação dessa associação entre fotografia e relato autobiográfico; iniciando-se com uma breve apresentação da relação entre fotografia e escrita de si em livros de Roland Barthes, o capítulo se encerra com um comentário sobre dois livros recentes em que texto e imagem são convocados a compor experimentos autobiográficos: *A vida descalço*, de Alan Pauls, e *Istambul*, de Orhan Pamuk.

Em uma antologia para uso em sala de aula, intitulada *La photographie et l'(auto)biographie*, Sylvie Jopeck apresenta uma série de excertos textuais (relatos biográficos ou autobiográficos, trechos de romances, ensaios e entrevistas, de vários autores, sobretudo, mas não exclusivamente, de língua francesa, entre os quais Marcel Proust, Paul Valéry, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Georges Perec, Hervé Guibert, Isabel Allende, Marguerite Duras, Félix Nadar, Michel Tournier, Umberto Eco e Roland Barthes), acompanhados de breves análises textuais, guias de leitura e sugestões de atividades. A proposta do livro, segundo a autora, é interrogar de que maneira o meio fotográfico participa da escrita de si e dos outros e como ele a modifica. A variedade das experiências de interação entre fotografia e (auto)biografia, diz Jopeck, confirma a vitalidade e a maleabilidade do gênero, sua capacidade de apropriar-se de novos suportes e de explorar as margens da literatura⁵²⁷.

Jopeck enumera uma série de funções ou papéis desempenhados pela imagem fotográfica na narrativa biográfica e autobiográfica, entre os quais: recordar o passado; reativar o pacto entre modelo e fotógrafo; fixar a imagem de si ou colocar questões sobre a identidade; fornecer um apoio documental para o trabalho

⁵²⁷ JOPECK. *La photographie et l'(auto)biographie*, p. 5.

arqueológico do relato retrospectivo; colocar em cena as ligações familiares ou interrogar a história da família; explorar questões relacionadas com o reconhecimento (medida de familiaridade e distância em que está em jogo a relação da fotografia – e da autobiografia – com o tempo)⁵²⁸. A fotografia também permite, segundo a autora, questionar as relações que se estabelecem entre "ilusão e realidade"⁵²⁹, além de ter no texto uma "função ritual", relativa ao vínculo que toda fotografia estabelece com a morte⁵³⁰. A presença da imagem fotográfica, ainda segundo a autora, interfere no pacto de leitura, reforçando-o, deslocando-o ou complicando-o⁵³¹. Jopeak constata que nos relatos compilados por ela as imagens de infância são aquelas mais frequentemente convocadas. A fotografia da infância, segundo a autora, obriga a interrogar-se sobre a relação com aquele "eu" anterior testemunhado pela foto; ela funciona como um duplo com o qual se estabelece uma relação próxima e afetiva ou, ao contrário, crítica e distanciada⁵³². Essa confrontação com a imagem de si mesmo na fotografia obviamente tem repercussões em relatos de fatura autobiográfica. A descrição de pessoas próximas ou mesmo de objetos também pode funcionar como elemento revelador da identidade, já que pode permitir o acesso a aspectos da personalidade ou funcionar como testemunho da memória.

O livro de Jopeak, embora se anuncie como uma mera antologia de excertos textuais e uma ferramenta pedagógica para uso em colégios e liceus, apresenta uma boa seleção de textos que colocam em relação fotografia e (auto)biografia e contém algumas esclarecedoras indicações de análise sobre o assunto. A autora, porém, não faz distinção entre textos que apenas descrevem imagens e aqueles que de fato as reproduzem (como fica claro no tratamento indiferenciado que ela faz de textos que se enquadram num ou noutro caso e em afirmações generalizantes, embora certas, como a de que "a fotografia inserida de uma forma alusiva ou concreta no interior de uma obra literária funciona como um catalizador de questões da escrita"⁵³³). A aposta desta tese, como deve estar claro a esta altura, é a de que a inserção efetiva de reproduções fotográficas

⁵²⁸ JOPECK. *La photographie et l'(auto)biographie*. As diversas funções enumeradas estão dispersas nas análises e comentários da autora. Cf., em especial, p. 42, 56, 86 e 91.

⁵²⁹ Cf. JOPECK. *La photographie et l'(auto)biographie*, p. 93.

⁵³⁰ Cf. JOPECK. *La photographie et l'(auto)biographie*, p. 95.

⁵³¹ JOPECK. *La photographie et l'(auto)biographie*, p. 96.

⁵³² JOPECK. *La photographie et l'(auto)biographie*, p. 43-45.

⁵³³ "Au terme de cette anthologie, nous pouvons dire que la photographie insérée d'une manière allusive ou concrète à l'intérieur d'une oeuvre littéraire fonctionne comme un catalyseur des questions d'écriture". JOPECK. *La photographie et l'(auto)biographie*, p. 161.

muda o caráter do texto ou ao menos o perturba, colocando questões específicas para a leitura.

Num artigo em que analisa o uso de fotografias em "ficções autobiográficas" contemporâneas, em especial em *Behind the scenes of the museum*, de Kate Atkinson, *Running in the family*, de Michael Ondaatje, e *The stone diaries*, de Carol Shields, Christina Ljungberg procura demonstrar como a incorporação de fotografias na narrativa permite aos autores realizar uma série de operações, entre as quais tematizar o papel do elemento visual como desencadeador de memórias e estabelecer ligações com o passado, além de fornecer um acesso especial a experiências ignoradas ou que podem ter sido esquecidas⁵³⁴. Ljungberg afirma ainda que fotografia e autobiografia compartilham um mesmo "dilema referencial"⁵³⁵. Nos textos que a autora toma como objeto de análise, a exposição de discrepâncias e intervalos nas relações entre texto e imagem, bem como o desvelamento dos processos criativos e subjetivos por meio dos quais tanto o texto verbal quanto as imagens visuais são produzidos e apresentados, colocam em evidência a dimensão necessariamente imaginativa da empresa autobiográfica.

Ao contrário de Jopeck, Ljungberg ressalta a especificidade dos relatos em que as imagens são efetivamente reproduzidas. "Quando as fotografias ocorrem de fato no interior da narrativa", diz a autora, "a introdução de um sistema semiótico diferente tanto apoia quanto perturba o processo de leitura"⁵³⁶. Já que a fotografia parece operar de forma diferente da narrativa verbal, a princípio pareceria que ela fornece uma via privilegiada de autenticação da "vida escrita"; no entanto, afirma Ljungberg, frequentemente é "a justaposição do texto linear e da fotografia bidimensional que coloca em primeiro plano o problema da referência tanto na representação autobiográfica quanto na fotográfica, uma vez que leva o leitor a se alternar entre os dois meios e a compará-los"⁵³⁷. Esse processo de leitura "convida à participação ativa, já que implica o leitor na reconstrução da história, forçando-o a realizar de fato a

⁵³⁴ LJUNGBERG. Rituals of remembrance: photography and autobiography in postmodern texts.

⁵³⁵ LJUNGBERG. Rituals of remembrance: photography and autobiography in postmodern texts, p. 246.

⁵³⁶ "When actual photographs occur *within* narrative, the introduction of a different semiotic system both supports and disturbs the process of reading". LJUNGBERG. Rituals of remembrance: photography and autobiography in postmodern texts, p. 251.

⁵³⁷ "Since photography appears to operate on a different plane than the verbal narrative, it would seem to offer life writing a unique way of authentication from a different perspective. It is, however, frequently the juxtaposition of the verbal one-linear text and the two-dimensional photograph that especially foregrounds the problems of reference in both autobiographic and photographic representation, since it has the reader switch between the two media and compare them". LJUNGBERG. Rituals of remembrance: photography and autobiography in postmodern texts, p. 251.

avaliação dos fragmentos documentais de palavras e imagens típica do ritual autobiográfico"⁵³⁸. As análises de Ljungberg conduzem à conclusão de que a inclusão de reproduções fotográficas em relatos autobiográficos altera o processo de leitura, já que o leitor é de certo modo convidado a participar do processo interpretativo, o qual por sua vez se revela como parte necessária do ato autobiográfico.

Vamos iniciar este capítulo com uma breve análise de uma experiência peculiar de junção entre texto e imagem, aquela colocada em cena por Roland Barthes⁵³⁹, tanto em sua autobiografia intelectual, *Roland Barthes por Roland Barthes*, quanto em *A câmara clara*. Em Barthes o ato autobiográfico assume uma forma marcadamente autorreflexiva, frequentemente metaliterária (as várias entradas do *Roland Barthes por Roland Barthes* que tratam da escrita ou do arranjo do próprio livro o comprovam), irônica ou mesmo paródica. Tendo decretado, num texto célebre, a "morte do autor", Barthes permite que o autor retorne, mas como construção discursiva, efeito de linguagem, coleção de escritos (por um outro gesto, porém, o corpo⁵⁴⁰ aparece com insistência, como o intratável da fotografia); o sujeito ressurge como máscara, descentrado, cindido, disperso; a narrativa biográfica vê-se substituída pelos "biografemas", traços, fragmentos ou pormenores a que Barthes propõe reduzir a escrita de uma vida. A empresa autobiográfica barthesiana é complexa, e não temos a pretensão de fazer dela uma análise ampla ou de avaliar o tipo de inflexão que ela implica no conjunto da obra do autor francês. Ela aqui nos interessa sobretudo pelo modo singular como conecta escrita autobiográfica e fotografia, num dispositivo híbrido, fragmentário, que coloca em questão não apenas a relação entre texto e imagem, mas também entre escrita de si e imagem de si.

⁵³⁸ "At the same time, the process of reading between two texts invites active participation, as it implicates the reader in the reconstruction of history by forcing her or him to actually perform the evaluation of the documentary fragments of words and images typical of the autobiographical ritual". LJUNGBERG. *Rituals of remembrance: photography and autobiography in postmodern texts*, p. 251.

⁵³⁹ Para uma análise detalhada do lugar da fotografia na obra barthesiana, cf. a tese de Magali Nachtergaele, "Esthétique des mythologies individuelles: Le dispositif photographique de *Nadja* à Sophie Calle", recentemente transformada em livro sob o título *Les mythologies individuelles: récit de soi et photographie au 20e siècle*. Embora não siga de perto a extensa análise da autora, a seção desta tese apresentada a seguir se vale de forma ampla de informações e análises apresentadas por Nachtergaele, em especial da relação que ela estabelece entre fragmento e fotografia na obra barthesiana.

⁵⁴⁰ Cf. BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 146.

A Fotografia do Jardim de Inverno: Barthes, fotografia, biografema

O primeiro livro de Barthes a associar emprego de fotografias e relato pessoal é *O império dos signos*, de 1970. Composto por uma série de textos que giram em torno do Japão – entendido, segundo se lê no primeiro ensaio do livro, como um conjunto de traços que formam um "sistema" –, *O império dos signos* incorpora um número considerável de imagens – reproduções de estampas e gravuras japonesas, um mapa de Tóquio, recortes de jornal, fotos coloridas e em preto e branco, retratos –, acompanhadas de legendas e comentários justapostos, muitas vezes reproduções da escrita manuscrita. Também encontramos aí um retrato do próprio Barthes, em um anúncio de sua conferência, no qual o "conferencista ocidental" aparece "japonesado, com os olhos alongados, a pupila enegrecida pela tipografia nipônica"⁵⁴¹.



Que a primeira aparição de uma fotografia do autor no interior do texto seja a de um retrato/máscara, que o mostra metamorfoseado, de certa forma "traduzido" pelo filtro de outra cultura, e que esse retrato venha ainda acompanhado da referência a si mesmo como um outro – "o conferencista ocidental" – é bastante ilustrativo de como, na obra de Barthes, o autobiográfico aparece, sempre, como problema. *O império dos*

⁵⁴¹ "Este conferencista ocidental, quando é citado pelo *Kobé Shinbun*, vê-se japonesado, com os olhos alongados, a pupila enegrecida pela tipografia nipônica". BARTHES. *O império dos signos*, p. 121.

signos inaugura, assim, na obra barthesiana, a prática da escrita de si marcada pelo fragmento e pelo recurso à fotografia.

O império dos signos abre com uma espécie de advertência sobre a relação entre texto e imagem, que faz as vezes de projeto ou programa:

O texto não "comenta" as imagens. As imagens não "ilustram" o texto: cada uma foi, para mim, somente a origem de uma espécie de vacilação visual, análoga, talvez, àquela perda de sentido que o Zen chama de satori; texto e imagens, em seus entrelaçamentos, querem garantir a circulação, a troca destes significantes: o corpo, o rosto, a escrita, e nele ler o recuo dos signos.⁵⁴²

(O tema da "perda de sentido" assume formas variadas na obra barthesiana – o sonho de um mundo "isento de sentido", o "significante sem significado", o satori, o "neutro". Talvez seja surpreendente que justamente Barthes, que nos ensinou a ver sentido em toda parte, que nos mostrou que nunca se escapa do sentido, apresente essa demanda de uma "isenção do sentido". Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, o autor sustenta que não se trata de postular a existência de algo anterior ao sentido, mas de uma condição posterior, além do sentido – a "utopia" de um estado de isenção alcançado após o percurso de "todo o sentido"⁵⁴³. No texto introdutório de *O império dos signos*, que acabamos de citar, essa perda do sentido está relacionada com uma espécie de "vacilação" entre texto e imagem, que, em seus entrelaçamentos, garantem a "circulação" do significante).

Cinco anos depois de *O império dos signos*, o autor lança *Roland Barthes por Roland Barthes*, escrito para atender a uma encomenda do fotógrafo Denis Roche, então responsável pela coleção "Microcosmos – Écrivains de toujours" das Éditions du Seuil

⁵⁴² BARTHES. *O império dos signos*, p. 5.

⁵⁴³ Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, na entrada intitulada "A isenção de sentido", Barthes escreve: "Visivelmente, ele sonha com um mundo que fosse *isento de sentido* (como de um serviço militar). Isso começou com o *Grau zero*, onde se sonha com 'a ausência de qualquer signo'; em seguida, mil afirmações incidentes desse sonho (acerca do texto de vanguarda, do Japão, da música, do alexandrino, etc.).

O curioso é que, precisamente na opinião comum, existe uma versão desse sonho; a Doxa também não gosta do sentido, culpado, a seus olhos, de trazer para a vida uma espécie de inteligível infinito (que não se pode deter): à invasão do sentido (de que são responsáveis os intelectuais), ela opõe o *concreto*; o concreto é aquilo que se supõe como resistente ao sentido.

Entretanto, para ele, não se trata de reencontrar um pré-sentido, uma origem do mundo, da vida, dos fatos, anterior ao sentido, mas de imaginar um pós-sentido: é preciso atravessar, como o percurso de um caminho iniciático, todo o sentido, para poder extenuá-lo, isentá-lo. Daí sua tática dupla: contra a Doxa, é preciso reivindicar o sentido, pois o sentido é produzido pela História, não pela Natureza; mas, contra a Ciência (o discurso paranoico), é preciso manter a utopia do sentido abolido". BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 100-101.

(a mesma coleção para a qual Barthes havia contribuído com um volume sobre Michelet). Em 1980, será a vez de *A câmara clara*, um livro extremamente influente de teoria e crítica da fotografia, que incorpora também, no entanto, uma dimensão autobiográfica, e que se apresenta, igualmente, como uma montagem de texto e imagem.

Roland Barthes por Roland Barthes é uma espécie de autobiografia intelectual do autor; nas palavras de Pozuelo Yvancos, "um testamento intelectual, uma declaração de seus princípios, de suas observações e de suas máscaras"⁵⁴⁴. Barthes faz aí, ao mesmo tempo, uma apresentação de suas ideias, de suas preocupações e de seu estilo e uma revisão crítica da própria obra (a determinada altura, o autor se refere ao livro como "o livro de minhas resistências a minhas próprias ideias"⁵⁴⁵).

O livro é dividido em duas partes. A primeira é composta por uma espécie de álbum de família, precedido de um breve texto de abertura. Nele, Barthes afirma ter escolhido as fotos que o "sideram", sem que ele saiba a razão – um "imaginário de imagens"⁵⁴⁶ que abarca quase exclusivamente o período da infância e da juventude (voltaremos a esse texto introdutório logo mais). Essa primeira parte tem cerca de 40 páginas de fotos entremeadas a pequenos fragmentos textuais, às vezes apenas uma legenda, às vezes apenas um título, às vezes um texto um pouco mais extenso, que identifica e comenta as fotografias, estabelece relações entre elas, mas, sobretudo, trata de indicar a relação/reação de Barthes a essas imagens (algo que em *A câmara clara* será alçado à condição de uma espécie de "método"⁵⁴⁷). A disposição variada do texto em relação às imagens (acima, abaixo, ao lado das fotos), os jogos e associações entre as fotografias, o aproveitamento dos espaços em branco revelam uma atenção à montagem e à composição da página – o modelo do álbum fotográfico serve aqui à reconfiguração do relato autobiográfico.

⁵⁴⁴ POZUELO YVANCOS. *De la autobiografía*, p. 214.

⁵⁴⁵ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 136.

⁵⁴⁶ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 14.

⁵⁴⁷ Como se vê claramente em passagens como: "Eis-me aqui, eu próprio, como medida do 'saber' fotográfico. O que meu corpo sabe da fotografia?". BARTHES. *A câmara clara*, p. 20. Ou ainda: "Decidi então tomar como guia de minha nova análise a atração que eu sentia por certas fotos". BARTHES. *A câmara clara*, p. 35. A própria noção de *punctum* (aquilo que, na foto, *me* atrai ou *me* fere, *me* punge), em oposição à ideia de *studium* (campo de interesse cultural da foto), relaciona-se com a experiência singular do sujeito diante da imagem ("dar exemplos de *punctum*", diz Barthes, "é, de certo modo, *entregar-me*". BARTHES. *A câmara clara*, p. 69).



O grande jardim formava um território assaz estranho. Dir-se-ia que ele servia principalmente para enterrar as ninhadas excedentes de gatinhos. No fundo, uma aléia mais sombria e duas bolas ocas de buxo: alguns episódios de sexualidade infantil ali aconteceram.

Fascina-me a empregada.



A segunda parte do livro é composta por textos organizados em entradas alfabéticas (com títulos como "Adjetivo", "O escritor como fantasma", "Uma lembrança de infância", "Enxaquecas", "Projetos de livros", "Relação com a psicanálise", etc.). Apesar da nítida divisão entre uma parte dedicada às fotografias e outra dedicada ao texto, a separação entre texto e imagem não é aqui absoluta, já que tanto na primeira parte há textos que acompanham as imagens, quanto na segunda há algumas poucas imagens entremeadas ao texto, sobretudo imagens da própria escrita (fichas, anotações, manuscritos) – aspecto da montagem, da disposição do texto e das imagens, que revela uma preocupação com a composição do livro⁵⁴⁸, uma atenção ao livro como objeto material, sem dúvida já presente em *O império dos signos*.

⁵⁴⁸ Em uma entrevista realizada em 1980, por ocasião do lançamento de *A câmara clara*, e apenas um mês antes de sua morte, Barthes fala sobre o prazer de estabelecer relações entre texto e imagem: "Há um trabalho de que eu gosto enormemente, é aquele que consiste em estabelecer uma relação entre o texto e a imagem. Fiz isso muitas vezes, e sempre com um prazer imenso. Adoro legendar as imagens. Fiz isso em meu livro sobre o Japão, em meu pequeno livro *Barthes par lui-même* nas edições Seuil, e acabo de fazer isso pela terceira vez". (Barthes se refere ao livro *A câmara clara*) ["Il y a un travail que j'aime énormément, c'est celui qui consiste à monter un rapport entre le texte et l'image. Je l'ai fait plusieurs fois, et toujours avec un plaisir immense. J'adore légènder les images. Je l'ai fait dans mon livre sur le Japon, dans mon petit livre *Barthes par lui-même* au Seuil, et je viens donc de le faire une troisième fois"]. BARTHES. Sur la photographie, p. 79.

A eleição do fragmento não é novidade na obra barthesiana. Como nota Pozuelo Yvancos, o fragmento teve na obra do autor francês importância constante, mas também crescente, como atestam seus três últimos livros – além do *Roland Barthes por Roland Barthes*, *Fragmentos de um discurso amoroso* e *A câmara clara* –, todos eles textos que adotam, em maior ou menor grau, uma forma fragmentária. No *Roland Barthes por Roland Barthes* e também em *A câmara clara*, talvez seja possível entender a opção pelo fragmento como uma espécie de contaminação do dispositivo fotográfico; o texto tende ao fragmento, à descontinuidade, como se, sob o influxo da imagem fotográfica, sofresse uma espécie de mutação. Numa das entradas de *Roland Barthes por Roland Barthes*, fragmento e fotografia são elencados numa mesma lista de elementos unidos pelo "gosto da divisão": "Gosto pela divisão: as parcelas, as miniaturas, os contornos, as precisões brilhantes (tal é o efeito produzido pelo Haxixe, segundo Baudelaire), a vista dos campos, as janelas, o haikai, o traço, a escrita, o fragmento, a fotografia, o palco à italiana [...]"⁵⁴⁹. A foto é também uma forma breve, um fragmento – ela mostra uma porção do espaço num instante do tempo –, captura sempre parcial do mundo.

O gosto pelo fragmento é ainda tematizado em *Roland Barthes por Roland Barthes* nas entradas "O círculo dos fragmentos", "O fragmento como ilusão" e "Do fragmento ao diário". Vou resistir à tentação de reproduzir integralmente essas passagens (de resto, um desejo que se repete ao lidar com qualquer texto de Barthes, sempre tão citável), em que o autor afirma que "escrever por fragmentos" é procedimento presente desde seu primeiro texto e relaciona tal procedimento ao seu gosto pelo pormenor e pela escrita dos começos (associados à inabilidade para a "composição" e ao desapareço pelo fim), ao haikai⁵⁵⁰, ao verso, à música e, por fim, ao diário. Limito-me a citar os dois primeiros parágrafos de "O círculo dos fragmentos":

⁵⁴⁹ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 83-84.

⁵⁵⁰ Barthes dedicou um grande interesse ao haikai, e esse interesse teve consequências em várias de suas formulações, inclusive no que se refere à fotografia. Em *A preparação do romance*, curso ministrado entre 1978 e 1980 no Collège de France, o autor francês desenvolve a relação entre haikai e fotografia: "Minha proposta é que o haikai se aproxima muito do noema da fotografia: 'Isso foi'". BARTHES. *A preparação do romance I*, p. 148. O autor propõe ainda considerar a foto como "uma forma breve". BARTHES. *A preparação do romance I*, p. 152. Também em *A câmara clara*, a fotografia (ou, antes, "certas fotografias") é aproximada do haikai: "Isso aproxima a fotografia (certas fotografias) do Haiku. Pois a notação de um haiku também é indesejável: tudo está dado, sem provocar vontade ou mesmo a possibilidade de uma expansão retórica. Nos dois casos, poderíamos, deveríamos falar de uma *imobilidade viva*: ligada a um detalhe (a um detonador), uma explosão produz uma estrelinha no vidro do texto ou da foto: nem o Haiku nem a Foto fazem 'sonhar'". BARTHES. *A câmara clara*, p. 78. Para uma análise da relação de Barthes com o haikai, cf. NACHTERGAEL. *Esthétique des mythologies individuelles: Le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle*, em especial p. 259-264.

Escrever por fragmentos: os fragmentos são então pedras sobre o contorno do círculo: espalho-me à roda: todo o meu pequeno universo em migalhas; no centro, o quê?

Seu primeiro texto ou quase (1942) é feito de fragmentos; essa escolha justificava-se então à maneira de Gide "porque a incoerência é preferível à ordem que deforma". Desde então, de fato, ele não cessou de praticar a escritura curta: quadrinhos das *Mitologias* e de *O império dos signos*, artigos e prefácios dos *Ensaio críticos*, lexias de *S/Z*, parágrafos intitulados de *Michelet*, fragmentos de *Sade II* e de *O prazer do texto*.⁵⁵¹

Essa passagem nos interessa por outros motivos além de tratar da eleição do fragmento como forma. Em primeiro lugar, ela associa a fragmentação do texto a uma certa dispersão do sujeito ("espalho-me à roda"), dispersão a que se fará referência em outros momentos do livro. Em segundo lugar, ela de certa forma encena uma oscilação ou divisão enunciativa que ocorrerá ao longo de todo o livro: Barthes começa o texto em primeira pessoa, para logo em seguida passar à terceira. Está aí implicado o próprio gesto autobiográfico, que será colocado em questão ao longo de todo o texto. Não por acaso, muitos autores consideraram o *Roland Barthes por Roland Barthes* como uma espécie de "antiautobiografia"⁵⁵², ou de autobiografia irônica, biografia que parece criada, antes, para desconstruir e problematizar o gênero.

A advertência que abre o livro (e que se repete no fragmento intitulado "O livro do Eu") – "Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance"⁵⁵³ –, escrita na caligrafia do autor, é um gesto decisivo de afastamento de qualquer ilusão de coincidência entre um "eu" textual (que aqui se apresenta frequentemente como "ele") e um "eu", digamos, da experiência. A partir daí, o texto não faz mais do que lançar suspeitas a respeito do sujeito da autobiografia, com a oscilação entre a primeira e a terceira pessoa, a insistência no problema da dispersão do sujeito ("não sou contraditório, sou disperso"⁵⁵⁴), e mesmo a tematização explícita do autobiográfico como problema⁵⁵⁵.

⁵⁵¹ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 108.

⁵⁵² Cf. POZUELO YVANCOS. *De la autobiografía*, p. 225.

⁵⁵³ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 11.

⁵⁵⁴ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 160.

⁵⁵⁵ Num esclarecedor ensaio sobre o autor francês, Susan Sontag apresenta nos seguintes termos a empresa autobiográfica barthesiana: "Quando autobiográfica a obra inclui invariavelmente confissões de relutância a falar na primeira pessoa. Uma das convenções de *Roland Barthes* é referir-se o autobiógrafo a si mesmo às vezes como 'eu' e outras vezes como 'ele'. Tudo isso, declara Barthes na primeira página do seu livro sobre si mesmo, 'deve ser considerado como algo dito por um personagem num romance'. Sob a metacategoria da atuação, não só a fronteira entre autobiografia e ficção é esmaecida como também a

Entre os muitos exemplos possíveis desse tratamento direto da questão do autobiográfico, vamos citar apenas três (e não integralmente).

Em "O livro do eu", Barthes retoma a frase de abertura do livro, lançando-o para o domínio do romanesco e apresentando o sujeito que fala como máscara (sem que haja no entanto "ninguém por detrás"):

Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance – ou melhor, por várias. Pois o imaginário, matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravia aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (*personae*), escalonadas segundo a profundidade do palco (e no entanto *ninguém* por detrás). O livro não escolhe; ele funciona por alternância, avança por lufadas de imaginário simples e de acessos críticos, mas esses mesmos acessos nunca são mais do que efeitos de repercussão; não há imaginário mais puro do que a crítica (de si). A substância deste livro, enfim, é pois totalmente romanesca. A intrusão, no discurso do ensaio, de uma terceira pessoa que não remete entretanto a nenhuma criatura fictícia, marca a necessidade de remodelar os gêneros: que o ensaio confesse ser *quase* um romance: um romance sem nomes próprios.⁵⁵⁶

Em "Lucidez", o problema do autobiográfico é tratado por outro viés, o do tempo, ou, antes, o do desencaixe de tempos da autobiografia, que sempre se escreve a partir do presente:

Este livro não é um livro de "confissões"; não porque ele seja insincero, mas porque temos hoje um saber diferente do de ontem; esse saber pode ser assim resumido: o que escrevo de mim nunca é *a última palavra*: quanto mais sou "sincero", mais sou interpretável, sob o olhar de instâncias diferentes das dos antigos autores, que acreditavam dever submeter-se a uma única lei: a *autenticidade*. Essas instâncias são a História, a Ideologia, o Inconsciente. Abertos (e como poderia ser de outro modo?) para esses diferentes futuros, meus textos se desencaixam, nenhum vem coroar o outro; este aqui não é nada mais do que um texto *a mais*, o último da série, não o último do sentido: *texto sobre texto*, nada é jamais esclarecido.

Que direito tem o meu presente de falar de meu passado? Meu presente tem algum poder sobre meu passado? Que "graça" me teria iluminado? Somente a do tempo que passa, ou de uma boa causa encontrada em meu caminho?⁵⁵⁷

fronteira entre ensaio e ficção. 'Que este ensaio admita ser quase um romance', diz ele em *Roland Barthes*. A escrita registra novas formas de ênfase dramática, de um tipo autorreferente: a escrita se torna o registro de compulsões e de resistências a escrever. (No prolongamento dessa concepção, a escrita em si torna-se o tema do escritor)". SONTAG. *A escrita em si mesma: sobre Roland Barthes*, p. 97.

⁵⁵⁶ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 136-137.

⁵⁵⁷ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 137.

A autobiografia, então, não é uma questão de "sinceridade" ou de "autenticidade", mas de um inevitável desajuste temporal. O texto está inevitavelmente ancorado no presente; é a partir daí que se fala (mas quem o autoriza?) sobre o passado (um problema narrativo, em suma). Um texto nunca é definitivo, nunca tem a "última palavra"; ele sempre entra (mais um) no jogo de outros textos (é o "último da série, não o último do sentido").

Por fim, em "Quanto a mim, eu", Barthes começa por identificar o par subjetividade/objetividade como um "velho paradigma"; hoje, a subjetividade – "desconstruída, desunida, deportada, sem ancoragem" – "pode voltar num outro trecho da espiral"⁵⁵⁸. Barthes trata então da questão dos pronomes pessoais, aspecto central do discurso autobiográfico:

Pronomes ditos pessoais: tudo se joga aqui, estou fechado para sempre na liça pronominal: o "eu" mobiliza o imaginário, o "você" e o "ele" a paranoia. Mas também, fugitivamente, conforme o leitor, tudo, como os reflexos de um chamalote, pode revirar-se: em "quanto a mim, eu", o "eu" pode não ser o *mim*, que ele quebra de um modo carnavalesco; posso me chamar de "você", como Sade o fazia, para destacar em mim o operário, o fabricante, o produtor de escritura, do sujeito da obra (o Autor); por outro lado, não falar de si pode querer dizer: eu sou *Aquele que não fala dele*, e falar de si dizendo "ele", pode querer dizer: falo de mim *como se estivesse um pouco morto*, preso numa leve bruma de ênfase paranoica, ou ainda: falo de mim como o autor brechtiano que deve distanciar sua personagem: mostrá-lo, não encarná-lo, dar à sua dicção uma espécie de piparote, cujo efeito é descolar o pronome de seu nome, a imagem de seu suporte, o imaginário de seu espelho (Brecht recomendava ao ator que pensasse todo o seu papel na terceira pessoa).⁵⁵⁹

Falar de si como um outro, falar como um ator (brechtiano), ou, ainda, "como se estivesse um pouco morto" – eis, ao que parece, a condição do autobiográfico. Do mesmo modo que, como diz Barthes, na expressão "Quanto a mim, eu", "eu" e "mim" podem não coincidir, a duplicação do nome próprio do autor no título de *Roland Barthes por Roland Barthes* pode ser lida como uma cisão entre sujeito que escreve e sujeito da escrita, entre "eu" e "mim". Assim, ao contrário talvez do que a formulação de Lejeune, com sua ênfase na coincidência entre autor, narrador e personagem, dá a

⁵⁵⁸ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 185.

⁵⁵⁹ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 186.

entender, o gesto autobiográfico não implicaria coincidência, mas duplicação, cisão, quebra, diferença de si em relação a si mesmo.

Um dispositivo que mostra de forma pungente essa diferença de si para si é, sem dúvida, a fotografia. Em *O ato fotográfico*, Dubois se refere a esse "[...] irresistível sentimento de estranheza que invade qualquer indivíduo da primeira vez que olha para sua imagem fotográfica: 'eu' começa sempre por ser um outro; eu (me) vejo, portanto não sou (aquele lá)"⁵⁶⁰. Essa estranheza aparece logo na abertura do *Roland Barthes por Roland Barthes*, na forma de uma "inquietante familiaridade" em relação às fotografias da própria juventude. "São somente as imagens de minha juventude que me fascinam", diz Barthes. Esse fascínio, que o autor afirma não saber explicar, é apresentado como uma "sideração":

Quando a meditação (a sideração) constitui a imagem como ser destacado, quando ela a transforma em objeto de um gozo imediato, não tem mais nada a ver com a reflexão, por sonhadora que fosse, de uma identidade; ela se atormenta e se encanta com uma visão que não é de modo algum morfológica (eu nunca me pareço comigo), mas antes orgânica. Abarcando todo o campo parental, a imageria age como um médium e me põe em relação com o "isto" de meu corpo; ela suscita em mim uma espécie de sonho obtuso, cujas unidades são dentes, cabelos, um nariz, uma magreza, pernas com meias compridas, que não me pertencem, sem no entanto pertencer a mais ninguém; eis-me então em estado de inquietante familiaridade: vejo a fissura do sujeito (exatamente aquilo de que ele não pode dizer nada). Disso decorre que a fotografia de juventude é, ao mesmo tempo, muito indiscreta (é meu corpo de baixo que ela dá a ler) e muito discreta (não é de "mim" que ela fala).⁵⁶¹

O texto é intrincado, e não vamos tentar fornecer dele uma análise exaustiva. Apenas nos interessa reter algumas questões, relativas à compreensão da imagem fotográfica, e em particular da imagem fotográfica de si. Em primeiro lugar, diz Barthes, o que fascina não é a "reflexão [...] de uma identidade". Também não se trata de uma questão de semelhança ("eu nunca me pareço comigo"). Essa "imageria", "abarcando todo o campo parental", afirma Barthes, "me põe em relação com o 'isto' do meu corpo". A menção, nesse ponto específico, ao "campo parental" parece referir-se à

⁵⁶⁰ DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 228.

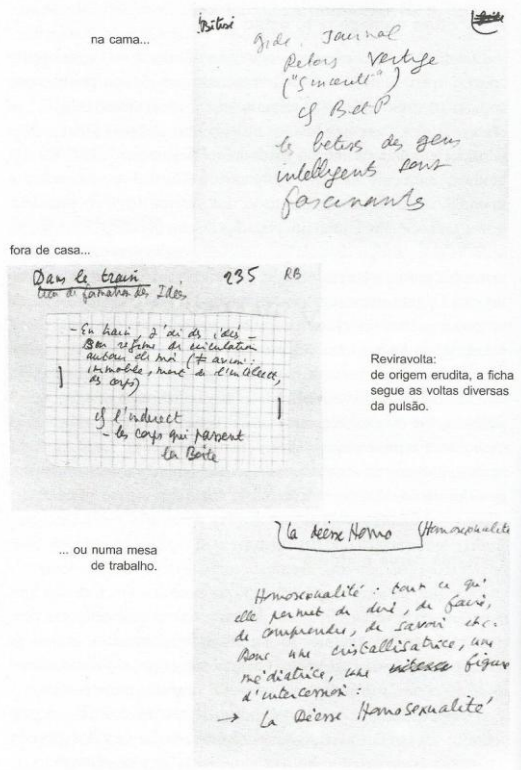
⁵⁶¹ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 13-14.

identificação de algo como uma história (ou uma "pré-história") do corpo, a detecção de alguma coisa de si no corpo de um ancestral, permitida pela fotografia. O "'isto' de meu corpo" antecipa a percepção da dimensão de designação da imagem fotográfica que encontrará depois formulação no "isto foi", em *A câmara clara*. O que mais nos interessa nesse trecho, no entanto, é a percepção de uma diferença ou intervalo em relação a si mesmo (as pernas com meias compridas com que me vejo na fotografia não me pertencem, sem pertencer a mais ninguém; a fotografia de juventude dá a ver o meu corpo, mas não é de "mim" que ela fala). "Vejo", diz Barthes (e a escolha do campo lexical da visão aqui não é obviamente casual), "a fissura do sujeito". A fotografia, portanto, não expõe a coincidência, mas, antes, a fissura do sujeito que marca o gesto autobiográfico.

As fotografias apresentadas na primeira parte do *Roland Barthes por Roland Barthes* mostram, diz o autor, "figurações de uma pré-história do corpo"⁵⁶². Por esse motivo, o "imaginário de imagens" será detido com a entrada na vida adulta, a partir da qual um outro imaginário se instala: o do texto, o da "escritura". A infância e a juventude não são tratadas no texto; aparecem apenas como corpo, na forma de fotografias (às quais, é preciso lembrar, se apõem no entanto alguns breves excertos textuais). Com a entrada na "vida produtiva", que marca o advento do texto, da escrita, o sujeito despoja-se de si mesmo, se dispersa (na segunda parte do *Roland Barthes por Roland Barthes*, encontramos o autor convertido em uma série de entradas enciclopédicas, um conjunto textos que versam sobre seus pensamentos, gostos ou ideias, um sujeito tornado, como demonstram as únicas imagens autorizadas a figurar nessa parte do livro, ficha, fichário).

⁵⁶² BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 14.

• Fichas



Mais adiante, no texto que acompanha duas fotografias do autor (uma de 1942, outra de 1970), Barthes escreve:

Mas eu nunca me pareci com isto!

– Como é que você sabe? Que é este "você" com o qual você se pareceria ou não? Onde tomá-lo? Segundo que padrão morfológico ou expressivo? Onde está seu corpo de verdade? Você é o único que só pode se ver em imagem, você nunca vê seus olhos, a não ser abobalhados pelo olhar que eles pousam sobre o espelho ou sobre a objetiva (interessar-me-ia somente ver meus olhos quando eles te olham): mesmo e sobretudo quanto a seu corpo, você está condenado ao imaginário.⁵⁶³

A impossibilidade (comum a todos nós) de ver a si mesmo, a não ser no espelho ou na fotografia, essa "condenação" ao "imaginário" mesmo (e sobretudo) quanto ao próprio corpo ("você é o único que só pode se ver em imagem"), que bloqueia a percepção da semelhança (não posso saber com o que me pareço), faz do dispositivo

⁵⁶³ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 48.

fotográfico o lugar de uma "dissociação astuciosa da consciência de identidade", como se lê em *A câmara clara*: "Eu queria uma história dos Olhares. Pois a Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade"⁵⁶⁴. A "loucura profunda da fotografia"⁵⁶⁵ está relacionada com a experiência desse momento em que não sou sujeito nem objeto, "mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro"⁵⁶⁶.

Assim, *Roland Barthes por Roland Barthes* ao mesmo tempo tematiza e realiza uma reconfiguração da escrita autobiográfica que passa pela eleição da forma do fragmento e pela fotografia, e ainda pela relação de ambas com a noção de um sujeito não apenas cindido, mas desunido, disperso, tornado outro, duplo de si mesmo. Ambos, fragmento e fotografia, são dispositivos de um pensamento do descontínuo, da interrupção, da parada, que implica uma resistência à narratividade (é a narrativa que cria a ilusão de coerência do sujeito). Essa concepção fragmentária, descontínua, do biográfico aparece bem antes na obra barthesiana, com a noção de biografema, introduzida pelo autor no prefácio de seu livro *Sade, Fourier, Loyola*:

[...] se eu fosse um escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: "biografemas", cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida furada, em suma [...]⁵⁶⁷

Encontramos aí formulada a ideia de uma biografia que se detém em certos traços, detalhes, pormenores, aos quais, pelos cuidados de um biógrafo, se reduz o fluxo de uma vida – que, nesse gesto, se esgarça, torna-se "furada". Partícula mínima da biografia, "à maneira dos átomos epicurianos", o biografema se caracteriza pela

⁵⁶⁴ BARTHES. *A câmara clara*, p. 25.

⁵⁶⁵ Barthes nota que "foi antes da Fotografia que os homens mais falaram da visão do duplo. Costuma-se aproximar a heautosopia de uma alucinação; ela foi, durante séculos, um grande tema mítico. Hoje, porém, é como se recalçassemos a loucura profunda da fotografia: ela lembra sua herança mítica apenas por esse ligeiro mal-estar que me toma quando 'me' olho em um papel". BARTHES. *A câmara clara*, p. 25-26.

⁵⁶⁶ BARTHES. *A câmara clara*, p. 27.

⁵⁶⁷ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. 12.

"mobilidade", e portanto pela disponibilidade para tocar "algum corpo futuro", pela abertura para o outro (para a leitura).

Essa passagem é muito citada, geralmente – como, aliás, o fizemos – omitindo-se a primeira e a última parte desse longo e complexo período⁵⁶⁸ no qual se assiste ao nascimento da ideia de "biografema". Na primeira parte do período, Barthes diz que, se, no texto, destruidor de todo sujeito, é preciso ainda assim haver um "sujeito para se amar", esse sujeito é disperso, como as cinzas atiradas ao vento após a morte. Na parte final, a "vida furada" é comparada àquela que Proust soube escrever em sua obra, mas também – analogia que aqui nos interessa de perto – a um "filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra [aqui, o termo "parole" seria mais precisamente traduzido por "fala" ou "diálogo"] e cuja vaga de imagens [...] é entrecortada, à moda de soluções salutares, pelo negro apenas escrito do intertítulo, a irrupção desenvolta de *outro* significante [...]"⁵⁶⁹. No exemplo de Barthes, é a escrita que vem interromper, entrecortar, furar, "à moda de soluções salutares", o fluxo das imagens. Podemos pensar que a irrupção de um meio significante por outro, o corte que vem interromper o fluxo, funciona ao inverso nos textos barthesianos que incorporam imagens fotográficas: neles, é a imagem que vem "furar" o texto, fragmentá-lo pela irrupção de um outro meio significante, ele mesmo um fragmento. Ou, ainda, podemos pensar que o *Roland Barthes por Roland Barthes* – tanto a primeira parte, com suas cadeias de imagens entrecortadas por legendas e comentários, como os intertítulos de um filme mudo, quanto a segunda, com suas entradas/fragmentos – realiza o propósito de "redução" da vida a certos traços e pormenores biográficos, Barthes assumindo assim ele mesmo o papel do próprio biógrafo "amigo e desenvolto".

Mais tarde, em *A câmara clara*, o autor estabelece uma comparação explícita entre fotografia e biografema, ao afirmar: "gosto de certos traços biográficos que, na

⁵⁶⁸ Reproduzo a seguir o período completo: "Porque, se é necessário que, por uma retórica arrevesada, haja no Texto, destruidor de todo o sujeito, um sujeito para se amar, tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte (ao tema da *urna* e da *estela*, objetos fortes, fechados, instituidores de destino, opor-se-iam os cavacos de lembrança, a erosão que só deixa da vida passada alguns vincos): se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: 'biografemas', cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma via furada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens (esse *flumen orationis* em que talvez consista o 'lado porco' da escritura) é entrecortada, à moda de soluções salutares, pelo negro apenas escrito do intertítulo, a irrupção desenvolta de *outro* significante: o regalo branco de Sade, os vasos de flores de Fourier, os olhos espanhóis de Inácio". BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. 12.

⁵⁶⁹ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. 12.

vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de "biografemas"; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema tem com a biografia"⁵⁷⁰. Fragmento da história, como o biografema é fragmento de uma biografia, a fotografia dá a ver, sempre, elementos parciais, subtraídos ao fluxo da vida e ao contínuo do espaço, detalhes, pormenores.

A câmara clara é uma reflexão sobre a fotografia, uma tentativa de estabelecer o traço distintivo da imagem fotográfica a partir de uma atenção às reações do próprio autor em relação às imagens, ou ainda, como sugere o título de um ensaio de Geoffrey Batchen, "uma outra pequena história da fotografia"⁵⁷¹. Mas é também um livro que articula texto e imagem de forma intrincada, uma montagem de texto e fotografia que inclui numerosas reproduções fotográficas – que são comentadas, legendadas, analisadas, colocadas em relação –, para contar uma história que é, afinal, uma história de luto.

Barthes está em busca do que distingue a fotografia na comunidade das imagens, e encontra como resposta o seu caráter indicial, a relação material que a foto mantém com seu objeto; essa relação, Barthes a descreve de várias formas ao longo do livro, referindo-se à "teimosia do Referente em estar sempre presente"⁵⁷²; à "aderência singular"⁵⁷³ do referente; à foto como "literalmente uma emanção do referente"⁵⁷⁴. É isso o que explica "essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto"⁵⁷⁵.

Afirmando tomar como guia sua própria reação a determinadas fotografias, Barthes formula a divisão entre dois elementos que fundariam sua atração por certas fotos: o *studium* e o *punctum*. Enquanto o *studium* tem relação com o "saber", com a "cultura", com a "informação", com o vasto campo dos "interesses" (a foto como "testemunho político", "quadro histórico"...), o *punctum* é uma espécie de choque de reconhecimento, resposta única e pessoal ao detalhe fotográfico que ao mesmo tempo atrai e repele. Barthes também define o *punctum* como "suplemento": "é o que

⁵⁷⁰ BARTHES. *A câmara clara*, p. 51.

⁵⁷¹ BATCHEN. Uma outra pequena história da fotografia. Batchen faz aí referência, obviamente, ao texto de Walter Benjamin "Pequena história da fotografia", publicado em 1931, portanto quase cinquenta anos antes de *A câmara clara*.

⁵⁷² BARTHES. *A câmara clara*, p. 15-16.

⁵⁷³ BARTHES. *A câmara clara*, p. 16.

⁵⁷⁴ BARTHES. *A câmara clara*, p. 121.

⁵⁷⁵ BARTHES. *A câmara clara*, p. 20.

acrescento à foto e *que todavia já está nela*"⁵⁷⁶. O *punctum* interrompe ou escande a leitura contextual, cultural, que Barthes chama de *studium*.

A *câmara clara* não inclui apenas reflexões sobre a fotografia, mas também um número considerável de fotos. Como uma espécie de "curador", Barthes seleciona, identifica, legenda e comenta 25 fotografias, de épocas diferentes – estão aí "a primeira foto" ("A mesa posta" de Niépce), a foto da mãe (ou esposa) de Nadar, fotografias de André Kertész, de Sader, de Mapplethorpe... É a partir delas (com elas) que Barthes constrói seu livro.



"Ele não olha nada;
ele retém para dentro
seu amor e seu medo:
é isto o Olhar."

A. Kertész: O cãozinho, Paris, 1928.

O livro é dividido em duas partes, compostas por fragmentos textuais numerados (48 no total). A primeira se apresenta como um ensaio (mesmo que, como nota Nachtergaele⁵⁷⁷, ela começa como um conto – "Um dia, há muito tempo..."⁵⁷⁸). A segunda parte também se inicia à maneira de um conto, e é nela que o relato assume inflexão mais claramente pessoal, propriamente autobiográfica, que no entanto já se

⁵⁷⁶ BARTHES. *A câmara clara*, p. 85.

⁵⁷⁷ NACHTERGAEL. *Esthétique des mythologies individuelles: Le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle*, p. 330.

⁵⁷⁸ BARTHES. *A câmara clara*, p. 11. ["Un jour, il y a bien longtemps [...]"].

deixava entrever no recurso à primeira pessoa e na decisão de tomar a si próprio como "medida do 'saber' fotográfico"⁵⁷⁹.

Ora, numa noite de novembro, pouco tempo depois da morte de minha mãe, organizei as fotos. Eu não contava "reencontrá-la", não esperava nada dessas "fotografias de um ser, diante das quais nos lembramos menos bem dele do que nos contentamos em pensar nele" (Proust). Eu sabia que, por essa fatalidade que é um dos traços mais atrozes do luto, eu consultaria imagens em vão, não poderia nunca mais lembrar-me de seus traços (convocá-los, inteiros, a mim). [...] Além do mais, essas fotos, se excetuarmos a que eu tinha publicado, na qual se vê minha mãe, jovem, a caminhar por uma praia das Landes [Barthes se refere à primeira foto reproduzida no *Roland Barthes por Roland Barthes*] e na qual eu "reencontrava" seu andar, sua saúde, sua irradiação – mas não sua face, muito distante –, essas fotos que eu tinha dela, eu não podia sequer dizer que gostava delas: não me punha a contemplá-las, não mergulhava nelas. Eu as percorria, mas nenhuma me parecia verdadeiramente "boa": nem desempenho fotográfico, nem ressurreição viva da face amada. Se um dia viesse a mostrá-las a amigos, teria dúvidas de que elas lhes falassem.⁵⁸⁰

O livro assume então a forma de uma busca pela imagem materna (uma aventura), aquela que permitiria um "reencontro" com o ser amado e recentemente perdido (busca a que não falta certo suspense: "será que eu a *reconheceria*?"⁵⁸¹):

Sozinho no apartamento em que ela há pouco tinha morrido, eu ia assim olhando sob a lâmpada, uma a uma, essas fotos de minha mãe, pouco a pouco remontando com ela o tempo, procurando a verdade da face que eu tinha amado. E descobri.⁵⁸²

Curiosamente, é só numa fotografia da mãe aos cinco anos de idade que Barthes vai encontrar aquilo que procura. O desejo de reconhecimento é, assim, estranhamente satisfeito por uma imagem que o autor não teria como reconhecer. Ainda mais curioso, num livro em que há tantas reproduções fotográficas, essa fotografia não é reproduzida, mas apenas descrita⁵⁸³. A fotografia central de *A câmara clara* é, portanto, uma imagem

⁵⁷⁹ BARTHES. *A câmara clara*, p. 20.

⁵⁸⁰ BARTHES. *A câmara clara*, p. 95-96.

⁵⁸¹ BARTHES. *A câmara clara*, p. 99.

⁵⁸² BARTHES. *A câmara clara*, p. 101.

⁵⁸³ "A fotografia era muito antiga. Cartonada, os cantos machucados, de um sépia empalidecido, mal deixava ver duas crianças de pé, formando grupo, na extremidade de uma pequena ponte de madeira em um Jardim de Inverno com teto de vidro. Minha mãe tinha na ocasião cinco anos (1898), seu irmão tinha sete. Ele apoiava as costas na balastrada da ponte, sobre a qual estendera o braço; ela, mais distante, menor, mantinha-se de frente; sentia-se que o fotógrafo lhe havia dito: 'Um pouco para frente, para que a gente possa te ver'; ela unira as mãos, uma segurando a outra por um dedo, como com frequência fazem

ausente. Barthes não nos mostra a foto de sua mãe quando criança porque não poderíamos vê-la como ele a vê. Para nós, leitores, como afirma Hirsh⁵⁸⁴, excluídos da dinâmica da troca de olhares instaurada pela fotografia familiar, a "Fotografia do Jardim de Inverno" – aquela em que Barthes enfim reencontrava sua mãe "*tal que em si mesma*"⁵⁸⁵ – seria apenas outra fotografia de família genérica de muito tempo atrás. Como acrescenta Barthes, num parêntese em que se dirige aos leitores:

(Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do "qualquer"; ela não pode em nada constituir o objeto visível de uma ciência; não pode fundar uma objetividade, no sentido positivo do termo; quando muito interessaria ao *studium* de vocês; época, roupas, fotogenia; mas nela, para vocês, não há nenhuma ferida).⁵⁸⁶

É a partir daí que Barthes formula o "noema" da fotografia – "'*Isso-foi*', ou ainda: o Intratável"⁵⁸⁷. A foto como emanção do referente, de um corpo real, encontra ainda nessa parte do livro uma formulação de modo algum casual: "uma espécie de **vínculo umbilical**", diz Barthes, "liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada"⁵⁸⁸ (grifo meu). É também a partir daí que ele chega a uma outra definição de *punctum*: não só o detalhe, mas o próprio tempo. Isso vai ser e isso foi: "Diante da foto de minha mãe criança, eu me digo: ela vai morrer: estremeço, tal como o psicótico de Winnicott, por uma catástrofe que já ocorreu. Que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe"⁵⁸⁹.

A câmara clara é, assim, um livro de teoria atravessado pela fotografia e pela autobiografia; é também resultado de uma prática do livro que incorpora a fotografia como componente pictural, mas também argumentativo; um romance do luto e uma aventura de busca (por uma imagem – "uma imagem que fosse a um só tempo justa e justeza: justo uma imagem, mas uma imagem justa"⁵⁹⁰); meditação sobre o tempo e a

as crianças, num gesto desajeitado. O irmão e a irmã, unidos entre si, eu o sabia, pela desunião dos pais, que se divorciariam pouco tempo depois, tinham posado lado a lado, sozinhos, no espaço aberto entre as folhagens e palmas da estufa (tratava-se da casa em que minha mãe tinha nascido, em Chennevières-sur-Marne)". BARTHES. *A câmara clara*, p. 101-102.

⁵⁸⁴ HIRSH. *Family frames*, p. 2.

⁵⁸⁵ BARTHES. *A câmara clara*, p. 107.

⁵⁸⁶ BARTHES. *A câmara clara*, p. 110.

⁵⁸⁷ BARTHES. *A câmara clara*, p. 115.

⁵⁸⁸ BARTHES. *A câmara clara*, p. 121.

⁵⁸⁹ BARTHES. *A câmara clara*, p. 142.

⁵⁹⁰ BARTHES. *A câmara clara*, p. 103-104.

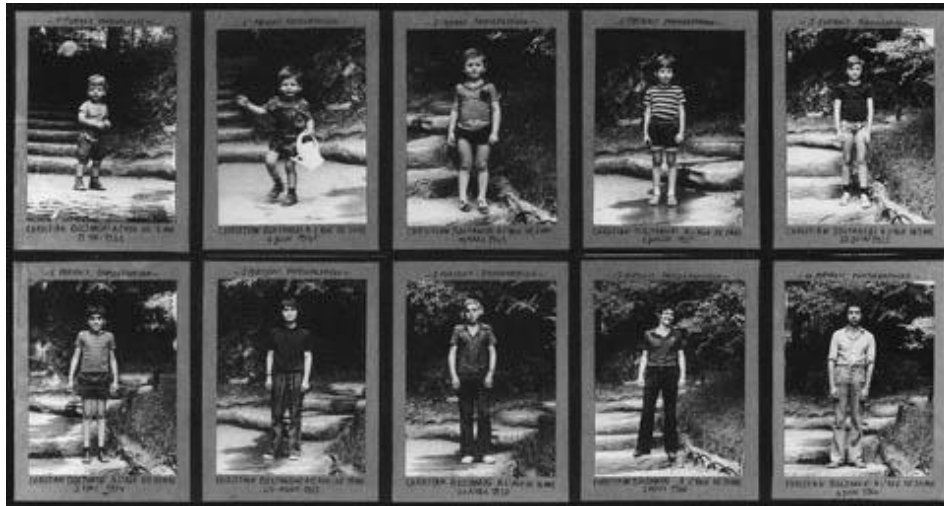
morte tal como se mostram pela fotografia; autobiografia em imagens à qual falta no entanto a única foto que a justifica e mobiliza.

Algo parece ligar a prática fotográfica e a escrita de si. Esse laço pode ser investigado não apenas no campo da literatura, mas se faz especialmente presente nas artes visuais pelo menos desde a década de 1970.

Os surrealistas já se apropriavam da fotografia como material; explorada em seu caráter de objeto, e não mais, apenas, de mídia, a fotografia torna-se, na colagem dadaísta e surrealista, um material entre outros. Com o desenvolvimento dos meios de reprodutibilidade técnica, que permitiram sua difusão na imprensa e na publicidade, além do amplo acesso aos aparelhos fotográficos e da conversão da prática fotográfica em uma atividade de massa, a fotografia alcançou uma quase ubiquidade. A imagem fotográfica acaba, assim, por se tornar material disponível para outros usos e contextos, invadindo o campo artístico por meio de diferentes práticas de produção e apropriação (a colagem, o reemprego, a manipulação, a instalação, o *readymade*).

Muitos artistas têm-se voltado para a apropriação de fotografias de amadores ou de acervos fotográficos públicos e privados. É o caso, para citar apenas alguns exemplos, do *Atlas* de Gerhard Richter; da apropriação de fotografias de família em Christian Boltanski; das operações sobre o arquivo em Rosângela Rennó. Em casos recentes, é a própria fotografia amadora que faz entrada no museu pelo trabalho de curadoria. Essa operação coloca sem dúvida inúmeras questões para os especialistas em arte contemporânea ou mesmo para uma antropologia das imagens fotográficas, que não serão, no entanto, exploradas aqui. Vários autores, entre os quais, para citar apenas alguns que têm sido solicitados de forma recorrente nesta tese, Susan Sontag⁵⁹¹, Philippe Dubois e Rosalind Krauss, têm discutido não apenas a presença da fotografia no cenário das artes plásticas, mas também sua conversão em uma espécie de modelo ou paradigma para a arte contemporânea.

⁵⁹¹ "As pretensões da fotografia são, é claro, muito mais antigas. Para a prática, hoje familiar, de substituir a fabricação pelo encontro, substituir objetos ou situações produzidos (ou inventados) por aqueles encontrados, substituir o esforço pela decisão, o protótipo é a arte instantânea da fotografia com a mediação de uma máquina. Foi a fotografia que primeiro pôs em circulação a ideia de uma arte produzida não por meio de gravidez e parto, mas por meio de um encontro marcado com um desconhecido (A teoria do 'rendez-vous', de Duchamp)". SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 146-147, nota.



Aqui, no entanto, interessa-nos apenas chamar a atenção para o fato de que a fotografia prestou-se frequentemente nas artes plásticas a uma experimentação com a imagem (e muitas vezes também com a escrita) de si. Artistas como Christian Boltanski⁵⁹², Denis Roche⁵⁹³, Cindy Sherman⁵⁹⁴, Nan Goldin⁵⁹⁵ ou Sophie Calle, para

⁵⁹² O artista francês Christian Boltanski trabalha, desde a década de 1970 – a partir da junção da fotografia, apropriada de várias fontes, com outros elementos e materiais – com questões relacionadas com a memória e a história, em especial com a memória histórica do holocausto, com a morte, e também com mecanismos de arquivamento, preservação e construção da memória. O artista trabalha ainda com a construção de autobiografias imaginárias a partir de fotografias de família ou de retratos individuais. A obra "10 retratos fotográficos de Christian Boltanski", por exemplo, é constituída por uma série de retratos de corpo inteiro, feitos no mesmo lugar e com o mesmo enquadramento, e que pretendem representar várias fases de sua vida. As fotos são afixadas em cartões, com a especificação, manuscrita, da data e da idade que ele teria então. Trata-se, no entanto, de fotografias de outras pessoas. Somente a última fotografia mostra Boltanski, identificado como tendo então 20 anos (embora, na data indicada, ele fosse sete anos mais velho). Nas palavras de Isabel Florêncio Braga, "nos '10 retratos fotográficos de Christian Boltanski, 1946-1964' o artista constrói uma 'mitologia pessoal' e investe num tipo de autobiografia ficcional. [...] Apesar das diferenças entre os garotos e da aparência feminina do penúltimo posante, a obra atua no campo do 'como se' ficcional e convida o leitor a tomar esse ato de transgressão não como uma mentira, mas como uma proposição de uma memória ficcional de si mesmo. Boltanski constrói um espaço ficcional que intenta substituir a sua experiência mesma, estabelecendo entre os fragmentos um 'valor associativo' que os destitui de seu 'cálculo sintagmático' para acentuar o caráter poético". BRAGA. *Figuralidades: da tradução ao poético na fotografia de arte contemporânea*, p. 141-143.

⁵⁹³ Escritor, poeta e fotógrafo francês, Denis Roche realizou inúmeros autorretratos. Nas palavras de Philippe Dubois: "Em primeiro lugar, e sobretudo, há os autorretratos (por sombra, reflexo, espelho ou disparador automático), autorretratos essencialmente a dois (D. e F.). Como se um autorretrato pudesse ser algo além de um problema *a dois*, um problema de duplo (meu e meu outro), eventualmente portanto de duplo redobrado. Um história de amor também (entre eu e eu, entre eu e ela, entre nós e o lugar, entre nós e o tempo, e a luz, e a morte). O autorretrato é o modo por excelência, constitutivo, originário, quase ontológico da fotografia (qualquer fotografia é sempre um autorretrato, sem metáfora: imagem do que ela toma, daquele que a toma, e do que ela é, tudo isso ao mesmo tempo, num mesmo e só lapso de espaço e de tempo, *numa espécie de convulsão da representação* e por ela). Se existe um lugar específico, quase em sua pureza, uma metáfora da fotografia por inteiro, como tal, é o autorretrato". DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 343.

citar apenas alguns poucos exemplos, fazem uso da imagem fotográfica explorando, de formas diferentes, seja por meio do autorretrato, da autoencenação, da apropriação de fotografias anônimas ou da junção entre texto e imagem, aspectos narrativos, autobiográficos e ficcionais da imagem fotográfica.

No caso de Sophie Calle, o uso sistemático da junção entre texto e imagem, frequentemente a partir de relatos e lembranças pessoais, mas também da promoção de situações e jogos performáticos, e o recurso ao livro (convertido não só em espaço de exposição, mas também em produto de um processo performático e de uma operação de construção e montagem de texto e imagem) permitem situá-la num espaço de cruzamento ou interstício entre práticas artísticas e literárias. Seguindo pessoas na rua (*A suivre*) ou deixando-se seguir por um detetive particular (*La filature*), convidando amigos e desconhecidos para dormir em sua cama (*Les dormeurs*), trabalhando como arrumadeira em um hotel (*L'hôtel*), telefonando para todos os números anotados em uma agenda de telefones encontrada na rua (*Le carnet d'adresses*), seguindo uma dieta cromática adotada pela personagem Maria (inspirada na própria artista) do livro *Leviatã*, do escritor americano Paul Auster (*L'obéissance*), Calle provoca situações e acontecimentos e os registra, subvertendo o caráter documental do dispositivo fotográfico ao fazer com que ele se volte para a documentação de uma realidade fabricada ou encenada.

O volume *Histórias reais (Des histoires vraies)*, publicado em 1994, é exemplar do cruzamento, operado pela artista, entre fotografia, relato pessoal,

⁵⁹⁴ Em seus peculiares autorretratos, Cindy Sherman captura a si mesma em uma série de posturas, cenários e disfarces, encarnando, ao longo de mais de trinta anos, uma imensa gama de personagens. Suas fotografias colocam em cena uma série de citações e referências históricas e culturais e mobilizam estereótipos e papéis sociais. Embora seu projeto esteja sem dúvida relacionado com a questão da identidade, trata-se de autorretratos não autobiográficos, que enfatizam uma dimensão performativa e teatral da identidade. Segundo Marianne Hirsch: "Embora como fotógrafa, diretora, maquiadora, designer, atriz e protagonista, ela seja integralmente o tema de suas fotografias, Sherman coloca em questão qualquer noção herdada de subjetividade e identidade como presença, enfatizando, ao contrário, seu caráter performativo e teatral, o 'self' como, nos termos de Henry Sayre, 'uma atuação interminável'". HIRSH. *Family frames*, p. 108. ["Although, as photographer, director, makeup artist, designer, actor, and protagonist, she is fully the subject of her photographs, Sherman calls into question any received notion of subjectivity or identity as presence, emphasizing instead its performative and theatrical character, the self as, in Henry Sayre's terms, an 'endless 'acting out'"].

⁵⁹⁵ A fotógrafa norte-americana Nan Goldin realiza com suas fotografias uma espécie de diário visual em que registra seus amigos e a si mesma em situações de intimidade. Joan Fontcuberta comenta como Nan Goldin amplia o espectro do fotografável, estendendo o âmbito do álbum familiar: "O louvável esforço de alguns fotógrafos contemporâneos, como Nan Goldin, consiste precisamente em ampliar o protocolo do fotografável. Nan Goldin, por exemplo, estende o âmbito do álbum familiar, acolhendo não só casamentos como também funerais, não só velinhas de aniversário, mas também surras e hematomas, não só amigos e amantes quando fazem caras engraçadas ou elogios carinhosos, mas também quando se drogam, urinam ou fazem sexo". FONTCUBERTA. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*, p. 40.

performance e prática do livro. O livro é composto por uma série de pequenos fragmentos textuais em primeira pessoa, sempre acompanhados de uma fotografia; trata-se de uma coleção de lembranças pessoais, registros, confissões, pequenas histórias sobre pessoas, objetos e situações – verdadeiros "biografemas". A maior parte dos textos versa sobre lembranças pessoais, e uma boa quantidade deles começa com uma marcação temporal mais ou menos precisa, em que Calle especifica o ano em que o episódio narrado ocorreu ("Foi em 1984...", "Eu o vi num dia de dezembro de 1985...", "Conheci-o num bar, em dezembro de 1989...", "Na terça feira, dia 10 de março de 1992...") ou a idade que ela tinha então ("Eu tinha nove anos..."; "Tínhamos onze anos..."; "Eu tinha quatorze anos..."; "Aos quinze anos..."; "Eu tinha dezoito anos..."; "Eu tinha vinte e sete anos..."). O caráter de registro e evidência, no entanto, é perturbado, tanto no caso dos textos quanto no das imagens, pela parte de encenação, teatro, ritual, jogo e simulação que os atravessa.

Assim, nas fotografias reproduzidas no livro que mostram a própria autora, ela aparece: sobre um palco, apenas de calcinha, com uma peruca loira e um véu negro sobre o rosto; jogada no chão, com os olhos fechados, entre uma série de objetos e roupas espalhadas, numa foto que ocupa duas páginas, sob a qual se encontra o relato de como foi atacada por uma colega com um salto agulha e perdeu os sentidos (ficamos nos perguntando quem poderia ter tirado tal fotografia, ou se a foto, como é mais provável, é uma reconstituição); fantasiada com um focinho de porco; de costas, numa fotografia polaroide que a mostra com uma linha vermelha no pescoço; com a cabeça cortada pelo enquadramento, segurando os seios; vestida de noiva, entre um grupo de amigos e familiares, num "casamento de mentirinha" (num episódio em que a "foto de casamento" substitui o casamento em si – "[...] resolvi convidar família e amigos, no sábado, dia 20 de junho de 1992, para uma foto de casamento nos degraus de uma igreja de bairro, em Malakoff"⁵⁹⁶); mais uma vez vestida de noiva, agora de vermelho, para um casamento que deveria realizar-se na pista do aeroporto, mas para o qual não foi possível obter autorização; de camisola, no alto da Torre Eiffel, onde passou a noite de 5 para 6 de outubro de 2002. Calle subverte desse modo a relação usual entre vida e texto autobiográfico, colocando em prática uma série de ações *para que* se convertam em narrativa (e em fotografia) (ou ainda, conforme se vê na exposição *Doubles-jeux* e posteriormente no livro *De l'obéissance*, realizando de fato – e registrando – ações que

⁵⁹⁶ CALLE. *Histórias verdadeiras*, p. 69.

foram atribuídas ficcionalmente a uma personagem de Paul Auster inspirada nela mesma⁵⁹⁷), assumindo uma série de máscaras e disfarces (*striper*, detetive, noiva, camareira, entrevistadora), embaraçando os laços entre prática artística, vida pessoal e narrativa autobiográfica.

Em um artigo intitulado *Les mythologies de Roland Barthes, Sophie Calle et Hervé Guibert*, Magali Nachtergaele mostra como, mais ou menos na mesma época, Barthes, Guibert e Calle integraram fotografias e relato pessoal, em trabalhos híbridos e frequentemente fragmentários. Nachtergaele procura definir essas diferentes práticas narrativas em torno da fotografia a partir da ideia de "mitologia individual". A autora ressalta o modo como a inserção desse elemento estrangeiro – a fotografia – no texto vem perturbar as classificações genéricas e impor um outro regime de leitura. Barthes, Guibert e Calle, cada um em um contexto diferente – crítico, ficcional e artístico (mas também explorando os cruzamentos desses campos) –, colocam em cena um dispositivo simultaneamente textual e imagético, em prol de uma reconfiguração do relato pessoal.

Nachtergaele nota, apesar das diferenças, algumas similaridades entre os trabalhos dos três autores (artistas que se cruzaram também na vida⁵⁹⁸), como o recurso

⁵⁹⁷ Em *De l'obéissance*, Calle explica da seguinte forma as "regras do jogo" que deram origem ao livro: "No livro *Leviatã*, publicado pela editora Actes Sud, o autor, Paul Auster, me agradece por tê-lo autorizado a misturar a realidade à ficção. Ele de fato se serviu de certos episódios de minha vida para criar, entre as páginas 84 e 93 de seu relato, uma personagem de ficção denominada Maria, que em seguida me larga para viver sua própria história.

Seduzida por esse duplo, decidi jogar com o romance de Paul Auster e misturar, por minha vez e à minha maneira, realidade e ficção". CALLE. *De l'obéissance*, 4.

["Dans le livre *Léviathan*, paru aux éditions Actes Sud, l'auteur, Paul Auster, me remercie de l'avoir autorisé à mêler la réalité à la fiction. Il s'est en effet servi de certains épisodes de ma vie pour créer, entre les pages 84 et 93 de son récit, un personnage de fiction prénommé Maria, qui ensuite me quitte pour vivre sa propre histoire.

Séduite par ce double, j'ai décidé de jouer avec le roman de Paul Auster et de mêler, à mon tour et à ma façon, réalité et fiction."]

Calle explica, em seguida, os sete livros que compõem *Doubles-jeux*: a autora conta que Auster acrescentou ao retrato de sua personagem, além de rituais a que Calle se havia submetido, regras inventadas por ele; Calle conta então ter decidido obedecer ao livro, seguindo a dieta cromática imposta por Auster a sua personagem e vivendo dias inteiros com base em certas letras do alfabeto (livro I); os livros II, III, IV, V e VI apresentam os rituais vividos por Calle e tomados de empréstimo por Auster para compor Maria ("*la suite vénitienne, la garde-robe, le strip-tease, la filature, l'hôtel, le carnet d'adresses, le rituel d'anniversaire*"); para o livro VII, Calle afirma ter proposto a Auster inverter os papéis, tomando-o como autor de suas ações: Auster envia a Sophie suas "Instruções pessoais para Sophie Calle a fim de melhorar a vida em Nova York (porque ela me pediu...)" ["Instructions personnelles pour Sophie Calle afin d'améliorer la vie à New York (parce qu'elle me l'a demandé...)"], e ela afirma ter seguido suas orientações.

De l'obéissance apresenta ainda uma reprodução das páginas da tradução francesa do romance de Paul Auster que fazem referência à personagem Maria, com rasuras e acréscimos de Calle e com um carimbo que especifica a qual dos livros de *Doubles-jeux* cada passagem se refere.

⁵⁹⁸ Barthes e Guibert se conheceram em 1977; após uma série de encontros frustrados e de mal-entendidos, Barthes escreve a Guibert uma carta intitulada "Fragments pour H.", publicada por Guibert em 1986. Mesmo após a morte de Barthes em 1980, Guibert continua estabelecendo um diálogo com sua

à fotografia, a recorrência da associação entre texto e imagem e o gosto pelo fragmento e pelo relato de si (que tende, porém, para a ficção de si). A autora constata, ainda, uma mesma atração pela "fotografia do invisível", seja porque ela é imostrável (como a foto da mãe em Barthes e Guibert⁵⁹⁹), seja porque ela é ausente ou fantasmática (Hervé Guibert intitulou um de seus livros *L'image fantôme*; Sophie Calle deu o título de *Fantômes* a um de seus trabalhos, em que pede a algumas pessoas para descrever e desenhar obras ausentes de museus, trabalho posteriormente incluído em uma trilogia que recebe o nome de *L'absence*⁶⁰⁰; Barthes não se cansa de notar o elemento fantasmático da fotografia – *Spectrum* é o nome que ele sugere dar àquilo que é fotografado, termo que remete a "essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto"⁶⁰¹). Assim, esses trabalhos híbridos, compostos pela junção de fotos e textos, promovem não apenas uma reconfiguração da escrita de si, que flerta abertamente com a ficção, mas também exploram o caráter fantasmático da

obra. Sophie Calle e Hervé Guibert protagonizaram uma série de encontros reais e textuais. Os dois se conheceram quando Guibert, escritor, fotógrafo e crítico de arte, entrevistou Calle para o jornal *Le Monde* em 1984, por ocasião do lançamento de *Suite vénitienne* e *L'hôtel*. No livro *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Guibert conta uma série de episódios vividos com Sophie, que no livro é identificada como Anna; essas mesmas aventuras são narradas por Calle em *Douleur exquise*, na forma de uma carta endereçada a um amante. Mais tarde, Calle exprimiria, no filme *No sex last night*, de 1991, seu arrependimento por ter decidido viajar aos Estados Unidos apesar do estado crítico em que se encontrava Guibert, morto nesse mesmo ano em decorrência da aids. Não há registro de que tenha havido algum contato pessoal entre Barthes e Calles. Cf. NACHTERGAEL. *Les mythologies de Roland Barthes, Sophie Calle et Hervé Guibert*.

⁵⁹⁹ Em 1981, Hervé Guibert escreve *L'image fantôme*, livro composto por 64 fragmentos textuais que giram em torno da fotografia (o livro não contém, porém, nenhuma reprodução fotográfica). O texto que abre o livro (e que lhe empresta o título) é o relato de uma sessão em que Hervé fotografa a própria mãe. Durante a revelação, porém, ele se dá conta de que, por um erro de manipulação, as imagens não foram feitas e a sessão está perdida. Trata-se, assim, de um texto sobre uma fotografia ausente, não realizada. Cf. GUIBERT. *L'image fantôme*. Hervé Guibert é também autor de um livro que justapõe texto e imagem fotográfica, por ele designado como um "roman-photo": *Suzanne et Louise*, cuja primeira edição é de 1980, reúne uma série de fotografias de duas tias-avós de Guibert, acompanhadas de fragmentos textuais, boa parte dos quais se volta para as próprias sessões de fotografia (numa delas, os três simulam a morte de Suzanne).

⁶⁰⁰ A trilogia *L'absence* foi lançada por Calle em 2000; ela é constituída por três livros, que giram em torno de três projetos artísticos desenvolvidos pela autora na década anterior: *Fantômes*, *Disparitions (Last Seen)* e *Souvenirs de Berlin-Est*. *Fantômes* se constrói a partir de uma solicitação, feita pela artista, de que funcionários (entre os quais curadores, restauradores e guardas) do Museu de Arte Moderna de Paris e do Museu de Arte Moderna de Nova York, que tiveram obras temporariamente emprestadas ou retiradas, descrevessem ou desenhassem as obras ausentes (entre as telas ausentes estão, por exemplo, *Nu dans le bain*, de Pierre Bonnard, *L'assassin menacé*, de Magritte e *House by Railroad*, de Edward Hopper). Também *Disparitions (Last Seen)* é composto por descrições e desenhos feitos por funcionários do Museu Isabella Stewart Gardner, em Boston, que teve alguns quadros roubados na década de 1990, e de outros museus que tiveram obras roubadas ou destruídas. Nos dois casos, o livro contém fotografias que mostram as descrições e os desenhos expostos no espaço antes destinado aos objetos emprestados, destruídos ou roubados. Já em *Souvenirs de Berlin-Est*, a artista entrevista habitantes de Berlim a respeito do desaparecimento de monumentos representativos da Alemanha comunista após a queda do muro; o livro inclui, além das descrições dos monumentos ausentes, fotografias antigas desses monumentos e fotos do espaço vazio deixado após sua retirada.

⁶⁰¹ BARTHES. *A câmara clara*, p. 20.

imagem fotográfica. Como efeito da ausência (ausência da imagem ou imagem da ausência) que esses relatos, num gesto paradoxal, colocam em cena, objeto e sujeito vêm-se convertidos em instâncias imaginárias, regidos pela lógica do fantasma.

Os dois livros que apresentamos a seguir têm em comum com os trabalhos que comentamos até aqui a junção de texto e imagem fotográfica num relato marcadamente autobiográfico, situado num espaço fronteiro em que as divisas entre autobiografia e ficção, mas também entre ficção e ensaio, esmorecem. Trata-se de dois livros, publicados já nos anos 2000, em que texto e imagem são convocados a compor experimentos autobiográficos: *A vida descalço*, de Alan Pauls, e *Istambul*, de Orhan Pamuk. Se *A vida descalço* é um livro diminuto, composto por dez relatos curtos, entremeados por fotografias, revelando assim uma atração pela forma breve análoga àquela que marca a empresa barthesiana, *Istambul* afasta-se bastante desse modelo; trata-se de um livro volumoso (a edição brasileira tem 399 páginas), dividido em 37 capítulos, abarcando aproximadamente 300 imagens. O que torna possível aproximar esses dois livros, além da associação entre fotografia e escrita autobiográfica, é a relação com o ensaio (nos dois casos, a empresa memorialística é também oportunidade para o pensamento, e se deixa atravessar por reflexões sobre o tempo, a história e a memória, mas também sobre a arquitetura, a pintura ou o cinema, sobre o amor, a morte, a escrita) e o fato de que as memórias pessoais, aqui, associam-se à memória de um lugar – a cidade de *Istambul*, no caso de Pamuk; o espaço da praia, em especial os balneários de Villa Gebell, na província de Buenos Aires, e de Cabo Polonio, no Uruguai, no caso de Alan Pauls.

A praia, a pele e a página: *A vida descalço*, de Alan Pauls

A vida descalço, de Alan Pauls, publicado na Argentina em 2006, é um livrinho de gênero pouco preciso: um livro de memórias de veraneio, um ensaio cultural sobre o espaço da praia com inflexão autobiográfica, um mini-romance de formação. O caráter limiar da praia, do litoral, estende-se ao livro, escrito originalmente por encomenda para a coleção "In situ" da editora Sudamericana, que propõe a diferentes escritores abordar um espaço público. O texto é acompanhado por nove fotografias (oito na edição brasileira, que deslocou para a capa a primeira foto estampada na edição argentina), todas em preto e branco, localizadas na abertura de cada uma das seções do livro, com exceção da primeira (ou, seria também possível pensar, no fim de cada uma das seções do livro, com exceção da última), e que trazem sempre a imagem de um ou dois meninos, contra o fundo do céu, do mar e da areia.



Vimos que Barthes inicia seu *Roland Barthes por Roland Barthes* comentando algumas fotografias de sua infância e juventude. Referindo-se ao estado de "inquietante familiaridade"⁶⁰² suscitado pela visão de imagens de si mesmo, Barthes relaciona-o com o fato de que o que vemos nas fotografias de infância é um corpo que ao mesmo tempo é e já não é o nosso, mas também com a impossibilidade, comum a todos nós, de ver nosso próprio corpo, a não ser no espelho ou na fotografia: "Você é o único que só pode

⁶⁰² BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 7.

se ver em imagem, você nunca vê seus olhos, a não ser abobalhados pelo olhar que eles pousam sobre o espelho ou sobre a objetiva [...]: mesmo e sobretudo quanto a seu corpo, você está condenado ao imaginário"⁶⁰³.

Que efeitos tem sobre a narrativa a presença de imagens desse corpo infantil que é e não é o do autor? Essas fotografias estarão aí para afirmar o pacto autobiográfico, aquele que, segundo Philippe Lejeune, instaura-se pela identidade de autor, narrador e personagem? Ou, ao contrário, essas imagens não farão mais do que lembrar a distância, a alteridade ineludível entre aquele que narra e aquele que viveu o que se narra? Como se trabalha no livro essa distância, que funda a possibilidade do autobiográfico e ao mesmo tempo revela seu limite (a impossibilidade de postular qualquer equivalência entre a experiência vivida, o eu que se apresenta no relato e seu autor)? Não será o autobiográfico, afinal, a história dessa distância?⁶⁰⁴

Seria possível supor que as imagens reproduzidas em *A vida descalço* participam de uma estratégia de afirmação da identidade do narrador/autor; embora, obviamente, a possibilidade de afirmação da identidade onomástica não esteja disponível para a fotografia por si só, mas permaneça dependente de um elemento textual (legenda, descrição ou comentário), é possível postular que a semelhança entre as imagens e sua relação com o texto (a aparência do garoto nas fotos, que permite supor, embora não assegurar, que se trata sempre da mesma criança; os cabelos loiros do menino, a que o texto faz referência) colaboram para colocar em funcionamento o pacto autobiográfico. E, sem dúvida, algo dessa ordem está aqui em ação, já que tendemos a considerar que as fotos mostram o autor quando criança. Há, porém, alguns elementos de perturbação. Em primeiro lugar, a relação das imagens com o texto quase nunca é explícita (com a possível exceção da última foto); as fotos não ilustram ou representam as situações narradas, e à primeira vista só se vinculam ao texto pelo tema genérico da praia (as fotografias nunca são mencionadas no texto). Em segundo lugar, elas nem obedecem a uma ordem cronológica nem estabelecem uma relação de correspondência com a idade que o narrador teria no texto (inclusive porque as fotografias reproduzidas no livro são limitadas à infância, enquanto o texto trata também da adolescência e da vida adulta).

⁶⁰³ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 48.

⁶⁰⁴ Questões análogas podem ser suscitadas a partir da leitura de *História do pranto*, lançado por Pauls em 2007 e editado no Brasil em 2008. Tendo como subtítulo "um testemunho", mas frustrando, já de entrada, a expectativa que o termo sugere por vir escrito em terceira pessoa, *História do pranto* narra episódios da infância e da adolescência de um garoto nos anos 1970, mas o faz embaralhando, nas longas e intrincadas frases que compõem o relato, diferentes tempos, vozes e pontos de vista.

Por fim, a presença de um segundo menino, bastante parecido com o primeiro (o irmão?), em duas das fotografias, complica a operação de identificação. As duas crianças, com idades aproximadas, aparecem nas fotografias vestidas de forma semelhante (numa delas, estão ambas de *short*, camisa listrada, chapeuzinho). O efeito nesse caso parece ser menos o de um reforço da identificação do que o de uma evocação da questão do duplo. No autobiográfico, o "eu" nunca é único ou estável; está sempre cindido, duplicado, desdobrado. A questão central do gesto autobiográfico talvez esteja precisamente no estabelecimento de uma relação de proximidade e afastamento, reconhecimento e estranhamento em relação a esses outros "eus" em que o eu do narrador se desdobra. Esses retratos a dois, portanto, de certo modo encenam o problema do duplo que o retrato, uma vez inserido num texto autobiográfico, inevitavelmente suscita.



Em *A vida descalço*, às recordações das férias no litoral mesclam-se referências diversas, sobretudo midiáticas. Referências do menino de então – James Bond, seriados de TV –, mas também do adulto que narra – Camus, Proust, Alejandra Pizarnik, a música de Serge Gainsbourg, o cinema de Rohmer, Antonioni, Fellini ou François Ozon. Há aí um jogo de olhares, em que o olhar infantil e o olhar adulto entrecruzam-se continuamente, como se vê, por exemplo, em um extenso comentário sobre uma célebre cena do filme *James Bond contra o satânico Dr. No*, em que se aborda não somente a carga erótica da cena, mas também seu caráter político⁶⁰⁵. Nesse comentário, e em

⁶⁰⁵ "Estamos na Jamaica, na ilha onde se entrincheira Dr. No, e o que Bond contempla atônito detrás de sua palmeira, uma barricada não muito diferente da que nos protegia, eu e meu irmão, igualmente atônitos, na escuridão do Atlântico, é uma criatura sobrenatural, metade humana metade marinha – a ponto de, quando Ursula Andress acabava de sair da água, eu não conseguir entender como seu corpo não

muitos outros, vê-se o olhar adulto dobrar-se, em seu esforço de compreensão, sobre imagens da infância, num jogo de cenas em que se conjugam os atos de lembrar e de entender (ou, talvez, lembrar seja já de algum modo entender, e entre memória e pensamento haja mais parentescos do que usualmente se supõe). Nesse jogo de olhares revela-se o jogo de tempos – o tempo da vida e o da narração – que está na base de todo esforço biográfico e que é ao mesmo tempo aquilo que o corrói. Revela-se, ainda, o caráter sempre mediado (e midiático) da recordação, de modo que as imagens da experiência são sempre atravessadas por aquelas dos livros, dos filmes, da TV.

O que explica que essas imagens midiáticas insistentemente evocadas no texto não sejam reproduzidas, e somente sejam convocadas para compor o livro essas pequenas fotografias que parecem retiradas de um álbum de família (que, aliás, nunca são mencionadas diretamente na narrativa)? Em *A vida descalço*, parece possível dizer que o que chama a atenção, sobretudo, são as imagens que não estão lá, ou, antes, a ausência de certas imagens: aquelas que mostrariam o povoado de Villa Gesell, com sua arquitetura alpina, de influência centro-europeia, suas casas de chá e docerias, sobre as quais, com a ampliação do turismo e a especulação imobiliária, avançavam as lojas de roupa, os bares, as lojinhas de artesanato, as lanchonetes e os locais de jogos para crianças; ou as imagens da praia no inverno, para onde o narrador afirma que, já adulto, dirigia-se menos para "aproveitar" as férias do que para atualizar um certo imaginário literário e intelectual, o "romantismo sacrificial de compartilhar o frio, o vento, as penúrias" dessa praia "séria", "desterrada do verão"⁶⁰⁶; ou ainda as imagens da praia mostradas nos semanários de atualidades, aquelas que a indústria midiática explora a cada verão, e que levam o narrador a afirmar que a praia e o verão seriam "os dois primeiros objetos *inventados* pela imprensa"⁶⁰⁷ de que ele tem consciência; ou, sobretudo, aquelas imagens que, oriundas do cinema ou da TV, atravessam a memória do narrador e, também, todo o livro.

rematava numa cauda de sereia sinuosa e brilhante, coberta de escamas irisadas –, que parece dar à luz a espécie a que pertence, uma espécie composta de um único gênero, ela mesma, no exato momento em que emerge do oceano. [...] A cena, além de excitante, é menos estúpida do que parece; é erótica porque o que escolhe pôr em cena, em vez de uma consumação sexual, é o *nascimento* de um objeto de desejo único e mítico [...] para dois destinatários simultâneos, Bond, por um lado, e por outro meu irmão, eu e todos os veranistas que naquela noite fazíamos ranger as poltronas mambembes do Atlantic de Villa Gesell, e é política porque explora a praia como cenário vagamente colonial, zona-limite de invasão e de resistência, no exato momento em que a expansão colonial começa a se vestir com a roupa de uma nova, hedonista e francamente bondiana forma de ubiquidade: o turismo". PAULS. *A vida descalço*, p. 47.

⁶⁰⁶ PAULS. *A vida descalço*, p. 71.

⁶⁰⁷ PAULS. *A vida descalço*, p. 59.

A explicação para a ausência dessas imagens no livro (muito embora, na edição brasileira, à maneira de todos os livros do autor publicados na coleção, tenham sido acrescentadas, antes e depois do texto, como parte do aparato paratextual, imagens referidas na narrativa, como a de Ursulla Andress no filme de Bond e um fotograma da célebre cena do beijo na praia em *A um passo da eternidade*) pode possivelmente ser encontrada na postulação de um certo "regime de significação" da praia – uma relação determinada da praia com as imagens que faz com que ela ao mesmo tempo lhes seja receptiva e resistente. O texto que abre *A vida descalço*, e que se apresenta como uma reflexão sobre por que se sonha tanto na praia, formula do seguinte modo essa relação equívoca entre a praia e a imagem, que será retomada em outros momentos do livro:

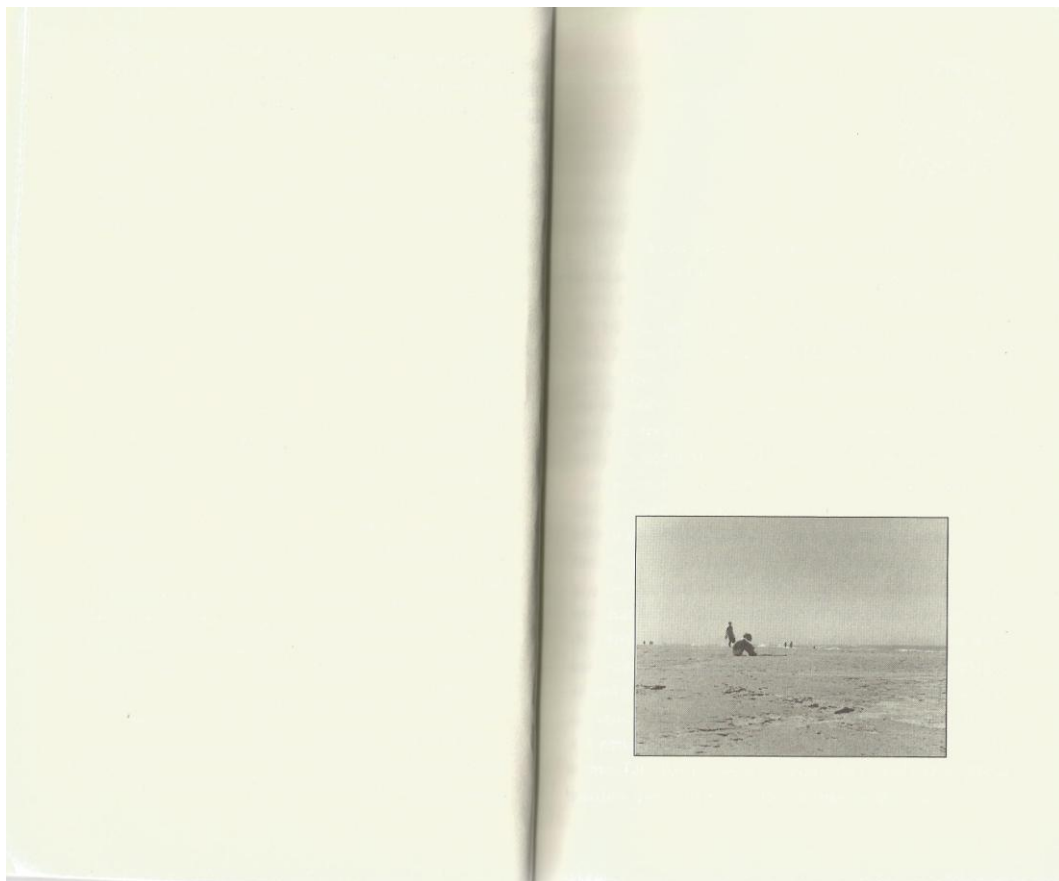
Por que se sonha tanto na praia? Em Cabo Polonio, imagino, para compensar os efeitos de certa síndrome de abstinência. O lugar não tem luz elétrica – não tem cinema, televisão, não tem computadores [...]. Em outras palavras: sonha-se muito porque a praia é um território *livre de imagens*. Todo seu sex appeal – e também sua invejável capacidade de alienar – repousa nessa espécie de castidade icônica, que as paisagens marítimas só compartilham, creio, com um de seus dois precursores naturais: os desertos. [...] A areia e o mar toleram mal a *atualidade* das imagens, não sua potência; diferentemente de paisagens como a selva ou a montanha, cujas nervuras e detalhes, de uma dramaticidade flagrante, sempre saltam à vista, têm uma textura homogênea, neutra, como de suportes ou superfícies, resistente a qualquer impulso de figurar, mas, ao mesmo tempo, incrivelmente fértil na hora de inspirar figurações.⁶⁰⁸

A praia surge assim como uma questão de superfície: a areia, o mar e o céu – com sua "textura homogênea, neutra, como de suportes ou superfícies, resistente a qualquer impulso de figurar, mas, ao mesmo tempo, incrivelmente fértil na hora de inspirar figurações" – são como telas, espaços projetivos, superfícies lisas que convidam (e resistem) à projeção das imagens. Fala-se da praia, mas podia-se muito bem estar falando da página: página em branco, suporte ou superfície que recebe as imagens (e a elas resiste).

O que se diz do espaço da praia parece de certa forma ecoar no modo como, no livro, se dispõem as fotografias, sempre sozinhas na página, com um grande espaço em branco a seu redor. Às vezes, quando o texto termina numa página ímpar, nem mesmo há texto na página ao lado das imagens, as quais por sua vez ocupam sempre as páginas

⁶⁰⁸ PAULS. *A vida descalço*, p. 8-9.

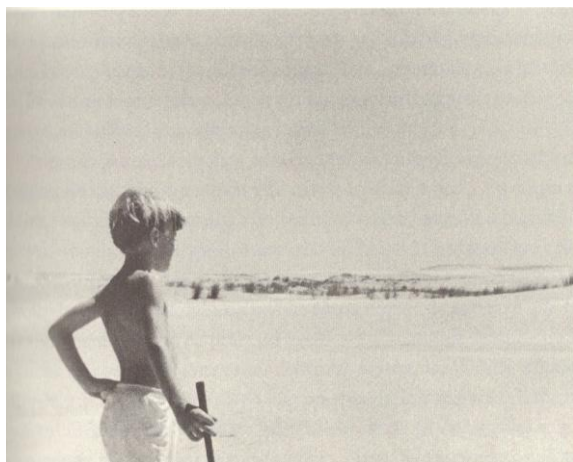
ímpares. Esse aspecto é ainda mais ressaltado na edição argentina, em que as imagens são reproduzidas em tamanho bem menor do que na edição brasileira (e com qualidade inferior). A sensação de amplidão e lisura do espaço, presente na maior parte das fotos (a única foto tirada num lugar fechado é a última), é reforçada por essa grande margem, pelo vazio da página branca que entorna cada uma das imagens.



A ideia da praia como tela reaparece quando, no segundo texto do livro, narra-se como, na primeira experiência do menino num cinema drive-in em Villa Gesell, a ansiedade e a expectativa foram substituídas pela decepção, diante da "evidência instantânea" de que "o espetáculo, o verdadeiro, o único que o mundo da praia não rejeitava [...] era o da tela em branco, espécie de cinema virgem, *passivo*, que não fascinava pelo que irradiava, e sim por todas as imagens que era capaz de suscitar"⁶⁰⁹. A mesma ideia ressurgue com insistência ao longo do livro, com a identificação de um

⁶⁰⁹ PAULS. *A vida descalço*, p. 13.

"parentesco profundo que une a insipidez visual da areia a qualquer superfície projetiva – tela em branco, papel, lençol, teto, abóbada onírica"⁶¹⁰.



Livro de memórias de veraneio, ensaio cultural sobre a mitologia da praia, percurso histórico sobre as condições e transformações da ideia de balneário, *A vida descalço* revela-se, sobretudo, uma espécie de tratado semiológico sobre a praia, em que se investigam as especificidades de seu "regime de significação"⁶¹¹.

Assim, investiga-se, por exemplo, a relação entre a praia – único espaço público em que a nudez quase completa não é nem exceção nem transgressão – e o corpo – o complexo, e variável ao longo da história, "cruzamento entre a areia e a carne"⁶¹². Apesar dessa aliança entre a praia e o corpo, o narrador afirma não subscrever "as mitologias eróticas da praia"⁶¹³: "[...] convencido desde muito cedo [...] de que o desejo sexual não tem nada a ver com a natureza, nem com a minha, qualquer que seja, nem com a do mundo, e, por outro lado, absolutamente tudo a ver com a cultura"⁶¹⁴, o narrador rejeita a associação entre praia – que ele relaciona a "desconforto, aspereza, hostilidade, interferência"⁶¹⁵ – e erotismo. A praia, para ele, só é erótica "quando fica para trás", quando a noite ou a chuva obrigam os veranistas a afastar-se dela; ou seja, ela só é erótica no espaço contíguo do povoado ou da cidade de praia, "quando algum emissário da civilização, chame-se parede, teto, cama, banco de carro, chuveiro, roupa,

⁶¹⁰ PAULS. *A vida descalço*, p. 18.

⁶¹¹ PAULS. *A vida descalço*, p. 27.

⁶¹² PAULS. *A vida descalço*, p. 36.

⁶¹³ PAULS. *A vida descalço*, p. 43.

⁶¹⁴ PAULS. *A vida descalço*, p. 43.

⁶¹⁵ PAULS. *A vida descalço*, p. 45.

introduz uma divergência e 'corta' de algum modo a homogeneidade um pouco despótica da natureza"⁶¹⁶.

A praia é também uma questão de pele: "Filho de uma geração que adorou e adora o sol a extremos delirantes, a ponto de fazer do bronzeado o emblema de distinção e de classe que os ingleses do século XVIII só reconheciam na palidez, aprendi muito rápido que na praia o sujeito ia respirar ar puro, tomar banho de mar, caminhar, brincar, praticar esportes, relaxar, mas principalmente se queimar [...]"⁶¹⁷. A relação entre a pele e o sol, diz o narrador, "decide o classicismo (e o racismo) que impera na praia"⁶¹⁸. Numa das seções do livro, ele descreve as diferentes formas que a sua relação com o sol assumiu ao longo da vida ("a alegre carbonização", "a indiferença adolescente", "a prudência", "o escrupuloso *management* solar", "a contestação", "a resignação"). Se a praia é tela, suporte ou superfície, também o é a pele: superfície de inscrição em que o sol depõe suas marcas (o bronzeamento, diz Dubois, é talvez um dos processos mais próximos da fotografia⁶¹⁹).

A praia – "esse umbral onde têm lugar todos desembarques" – é também o lugar onde os inimigos se confrontam, "teatro de violência e campo de batalha"⁶²⁰. E entre essa praia da guerra e a praia do prazer e do turismo, revela o narrador, "talvez haja mais afinidades ou empréstimos do que estamos dispostos a reconhecer"⁶²¹. O narrador menciona então Lena Lencek e Gideon Bosker, que afirmam que o desembarque aliado na Normandia em 1944 só foi possível devido à tradição turística da praia:

Como não havia levantamentos diretos do terreno – só tomadas aéreas oblíquas, mapas velhos, cartas marítimas desatualizadas –, os aliados avaliaram a topografia do desembarque através de velhos cartões-postais e das fotografias que celebravam mais de um século de despreocupação hedonista ou de aspirações saudáveis, quando os viajantes acorriam em massa às águas do Canal para combater o tédio ou as penúrias físicas. Com a necessária discricção, a BBC cuidou de solicitar e coletar esse arquivo de estampas frívolas que, lidas pelos

⁶¹⁶ PAULS. *A vida descalço*, p. 51.

⁶¹⁷ PAULS. *A vida descalço*, p. 84.

⁶¹⁸ PAULS. *A vida descalço*, p. 85.

⁶¹⁹ "Para permanecer na categoria dos índices, talvez um dos processos mais próximos da fotografia (uma das suas melhores metáforas?) seria o bronzeamento dos corpos, essa exposição da pele (superfície pelo menos tão sensível quanto a emulsão: problema de película) à ação dos raios solares que vêm ali depor sua marca dolorosa, avermelhada e depois mais escura, às vezes reservando em certos locais da anatomia zonas brancas, virgens, vestígios em negativo de algo que esteve ali e se interpôs na exposição". DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 61.

⁶²⁰ PAULS. *A vida descalço*, p. 36.

⁶²¹ PAULS. *A vida descalço*, p. 37.

olhos apropriados, proporcionaram a informação topográfica que permitiria a invasão.⁶²²

O aspecto midiático da praia, sua afinidade com o regime da imagem, que faz com que ela seja um cenário muito mais frequente no cinema do que na literatura, tem como contrapartida, diz o narrador, seu "descrédito intelectual": "nada mais dissonante, para a imaginação popular, do que a ideia de um intelectual em traje de banho, sentado numa cadeira de vime [...]"⁶²³. Para "redimir a praia, habitá-la como objeto do pensamento e devolver-lhe alguma respeitabilidade intelectual, é preciso aplacar toda sua potência maníaca, ou seja, é preciso *deprimi-la*. E para isso é preciso deportá-la não no espaço, mas no tempo, e extirpá-la do verão, o habitat que lhe dá brilho mas que a condena, também, a uma espécie de estupidez inevitável"⁶²⁴. É essa praia fora de temporada, esvaziada da horda de turistas, quando o verão é nela apenas um espectro, um fantasma, que o narrador irá buscar em sucessivas viagens, em companhia de uma mulher (essa praia invernal é também apreendida a partir do cinema, em especial do filme *Julia*, de Fred Zinnemann⁶²⁵).

É também uma praia "deportada" no tempo que o narrador de *Os emigrantes* vai encontrar em Deauville, ao viajar para "esse balneário outrora legendário" em meados de setembro de 1991, portanto já quase ao final do verão, quando "a estação terminara havia muito, e mesmo o Festival du Cinéma Américain, com que se pretendia estender um pouco os meses mais lucrativos de verão, já chegara ao fim"⁶²⁶. Deauville, no caso, encontra-se duplamente "deportada" no tempo: porque, tendo a temporada chegado ao fim, o narrador encontra "quase tudo fechado"⁶²⁷, e também porque o balneário, como o narrador sebaldiano, com sua aguda percepção para o declínio, a destruição e a decadência, logo nota, "tal como todos os outros lugares que se visitam hoje, não

⁶²² PAULS. *A vida descalço*, p. 37-38.

⁶²³ PAULS. *A vida descalço*, p. 67.

⁶²⁴ PAULS. *A vida descalço*, p. 69.

⁶²⁵ "Sim, creio que foi com *Julia* – ou seja, em 1976, quando, aspirante a escritor, eu estava pronto para mimetizar-me de imediato com qualquer protocolo mais ou menos convincente que me permitisse forjar uma personalidade literária – que aprendi a idolatrar, um pouco inexplicavelmente, devo dizer, esse estranho, incômodo, áspero paraíso de hostilidades no qual se transformava a praia quando caía nas mãos do imaginário literário ou intelectual, o prazer misterioso, estoico, provavelmente cristão, de escolher um lugar só para privar-se – e poder gabar-se de privar-se – de todas e de cada uma das felicidades que proporcionaria se só o escolhesse alguns meses ou algumas semanas mais tarde, e principalmente o romantismo um pouco sacrificial de compartilhar o frio, o vento, as penúrias que, como condecorações, administrava essa praia 'séria', desterrada do verão – de compartilhá-la com uma mulher". PAULS. *A vida descalço*, p. 70-71.

⁶²⁶ SEBALD. *Os emigrantes*, p. 118.

⁶²⁷ SEBALD. *Os emigrantes*, p. 119.

importa em qual país ou continente, estava irremediavelmente corrompido e arruinado pelo tráfego, pelo comércio lojista e pela sede incansável de destruição"⁶²⁸. Curiosamente, o que o narrador nos conta de sua estada em Deauville, confirmando a constatação, que abre *A vida descalço*, de que na praia se sonha muito, é, justamente, um sonho: um longo e complexo sonho com um tempo passado (o verão de 1913), quando carroças e coches enchiam as ruas do balneário, em que o narrador encontra seu tio-avô Ambros e também Cosmo, "calados, como os mortos costumam estar em nossos sonhos"⁶²⁹. Ao despertar desse sonho, o narrador dirige-se à janela de seu quarto de hotel e constata que "a manhã rompia as barras. A praia ainda se mesclava sem cor ao mar e o mar ao céu"⁶³⁰ – indistinguíveis, parecendo feitos de um mesmo material, a praia, o mar e o céu mostram-se aqui também em sua textura neutra, de suporte ou superfície, propícia a suscitar e receber as imagens dos sonhos.

A vida descalço é, assim, em grande medida, um livro sobre as imagens da praia – seu imaginário, sua mitologia –, tanto históricas e culturais quanto pessoais, e também sobre a relação da praia com as imagens – a lógica de sua visibilidade, seu "regime de significação". Nesse livro tão ocupado com as imagens, será aleatória a relação entre as fotografias e os textos que as sucedem ou precedem? A imagem da página 41 da edição brasileira, que mostra dois meninos de pé no que parece ser uma duna, com as mãos no pescoço um do outro, adquire uma clara alusão à violência pelo fato de suceder um texto em que o narrador se pergunta como era possível que o amontoado de corpos reunidos em uma proximidade quase promíscua não desbaratasse em uma orgia selvagem ou em uma explosão de violência letal. Trata-se, aliás, da primeira foto em dupla que aparece no livro, e talvez não seja casual que ela surja logo após uma discussão sobre o caráter sempre grupal, coletivo, da praia. Mais adiante, a foto do menino com o polegar em riste, num gesto afirmativo, pode ser tomada como uma resposta para a pergunta que encerra o texto que a precede: "Mas éramos felizes?"⁶³¹.

⁶²⁸ SEBALD. *Os emigrantes*, p. 118.

⁶²⁹ SEBALD. *Os emigrantes*, p. 124.

⁶³⁰ SEBALD. *Os emigrantes*, p. 128.

⁶³¹ PAULS. *A vida descalço*, p. 77.

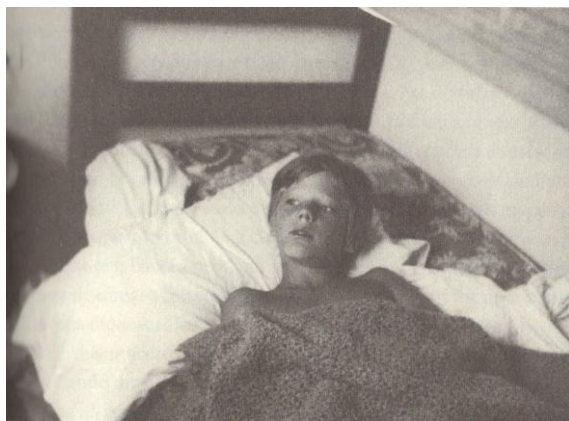


Esses sentidos, produzidos pela junção do texto com a imagem, existem, porém, apenas *a posteriori*, isto é, derivam de um esforço de organização do texto, revelando, mais uma vez, o jogo de tempos – o tempo em que as imagens foram feitas e aquele em que elas são arranjadas no espaço da página – que marca a empresa autobiográfica. Mas o caráter extremamente fluido, duvidoso, dessas associações, que a mera vizinhança do texto e da imagem convida a estabelecer, indica que, como diz o narrador sobre o cinema rohmeriano, no qual "a praia só é permeável ao erotismo na medida em que impede que o desejo se fixe numa posição sedentária e o condena a não ceder, a seguir sempre adiante, a peregrinar sem descanso"⁶³², o sentido dessas imagens também não se fixa: a imagem, como a praia, é um "espaço hipercondutor por excelência", um "puro espaço de circulação"⁶³³.

Só uma imagem parece estabelecer com o texto uma relação mais estável: a última, única entre todas que mostra o menino num espaço fechado, numa cama meio desarrumada, coberto até a altura do peito, olhando para um ponto indefinido fora do quadro (uma pessoa? uma janela?).

⁶³² PAULS. *A vida descalço*, p. 49.

⁶³³ PAULS. *A vida descalço*, p. 49.



Após falar sobre o seu "quase franciscano fetiche de praia"⁶³⁴ – os pés queimados, o toque da planta dos pés sobre a madeira seca –, o narrador se pergunta, no penúltimo texto do livro: "Mas qual é minha *cena*?"⁶³⁵. Essa cena, que o texto final se encarrega de narrar, é uma cena de leitura. O menino, aos dez ou onze anos, de férias na praia, é obrigado a renunciar ao passeio e a ficar sozinho em casa por causa de uma gripe. Descobre, então, o prazer da leitura:

Pensa em tudo o que não vai viver, e enquanto aproxima o copo de suco e se acomoda na cama e abre o livro, percebe quase com escândalo que não está triste, que gosta da escuridão, que os tênues raios luminosos do dia que se infiltram pela persiana são mais belos que o dia, que não precisa de nada nem de ninguém, que pode meter os pés até o fundo sem que a cama desarrume, que esse volumezinho que descobre escondido no bolso do pijama é o chiclete de morango que pensava ter perdido e que o livro que acaba de abrir e que já fecha sua armadilha sobre ele, uma armadilha que nunca mais voltará a se abrir, é, como demonstrarão as quatro horas ininterruptas que passará com ele, nele, tão longe de tudo que a febre, a garganta avermelhada e a dor nos músculos lhe parecerão contratempos vividos por outro, noutro país e noutra época, e seus pais e irmãos e amigos e o mundo em geral, alvo, antes, de sua inveja e de seu ódio, porque podiam fazer tudo o que lhe estava proibido, irão diminuir, perder definição, cor, movimento, até se transformarem em pálidos mortais – que esse livro é o *outro* lugar que tem a forma da felicidade perfeita, e que, como escreveu alguém que ele lerá vinte anos mais tarde, quando já não estiver circunstancial mas *cronicamente* doente, tanto que só será capaz de fazer a única coisa que quer fazer, queimar os olhos lendo, talvez não tenha havido dias em nossa infância mais plenamente vividos do que aqueles que passamos com o livro pelo qual mais tarde, uma vez que o tenhamos esquecido, estaremos dispostos a sacrificar tudo.⁶³⁶

⁶³⁴ PAULS. *A vida descalço*, p. 87.

⁶³⁵ PAULS. *A vida descalço*, p. 88.

⁶³⁶ PAULS. *A vida descalço*, p. 92.

A cena sem dúvida se reveste de uma dimensão iniciática: a descoberta dos livros e da leitura é o estabelecimento de uma ligação indissolúvel, que sela um destino. A cena desvela a descoberta da leitura como uma questão de solidão, de renúncia, mas, também, de luz, e de mediação: o menino descobre "que os tênues raios luminosos do dia que se infiltram pela persiana são mais belos que o dia". O livro se fecha sobre o menino como "uma armadilha que nunca mais voltará a se abrir"; a doença é aqui prenúncio de outra, mais definitiva: a doença da literatura.

Sylvia Molloy, em *Vale o escrito*, estuda as cenas de leitura – que podem ser acompanhadas de uma cena de escrita – nas reminiscências de infância narradas em relatos autobiográficos de escritores hispano-americanos. Entre as várias formas que as referências a livros assumem na autobiografia, a autora destaca a representação da "cena primária textual"⁶³⁷ na infância: "O encontro do sujeito com o livro é crucial: o ato de ler é frequentemente dramatizado, evocado em uma particular cena de infância que subitamente confere sentido a toda a vida"⁶³⁸. Segundo Molloy, essas cenas de leitura – que não necessariamente correspondem ao primeiro contato com o livro⁶³⁹ – funcionam, no contexto hispano-americano, não apenas como índice da futura carreira nas letras, mas também como índice de dependência cultural, lembrando a ascendência da cultura europeia sobre o imaginário local – o livro, nessas cenas epifânicas de descoberta e iniciação, é quase sempre o livro europeu (o "saque ao arquivo europeu" e a "distorção criadora"⁶⁴⁰ que a literatura hispano-americana opera sobre o livro europeu, relido e reescrito em outro contexto, é um aspecto central da argumentação da autora). Comentando, por exemplo, a atração de Victoria Ocampo, quando criança, pelo *Télémaque*, de Fénelon, Molloy nota que "não deixa de ser irônico que um livro escrito para a educação do Delfim de França despertasse tanto entusiasmo nas *nurseries* das repúblicas hispano-americanas"⁶⁴¹.

Nesse aspecto, é interessante, no caso de *A vida descalça*, que os livros que o narrador conta ter comprado em Villa Gesell, os primeiros que ele teria escolhido por

⁶³⁷ MOLLOY. *Vale o escrito*, p. 33.

⁶³⁸ MOLLOY. *Vale o escrito*, p. 33.

⁶³⁹ "A cena de leitura não corresponde necessariamente ao primeiro livro lido na infância. A experiência envolve um reconhecimento da leitura que é qualitativamente diferente da leitura praticada anteriormente: um livro – o Livro dos Começos – subitamente se destaca sobre muitos outros". MOLLOY. *Vale o escrito*, p. 34.

⁶⁴⁰ MOLLOY. *Vale o escrito*, p. 31.

⁶⁴¹ MOLLOY. *Vale o escrito*, p. 34, nota 9.

conta própria, sejam livros do argentino Julio Cortázar – "[...] os primeiros livros que eu mesmo escolhi, *Final de jogo*, *Todos os fogos o fogo*, *Os prêmios*, que selaram para sempre uma caprichosa aliança entre Cortázar e a praia"⁶⁴² –, o que, podemos supor, dá mostras de um deslocamento em relação aos relatos analisados por Molloy. Na cena de leitura narrada no último texto do livro, não se diz qual é afinal esse livro que fecha sobre o menino sua armadilha, que jamais voltará a se abrir; no entanto, encontramos aí uma referência não explicitada ao Proust de *Sobre a leitura*: "[...] como escreveu alguém que ele lerá vinte anos mais tarde, [...] talvez não tenha havido dias em nossa infância mais plenamente vividos do que aqueles que passamos com o livro pelo qual mais tarde, uma vez que o tenhamos esquecido, estaremos dispostos a sacrificar tudo"⁶⁴³. A citação aparece sem aspas, e também ligeiramente distorcida por um acréscimo final, que não se encontra no texto proustiano⁶⁴⁴ – reforçando, assim, o aspecto de esquecimento com que a frase (e o livro) se encerra.

A cena narrada por Pauls é, claro, uma cena de iniciação; parece-nos, no entanto, que não é necessário pensá-la como uma espécie de antevisão, de tomada da infância como momento antecipatório da vida adulta, o que equivaleria a uma tentativa, muito comum nas autobiografias, de dar à vida um "sentido", apresentando-a como conjunto coerente e orientado⁶⁴⁵. O olhar adulto que se detém sobre essa imagem da infância e procura captar a configuração por meio da qual, como um eco, o passado se mostra ao presente, é aqui assumidamente retrospectivo (poderíamos dizer que não é a descoberta, na infância, do prazer da leitura que conduz o narrador a uma vida dedicada aos livros e à escrita, mas, ao contrário, é por ter dedicado sua vida aos livros e à escrita que o narrador adulto pode recolher, das várias imagens da infância, justamente aquela). A cena se converte em cena iniciática por um efeito assumidamente retroativo. A menção a Proust é nesse aspecto significativa. É o autor que ele só lerá vinte anos depois que fornece ao narrador a chave para entender a cena da infância.

⁶⁴² PAULS. *A vida descalço*, p. 21.

⁶⁴³ PAULS. *A vida descalço*, p. 92.

⁶⁴⁴ O trecho de Proust, parágrafo de abertura de *Sobre a leitura*, originalmente um prefácio escrito pelo autor em 1905 para sua tradução do livro *Sésame et les Lys*, de John Ruskin, é o seguinte: "Talvez não haja na nossa infância dias que tenhamos vivido tão plenamente como aqueles que pensamos ter deixado passar sem vivê-los, aqueles que passamos na companhia de um livro preferido". PROUST. *Sobre a leitura*, p. 9.

⁶⁴⁵ Molloy, comentando o silêncio expressivo da autobiografia hispano-americana do século XIX no que se refere à infância, afirma que, nesses textos, "quando as referências à infância aparecem, ou são vistas prolepticamente, como antevendo as aquisições do adulto, ou são usadas por seu valor documental". MOLLOY. *Vale o escrito*, p. 21.

Parece-nos significativo, ainda, que essa cena de iniciação, que narra a descoberta da leitura e a entrada irreversível no mundo das letras, seja aquela escolhida para encerrar o livro. Vimos como, no *Roland Barthes por Roland Barthes*, o álbum fotográfico que abre o livro se detém com a entrada na vida adulta, a partir da qual um outro imaginário se instala: o do texto. "Não há biografia", diz Barthes, "a não ser a da vida improdutiva"⁶⁴⁶. A "vida improdutiva" é a da infância e a da juventude, o período que precede a entrada no trabalho (na escrita). Em *A vida descalço*, como vimos, as imagens também (na verdade, de forma mais rigorosa do que no *Roland Barthes por Roland Barthes*, que não segue estritamente o preceito apresentado no texto introdutório, já que incorpora algumas imagens do Barthes adulto) se restringem à infância; não há nenhuma fotografia da juventude ou da vida adulta. A praia, emblema maior da "vida improdutiva" – as férias, a "vacância", a extrema disponibilidade –, já está aqui atravessada pela escrita e pelas referências culturais, em especial pelo cinema. O narrador conta que foi com o filme *Julia*, que assistiu quando era ainda um aspirante a escritor pronto a mimetizar "qualquer protocolo mais ou menos convincente que me permitisse forjar uma personalidade literária"⁶⁴⁷, que ele aprendeu a idolatrar a praia no inverno. É essa praia atravessada por um imaginário literário e intelectual, forjada a partir de uma imagem de cinema, que o escritor passará a buscar – como o "escritor de férias" a que Barthes se refere em suas *Mitologias*, "possuído por um deus interior tirano, que fala a todo momento sem se importunar com as férias de seu médium. Os escritores estão em férias mas a Musa está desperta e produz ininterruptamente"⁶⁴⁸.

A cena que encerra o livro é, assim, ao mesmo tempo, aquela que o fundamenta e justifica, a cena de entrada no mundo dos livros. Molloy afirma que a cena de leitura da infância ou da juventude do autobiógrafo, ainda que tenha sido "originalmente feita como um truque realista, destinado a dar verossimilhança (e, em retrospecto, uma pequena porção de glória precoce) a uma história de escritor", funciona, sobretudo, "como uma estratégia autorreflexiva que confirma a natureza textual do exercício autobiográfico, lembrando-nos do livro por trás dele"⁶⁴⁹. Esse livro que, num dia de doença em que o menino se vê obrigado a renunciar à praia, fecha sobre ele a sua armadilha, está aí para nos lembrar dessa outra armadilha que se fecha agora sobre nós.

⁶⁴⁶ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 14.

⁶⁴⁷ PAULS. *A vida descalço*, p. 71.

⁶⁴⁸ BARTHES. *Mitologias*, p. 24.

⁶⁴⁹ MOLLOY. *Vale o escrito*, p. 38.

As fotografias presentes em *A vida descalço*, em sua relação com o texto, expõem a importância das imagens na construção da memória, o caráter sempre mediado (e talvez cada vez mais midiático) da recordação, o trabalho conjunto da lembrança e do pensamento na construção de um relato sempre retrospectivo. Elas abrem, ainda, no jogo entre a praia, a pele e a página, um espaço de reflexão sobre as condições e os impasses do autobiográfico, dando a ver um corpo que é e não é o do autor, ao mesmo tempo fazendo presente e afastando a figura autoral. Elas nos recordam, ainda, do gesto de montagem e organização que está por trás de todo exercício biográfico, tornando-nos, portanto, cientes do próprio livro – esse "outro lugar" das palavras e das imagens.

A cidade em preto e branco: fotografia e autobiografia em *Istambul*, de Orhan Pamuk

Livro de memórias, autobiografia, confissão, ensaio, história e crônica da cidade, *Istambul*, de Orhan Pamuk, é também uma espécie de romance de formação em que se narram os percursos (e percalços) do narrador, da infância até o início da idade adulta (ou, mais precisamente, até o momento em que decide tornar-se escritor). Percursos que são, todo o tempo, também percursos pela cidade: das ruas e lojas frequentadas na infância, pelas mãos da mãe, passando pelas excursões juvenis a bairros cada vez mais afastados até as caminhadas em companhia do primeiro amor, na juventude, tendo sempre o Bósforo como pano de fundo. A Istambul dos anos 1950 e 1960 é alçada, assim, à condição de personagem, e é em torno da cidade, de sua paisagem, de seus habitantes e de sua história, que as memórias do narrador se constroem, ampliando-se de modo a abarcar também uma espécie de memória da cidade.

Na ampla coleção de histórias, curiosidades sobre a cidade, referências e citações que compõem *Istambul* inclui-se, com destaque especial, um grande número de imagens. Sempre em preto e branco, as cerca de 300 imagens presentes no livro incluem fotografias de família, reproduções de quadros, gravuras e páginas de livros e, sobretudo, fotografias da cidade, a maior parte feita por Ara Güler (fotógrafo nascido em 1928 e considerado "o olho de Istambul"), mas também por outros fotógrafos, além

de algumas tiradas pelo próprio autor, como informa uma nota no final do livro, intitulada "Sobre as fotografias".

Nas seções a seguir, apresentamos uma leitura de *Istambul* a partir das relações que aí se estabelecem entre fotografia, memória e autobiografia; procuramos, ainda, discutir o modo como as ideias de coleção, ruína e melancolia exploradas no livro podem ser pensadas em articulação com o emprego das imagens fotográficas.

O outro Orhan

Narrado em primeira pessoa e atravessado por memórias e relatos pessoais, *Istambul* exhibe em sua fatura a consciência dos dilemas e limites envolvidos em qualquer tentativa de transladar a vida para o papel; há, ao longo de todo o livro, uma aguda percepção da cisão que marca o empreendimento autobiográfico, que se revela no constante cruzamento entre o olhar adulto e o infantil (em *Istambul*, o "memorialista cinquentão" volta e meia intervém de forma explícita no relato, para lembrar a distância que separa aquele que narra daquele que viveu o que se narra⁶⁵⁰). Não parece casual, aliás, que o parágrafo de abertura do livro já traga de imediato o tema do duplo:

Desde uma idade muito tenra desconfiei que havia mais coisas no meu mundo, para além do que eu enxergava: em algum lugar das ruas de Istambul, numa casa parecida com a nossa, vivia outro Orhan tão parecido comigo que poderia passar por meu irmão gêmeo, até mesmo por um duplo meu. Não lembro de onde tirei essa ideia ou como ela me ocorreu. Deve ter emergido a partir de uma teia de rumores, mal-entendidos, ilusões e medos. Mas numa das minhas memória mais antigas, já era claro o que eu sentia em torno do meu outro fantasmagórico.⁶⁵¹

Se esse trecho começa por instaurar o pacto autobiográfico, ao fazer constar logo de partida o nome próprio do autor, ele ao mesmo tempo instaura a desconfiança e a problematização da identidade, ao lançar mão do perturbador tema do duplo, desse "outro fantasmagórico" cuja presença o narrador afirma sentir desde a infância (e que

⁶⁵⁰ "Aqui seu memorialista cinquentão precisa abrir certa distância entre ele e a criança que foi [...]". PAMUK. *Istambul*, p. 160. E mais à frente: "Mas essas são as palavras de um escritor de cinquenta anos que tenta dar forma aos pensamentos caóticos de um adolescente de muito tempo atrás narrando-os de uma maneira interessante". PAMUK. *Istambul*, p. 337.

⁶⁵¹ PAMUK. *Istambul*, p. 11.

poderíamos relacionar também a esse "outro fantasmagórico" que todo gesto memorialístico, e que no limite toda escrita, inevitavelmente instaura). E não é sem interesse notar que o tema do duplo surge no livro não apenas relacionado com a questão da semelhança (o "outro Orhan" se pareceria com o narrador e viveria numa casa parecida com a dele), mas também associado explicitamente a uma imagem.

O narrador conta que, aos cinco anos, quando seus pais fizeram uma viagem a Paris, foi morar temporariamente na casa de uma tia, enquanto seu irmão mais velho permaneceu com a avó. Na casa dos tios, havia um quadro representando uma criança pequena, e a toda hora o tio ou a tia lhe diziam, apontando para o quadro: "Veja! É você!". O duplo é a imagem, ou, antes, é numa imagem que o narrador enxerga a materialização do fantasma desse "outro Orhan". Encarnado na infância na imagem do "menino do retrato (uma representação *kitsch* de um 'menino bonitinho' que alguém trouxera da Europa)"⁶⁵², o duplo nunca mais abandonará o narrador – "o fantasma do outro Orhan numa outra casa em alguma parte de Istambul", ele diz, "nunca mais me deixou. Por toda a minha infância e na maior parte da minha adolescência, ele assombrou meus pensamentos"⁶⁵³.

A fotografia é o instrumento de duplicação por excelência, um dispositivo de "criação de um mundo em duplicata", como afirma Susan Sontag⁶⁵⁴. A dimensão espectral, fantasmagórica, é também insistentemente evocada nos discursos sobre a fotografia. A abertura de *Istambul*, sob o signo do duplo e do fantasma, lança-nos mais uma vez num terreno em que é possível vislumbrar os laços e cruzamentos entre o autobiográfico e a fotografia.



⁶⁵² PAMUK. *Istambul*, p. 12.

⁶⁵³ PAMUK. *Istambul*, p. 13.

⁶⁵⁴ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 67.

Uma boa parte das fotografias reproduzidas em *Istambul* é de fotografias de família. Fotos que mostram o pequeno Orhan, sozinho ou com sua mãe, seu pai ou seu irmão (as fotografias a dois com o irmão, como no caso de *A vida descalço*, parecem acentuar a ideia de duplo que abre o livro). As fotos que mostram o próprio autor se limitam à infância e à adolescência, com exceção daquela reproduzida em "Sobre as fotografias", portanto, no paratexto do livro, em que o autor aparece ao lado do fotógrafo Ara Güler.

Vimos como a câmara fotográfica rapidamente se tornou um instrumento de representação familiar, um meio pelo qual a história da família seria contada, e a sua memória, perpetuada⁶⁵⁵. A fotografia vem solenizar e gravar para a posteridade os "grandes momentos" da vida familiar, reforçando o sentido de unidade da família. Como afirma Hirsch, a fotografia de família tanto expõe a coesão familiar quanto é um instrumento dessa coesão⁶⁵⁶. Embora a máquina fotográfica tenda a ser considerada como um instrumento de registro, usado para documentar a integração do grupo familiar, não é difícil notar como a fotografia se tornou o centro e a motivação de muitos dos encontros de família e como ela tem um papel ativo na construção e na projeção da imagem que as famílias procuram criar de si mesmas.

Esse papel ativo da fotografia na delimitação do grupo familiar e na construção do conjunto de papéis, posições e hierarquias que o circunscrevem e conformam é ilustrado exemplarmente em *Istambul* pelo lugar de destaque conferido às fotos no prédio de apartamentos em que vivia toda a família do narrador. As fotografias, que "se espalhavam por todas as mesas, escrivaninhas e paredes"⁶⁵⁷, ocupavam todas as superfícies dessa verdadeira "casa-museu", inclusive os pianos, que, para o narrador, que nunca os vira ser utilizados de outra forma, eram nada mais do que apoios para a exposição das fotos:

Nunca os tendo visto ser utilizados de outra forma, eu achava que os pianos fossem apoios para a exposição de fotografias. Não havia uma única superfície na sala da minha avó que não estivesse coberta de porta-retratos de todos os tamanhos. Os mais imponentes eram dois retratos imensos pendurados acima da lareira nunca usada. Um era uma fotografia retocada da minha avó, outro a do meu avô, que

⁶⁵⁵ HIRSCH. *Family frames*, p. 6-7.

⁶⁵⁶ HIRSCH. *Family frames*, p. 7.

⁶⁵⁷ PAMUK. *Istambul*, p. 21.

morreu em 1934. Pela posição das fotos na parede e pelo jeito como os meus avós tinham posado (ligeiramente virados um para o outro, da maneira ainda preferida pelos reis e rainhas da Europa nos selos de correio), qualquer pessoa que entrasse naquela sala de museu e se deparasse com seu olhar altaneiro saberia no mesmo instante que toda a história começara com eles dois.⁶⁵⁸

A posição de destaque ocupada pela fotografia dos avós e a própria pose assumida por eles na fotografia expõem (e constroem) seu lugar no grupo familiar – o lugar daqueles a partir dos quais "toda a história começara". Hirsch afirma que a família é constituída pela dinâmica de olhares por meio da qual se estabelecem as diferentes posições ocupadas pelos indivíduos no grupo familiar. Para a autora, é o "olhar familiar" ["*familial gaze*"] que constrói e confirma o conjunto de papéis e hierarquias que delinea a própria noção de família, de modo que a máquina fotográfica e o álbum de família não necessariamente registram relações preexistentes, mas de certa forma constituem essas relações⁶⁵⁹. Na foto dos avós do narrador, o "olhar familiar" está em funcionamento tanto no interior da fotografia (os avós estão ligeiramente virados um para o outro, numa postura que o próprio narrador identifica como codificada e convencional), quanto no olhar lançado pelos avós a partir da fotografia (as pessoas que entram na sala se deparam com seu "olhar altaneiro").



⁶⁵⁸ PAMUK. *Istambul*, p. 21.

⁶⁵⁹ HIRSCH. *Family frames*, p. 53.

Comentando um trabalho de Pedro Meyer intitulado *I photograph to remember*, Joan Fontcuberta se pergunta a respeito do que fotografamos; "tomemos", diz ele, "uma coleção de fotografias pessoais. Aparentemente só se incluem situações agradáveis entendidas como exceções da cotidianidade: ritos, celebrações, viagens, férias etc. Fotografamos para reforçar a felicidade desses momentos. Para afirmar aquilo que nos agrada, para cobrir ausências, para deter o tempo e, pelo menos ilusoriamente, adiar a inevitabilidade da morte. Fotografamos para preservar a estrutura de nossa mitologia pessoal"⁶⁶⁰. Fotografamos, assim, conclui Fontcuberta, para ressaltar alguns fatos e destacá-los entre os intervalos tediosos e os eventos cotidianos; fotografamos, portanto, não tanto para lembrar, mas para esquecer.

A infinidade de fotografias expostas na casa da família Pamuk mostram

[...] todos os filhos posando nos seus noivados, nos seus casamentos e em outras ocasiões momentosas de suas vidas. Ao lado das primeiras fotografias coloridas que meu tio mandou dos Estados Unidos podem-se ver instantâneos do restante da família fazendo refeições festivas em vários parques, na praça Taksim e às margens do Bósforo; junto a uma foto que mostra o meu irmão e eu com os nossos pais num casamento, há uma do meu avô, posando com o seu carro novo no jardim da casa velha, e outra do meu tio, posando com o seu carro novo junto à entrada do Edifício Pamuk. Além das ocasiões extraordinárias como o dia em que a minha avó removeu a foto da primeira mulher do meu tio americano e a substituiu por uma foto da segunda, prevalecia sempre o antigo protocolo: depois que assumia seu lugar no museu, uma fotografia nunca era deslocada [...]⁶⁶¹

Noivados, casamentos, viagens, refeições festivas, passeios, mas também a aquisição de um novo carro – a fotografia seleciona momentos destacados e imobiliza o fluxo da vida. Ela é usada para promover imagens da felicidade da família; mais do que registrar acontecimentos, ela fabrica e perpetua mitos e tradições familiares. A dinâmica das inclusões e exclusões do álbum familiar, exemplificada no trecho citado pela troca da fotografia da primeira esposa do tio americano pela da segunda, revela o modo como a fotografia é usada para delinear e circunscrever o grupo familiar e contar uma história compartilhada, da qual as tensões e os conflitos são excluídos.

No capítulo intitulado "A pintura e a felicidade em família", o narrador conta sobre os quadros que pintava entre os dezesseis e os dezessete anos, e aos quais ele se refere como "representações da 'felicidade familiar'": "Esses quadros eram imensamente

⁶⁶⁰ FONTCUBERTA. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*, p. 39-40.

⁶⁶¹ PAMUK. *Istanbul*, p. 22-23.

importantes para mim porque – como se pode ver na fotografia a seguir, tirada por um fotógrafo profissional que veio à nossa casa quando eu tinha sete anos – eu às vezes tinha dificuldade para manter a pose de 'família feliz'"⁶⁶². Segue-se então uma foto que mostra a família reunida – o pai, sorridente, sentado em uma poltrona, com as pernas cruzadas; a mãe atrás da poltrona, ligeiramente inclinada sobre ele; um dos meninos sentado num braço da poltrona, fazendo careta, um dos braços pousado sobre o colo do pai; e o outro menino, também de pé e inclinado sobre o encosto da poltrona, com um rosto que parece entediado ou inquiridor. (Em seu uso doméstico, a fotografia serve para retratar a felicidade da família, e apenas raramente, e por acidente, ela deixa entrever a tristeza, o descontentamento ou o conflito no interior do grupo familiar). O mais interessante, porém, é notar como nesse capítulo a própria vida familiar é pensada, em seus momentos de harmonia, a partir da ideia de fotografia: são momentos caracterizados por um "silêncio mágico" e por uma "imobilidade perfeita", em que os pais posavam "como que para uma fotografia, sem mover um músculo"⁶⁶³.



O narrador, que durante a adolescência se dedicava à pintura e pensava em tornar-se artista, conta ainda como, quando acrescentava os últimos retoques em seus quadros, "reparava em detalhes horríveis dos corpos dos meus pais que eu jamais

⁶⁶² PAMUK. *Istambul*, p. 287.

⁶⁶³ PAMUK. *Istambul*, p. 289.

percebera até examiná-los com olhos de pintor"⁶⁶⁴. Ele enumera então uma série de detalhes, partes do corpo, fragmentos (a lã que pendia das agulhas de tricô; um pé calçado de chinelo) – uma enumeração que parece revelar, antes, um olhar de fotógrafo, sempre pronto a desmembrar, recortar, extrair, pela força do enquadramento, objetos parciais e, por essa operação, capaz de tornar estranhas, abstratas ou inusitadas, coisas familiares. Quando, então, o narrador afirma que, muito embora tivessem "conseguido formar um quadro de felicidade familiar", os três – ele e seus pais –, reunidos em silêncio, cada qual no seu canto, pareciam "três novas peças de mobília que a minha avó tivesse enfiado em sua sala-museu"⁶⁶⁵, não podemos deixar de pensar que as três novas peças de mobília a que eles se assemelham seriam três porta-retratos.

De volta às fotografias expostas na sala-museu da casa da família, o narrador comenta a sobreposição de diferentes tempos produzida pelo convívio cotidiano com essas imagens do passado:

Meu estudo prolongado dessas fotografias levou-me à consciência do quanto era importante **preservar certos momentos para a posteridade**, e com o tempo também acabei percebendo a influência poderosa que aquelas cenas emolduradas exerciam sobre nós enquanto nos entregávamos à nossa vida cotidiana. Ao ver o meu tio propor um problema de matemática ao meu irmão ao mesmo tempo que o via numa fotografia tirada 32 anos antes; ao ver o meu pai percorrer o jornal e tentar, com um meio-sorriso, captar o final de uma piada que se transmitia pela sala lotada, e exatamente no mesmo momento ver uma foto dele aos cinco anos de idade – a minha idade – com os cabelos compridos como os de uma garota, parecia-me óbvio que a minha avó emoldurara e **congelara aquelas memórias para que pudéssemos entremeá-las ao presente**. [...] Todavia, no mesmo momento em que eu ponderava sobre esses dilemas – **se você colhe um momento especial da vida e o emoldura, está desafiando a morte, o declínio e a passagem do tempo ou submetendo-se a eles?** –, eles me enchiam de tédio.⁶⁶⁶ (grifos meus)

Nesse trecho Pamuk condensa a questão da sobreposição de tempos que está em jogo em toda fotografia. O corte temporal operado pela fotografia implica arrancar um instante da fuga do tempo e preservá-lo "para a posteridade": as memórias são "congeladas" para seu uso (sua exibição) no presente. Ver o tio e simultaneamente uma imagem dele tirada há mais de 30 anos; olhar para o pai e ao mesmo tempo para uma

⁶⁶⁴ PAMUK. *Istambul*, p. 289-290.

⁶⁶⁵ PAMUK. *Istambul*, p. 290.

⁶⁶⁶ PAMUK. *Istambul*, p. 23.

foto dele aos cinco anos de idade revela, mais do que a conexão da fotografia com seu referente, o afastamento, a decalagem e a distância – não a aderência, mas o desligamento – impostos pelo dispositivo fotográfico. Apesar dessa distância – que, nas palavras de Dubois, "está no centro do dispositivo fotográfico"⁶⁶⁷ –, o narrador nota que as fotografias exercem uma influência sobre a vida cotidiana da família, entremeando-se com o presente. A fotografia ao mesmo tempo impõe uma distância (sempre atrasada, a foto nos mostra, por princípio, o passado) e uma simultaneidade (a foto, que nos mostra sempre algo passado, está no entanto presente para aqueles que a olham). No final do trecho citado, quando o narrador fala sobre os "dilemas" a que era conduzido pelas fotografias – "se você colhe um momento especial da vida e o emoldura, está desafiando a morte, o declínio e a passagem do tempo ou submetendo-se a eles?" –, encontramos, ao lado de uma visão da fotografia que poderíamos chamar de convencional (o ato de fotografar como uma forma de "preservar certos momentos para a posteridade" e desafiar assim a passagem do tempo), uma reflexão que antes aproxima do que opõe a fotografia e a morte, ou que ao menos pressente um laço secreto que uniria a imagem fotográfica à morte e à perda, justamente aquilo que ela parece querer afastar. A fotografia, que quer preservar a vida, tem também um poder mortífero: como afirma Dubois, "o fotógrafo, na realidade, sempre, quer queira, quer não, *tanatografa* tudo o que capta"⁶⁶⁸.

Istambul não incorpora apenas fotografias de família, retratos do próprio autor ou fotos identificadas como tendo sido tiradas por ele. No livro, essas imagens, que podem ser mais facilmente reconhecidas como relacionadas com sua biografia, convivem com um grande número de outras imagens, provenientes de várias fontes, o que nos leva a questionar o que seriam, afinal, "fotografias autobiográficas", se é que tal designação faz sentido. Pelo dispositivo colocado em marcha em *Istambul*, parece possível dizer que passa a ser autobiográfica qualquer imagem designada como tal, qualquer imagem integrada, por um gesto de apropriação, à narrativa da memória, que se revela assim um território complexo, feito não apenas do que se viveu ou experimentou diretamente, mas também do que se leu, viu ou ouviu dizer.

⁶⁶⁷ DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 175. Para uma discussão sobre os aspectos temporais e espaciais implicados no ato fotográfico, cf. o capítulo 4, "O golpe do corte: a questão do espaço e do tempo no ato fotográfico", de *O ato fotográfico*. Nesse capítulo, Dubois opõe, à ilusão da identificação da fotografia a seu objeto, uma clivagem constitutiva, que instaura uma distância, tanto temporal como espacial, no coração do dispositivo fotográfico.

⁶⁶⁸ DUBOIS. *O ato fotográfico*, p. 170.

A descrição do narrador do dia do seu nascimento⁶⁶⁹, em que ele enumera o que estava acontecendo então no "resto do mundo", mostra uma disposição para entrelaçar memória pessoal e história coletiva que se manterá ao longo de todo o livro, em que o relato da própria vida se amplia para abarcar a história da cidade.

Ao se referir à rememoração de fatos de que ele mesmo não poderia se lembrar (o dia do próprio nascimento, as primeiras experiências de vida...), o narrador ressalta o caráter vicário e mediado da lembrança: lembramos também do que os outros se lembram, a partir de memórias de outros⁶⁷⁰. Esses relatos alheios, ele afirma, passam a configurar nossa própria lembrança, e chegam a "contar mais do que as coisas de que nós mesmos nos lembramos":

Sinto-me compelido a acrescentar *ou pelo menos foi o que me disseram*. Em turco, temos um tempo verbal específico que nos permite distinguir o que ouvimos dizer daquilo que vimos com os próprios olhos; quando relatamos sonhos, contos de fadas ou fatos do passado que não podemos ter testemunhado, é esse o tempo que usamos. É uma distinção muito útil quando "rememoramos" as nossas primeiras experiências de vida, o berço em que dormíamos, o carrinho de bebê em que éramos empurrados, nossos primeiros passos, tudo da maneira como nos foi contado pelos pais, histórias que ouvimos com a mesma atenção arrebatada que poderíamos dar a algum relato brilhante de outra pessoa. É uma sensação tão agradável quanto a de nos ver a nós mesmos em sonho, mas pagamos por ela um preço elevado. Depois que se gravam em nossos espíritos, os relatos alheios

⁶⁶⁹ "Nasci no meio da noite de 7 de junho de 1952, num pequeno hospital particular de Moda. Naquela noite, pelo que me contaram, seus corredores estavam tranquilos, bem como o resto do mundo. Além do fato de o vulcão Strambolini ter repentinamente começado a cuspir chamas e cinzas dois dias antes, era relativamente pouco o que parecia acontecer no nosso planeta. Os jornais estavam cheios de notícias desimportantes: algumas informações sobre os soldados turcos que lutavam na Coreia; alguns rumores espalhados pelos americanos, espicaçando o medo de que os norte-coreanos pudessem estar na iminência de usar armas biológicas. Nas horas anteriores ao meu nascimento, a minha mãe vinha acompanhando com avidez uma história do noticiário local: dois dias antes, os zeladores e os 'heroicos' residentes do Centro Estudantil de Konya tinham visto um homem trajando uma máscara aterrorizante invadir uma casa em Langa pela janela do banheiro; perseguiram-no pelas ruas até uma serraria, onde, após amaldiçoar a polícia, o empedernido criminoso se suicidara; um vendedor de armazém identificara o corpo como o de um gângster que, no ano anterior, entrara em sua loja em plena luz do dia e o assaltara a mão armada". PAMUK. *Istambul*, p. 15.

⁶⁷⁰ O trecho de *Istambul* reproduzido a seguir pode ser aproximado das considerações de Maurice Halbwachs sobre as relações entre memória individual e memória coletiva. Para Halbwachs, a memória individual sempre se constrói a partir da memória coletiva, porque todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo. Ainda que haja, na base de toda lembrança, uma "intuição sensível" puramente individual, a memória individual não está isolada; ela é sempre construída a partir de referências ou lembranças do grupo e reintegrada em um marco espacial e temporal cuja divisão foi estabelecida pelo grupo de que fazemos parte. A vivência em vários grupos desde a infância está na base da formação de uma memória pessoal. A lembrança "é uma imagem introduzida em outras imagens" (HALBWACHS. *A memória coletiva*, p. 93); ela é, em larga medida, uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, forjados conforme relatos e testemunhos de outros, atravessados por lembranças familiares e reflexões pessoais, preparados por outras reconstruções de épocas anteriores. Cf. HALBWACHS. *A memória coletiva*.

sobre o que fizemos passam a contar mais do que as coisas de que nós mesmos nos lembramos. E da mesma forma que ficamos sabendo das nossas vidas por intermédio de outros, também deixamos que os outros acabem dando forma à nossa compreensão da cidade em que vivemos.⁶⁷¹

Esses outros que lembram por nós e a partir de cujas lembranças nossa própria memória será construída não são apenas os membros do nosso grupo familiar, nem mesmo dos vários grupos com que nos engajamos ao longo da vida, mas, cada vez mais, numa sociedade crescentemente midiática, relatos provenientes de várias fontes, escritas e imagéticas. É, assim, essa memória que se constrói a partir da memória familiar, mas também de outras fontes, históricas, literárias e visuais, que permitirá ao narrador traçar um retrato da cidade de Istambul que ultrapassa largamente o marco de sua própria vida. O narrador se refere a um tempo verbal específico na língua turca, que permite distinguir o que se ouviu dizer daquilo que se viu com os próprios olhos; trata-se, diz ele, de uma distinção útil quando se cuida de "lembrar" acontecimentos que não testemunhamos, ou de que não poderíamos nós mesmos nos lembrar. O desejo de acrescentar, ao final de cada coisa que se narra, "*ou pelo menos foi o que me disseram*", expõe o dilema do texto memorialístico, marcado pelo caráter inelutavelmente mediado das lembranças: memórias, sim, mas de quem? Esse comentário sobre um aspecto linguístico é aqui fundamental, porque desvela o caráter narrativo da empresa autobiográfica, sua dimensão textual, de discurso escrito, e não apenas escrito, mas escrito numa língua específica. O título do terceiro capítulo, "Eu", pode ser pensado, de modo análogo, como uma exposição do caráter linguístico desse "eu" que no texto se enuncia: um "eu" entre aspas, capturado, encerrado, na linguagem.

E o narrador continua, refletindo sobre a narração da própria vida:

Sempre que aceito como minhas as histórias que ouvi a vida toda sobre a minha cidade e sobre mim mesmo, sou tentado a dizer, "Era uma vez um tempo em que eu pintava. Ouvei dizer que nasci em Istambul, e sei que fui uma criança um tanto curiosa. E então, quando cheguei aos vinte e dois anos, parece que comecei a escrever romances sem saber por quê". Eu gostaria muito de escrever assim toda a história da minha vida – **como se a minha vida tivesse acontecido a uma outra pessoa**, como se fosse um sonho em que eu sentisse minha voz sumir e a minha vontade sucumbir ao encantamento. Por mais que a considere linda, acho a linguagem da

⁶⁷¹ PAMUK. *Istambul*, p. 16.

epopeia inconveniente, pois não consigo aceitar que os mitos que contamos acerca do começo de nossas vidas nos preparem para as segundas vidas mais autênticas e brilhantes a que precisamos dar início assim que despertamos. Porque – pelo menos para pessoas como eu – **essa segunda vida é nada menos do que o livro em suas mãos**. Por isso, preste muita atenção, caro leitor. Vou lhe falar com franqueza, e em troca quero pedir a sua compaixão.⁶⁷² (grifos meus)

Nesse trecho, não nos interessa tanto a retórica da sinceridade – "vou lhe falar com franqueza" –, muito recorrente na autobiografia, aqui associada ao um tanto patético pedido de compaixão, que acaba por revelar uma certa autocomplacência, de que o livro de Pamuk de fato não parece estar imune. Mais do que esse gesto retórico, interessa-nos nessa passagem a ideia de narrar a própria vida como se ela tivesse acontecido a uma outra pessoa e, sobretudo, a ideia de uma segunda vida, mais "autêntica" e "brilhante", que o narrador associa a um "despertar", e que é aquela que se narra no livro, ou talvez a vida do próprio livro – "essa segunda vida é nada menos do que o livro em suas mãos". Assim como o *Roland Barthes por Roland Barthes*, em que se diz que a biografia cessa com a entrada do sujeito na vida produtiva (na escrita), assim como *A vida descalço*, que se encerra com uma cena de leitura, que vem nos recordar do próprio livro que temos em mãos, também *Istambul* traz inscrito em si mesmo a ideia do livro, de um livro em que se narra a própria vida como se fosse a vida de outra pessoa, não apenas porque a memória pessoal é atravessada pelas memórias e pelos relatos alheios, mas também porque a escrita é uma espécie de "segunda vida".

E, de fato, assim como o resumo de biografia que o narrador apresenta nos moldes de um conto de fadas – "Era uma vez..." –, e que se encerra no momento em que ele começa a escrever romances "sem saber por quê", também *Istambul* termina, quase quatrocentas páginas depois, com a decisão do narrador de tornar-se escritor: "'Não quero ser artista', eu disse. 'Vou ser escritor'".⁶⁷³ O livro tem, assim, algo de um romance de formação, e de uma modalidade especial de romance de formação: aquele que narra a formação de um artista. Todo o livro pode ser visto como um percurso do narrador até o momento em que, ao decidir tornar-se escritor, inicia sua "segunda vida", que torna possível o próprio livro que temos em mãos.

Há, em *Istambul*, uma constante reflexão sobre a memória e seus impasses, em especial sobre os relatos e imagens que entram na composição daquilo que tomamos por

⁶⁷² PAMUK. *Istambul*, p. 16-17.

⁶⁷³ PAMUK. *Istambul*, p. 385.

nossa memória individual. Do mesmo modo, na configuração da visão que o narrador tem de sua cidade natal entram não apenas as recordações diretas, mas também uma série de outros textos e imagens – os relatos dos viajantes estrangeiros, as gravuras de Melling, os livros, as fotografias. Assim, se, em *Istambul*, os percursos pela memória são percursos pela cidade, os percursos pela cidade são também percursos pela memória dos livros e das imagens: a visão que o narrador tem de Istambul, como ele sabe e reafirma ao longo do livro, é mediada, senão construída, pelas inúmeras representações da cidade. Talvez seja possível pensar que ao mapa de toda cidade real se sobrepõe um outro mapa, apenas parcialmente coincidente com aquele – o da cidade escrita ou daquela retrada na pintura, na fotografia ou no cinema. Isso deve ser particularmente verdadeiro no caso de cidades como Paris – não há, afirma Benjamin, "nenhum monumento nesta cidade no qual uma obra prima não se tenha inspirado"⁶⁷⁴ – ou Istambul – antiga Constantinopla, sede do Império Bizantino, destino e tema de inúmeros viajantes, artistas, escritores.

A cidade (foto)grafada

Ao menos desde meados do século XIX, a cidade converteu-se, na literatura, em espaço privilegiado de exploração, experiência e descoberta – as viagens ao desconhecido e as grandes navegações deram lugar às perambulações erráticas pelas ruas da cidade, que revela, em sua cartografia real e imaginária, a trama complicada dos afetos, do acaso, da memória, da imaginação e do desejo. Em *Nadja*, a cidade é o palco de um percurso iniciático, espaço aberto aos encontros fortuitos, às coincidências, às fulgurantes correspondências – não por acaso Nadja afirma que só gostava de estar na rua, para ela "o único campo válido de experiências"⁶⁷⁵. A determinada altura do livro, Breton diz não se surpreender com o fato de que a estátua de Henri Becque, na Praça Villiers, desse conselhos a Nadja⁶⁷⁶; ora, em *Nadja*, são todos os lugares – e os nomes dos lugares –, as praças, as lojas, as vitrines, as placas, as fachadas, os anúncios luminosos, os monumentos, as estátuas, os pequenos restaurantes ou cafés, os teatros, os

⁶⁷⁴ BENJAMIN. Paris, a cidade no espelho, p. 195. Nesse mesmo texto, Benjamin diz, a respeito da capital francesa: "Paris é um grande salão de biblioteca atravessado pelo Sena".

⁶⁷⁵ BRETON. *Nadja*, p. 105.

⁶⁷⁶ BRETON. *Nadja*, p. 132.

mercados, que se convertem em signos que os protagonistas leem como mensagens secretas dirigidas especialmente a eles. Nas palavras de Eliane Robert Moraes, Breton "captura a paisagem citadina com o mesmo olhar oblíquo de seus inspiradores [a autora se refere a escritores como Lautréamont, Huysmans e Nerval, que teriam servido de guias aos percursos do surrealista pelas ruas da cidade], no empenho de decifrar os signos urbanos como mensagens secretas que lhe dizem respeito"⁶⁷⁷. Muitas das fotografias expostas no livro mostram imagens da cidade – fachadas, praças, ruas, monumentos, a Porte Saint-Denis, o mercado de pulgas, um chafariz no jardim das Tulherias, vitrines de lojas.

Se é um dos elementos centrais da literatura desde o século XIX, a cidade também é, como nota Karl Erik Schøllhammer, um dos temas favoritos da fotografia desde seus primórdios:

Na perspectiva histórica da representação da cidade, é possível observar, desde a primeira foto de Niépce, de 1826, a maneira como, pelo impacto da luz, a imagem revela os detalhes do perfil dos telhados da casa de campo do inventor da fotografia. Assim, é a cidade-luz da modernidade que irá tornar-se o objeto e tema preferido da fotografia, a cidade como fonte de luz e de imagens; mas, ao mesmo tempo, a fotografia urbana se desenvolve na tentativa de fixar a lembrança de algo que, com o surgimento das grandes cidades do século XIX, deixara de existir.⁶⁷⁸



Karl Erik nota como, ao voltar-se para a cidade moderna, a fotografia no entanto procura nela captar a lembrança de algo que deixara de existir. As imagens da cidade

⁶⁷⁷ MORAES. Breton diante da esfinge, p. 9.

⁶⁷⁸ SCHØLLHAMMER. *Além do visível: o olhar da literatura*, p. 33.

são percebidas como evidências de algo em vias de se perder; é o que se nota nas fotografias de Eugène Atjet, que revelam uma Paris corroída pelo tempo, com suas ruas desertas, vitrines, pórticos, fachadas de casas desmanteladas (o fotógrafo costumava assinalar algumas de suas fotografias com a anotação: "va disparaître" – "vai desaparecer"). Daí a atração dos surrealistas por essas fotos; a Paris que interessa aos surrealistas é a velha Paris do século XIX, em especial as famosas passagens parisienses, os mercados de pulga, as lojas de *bric-à-brac*, em que é possível ainda encontrar os rastros de vidas passadas. Breton, diz Benjamin, foi "o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no 'antiquado', nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, na primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los"⁶⁷⁹. Com Breton, a fotografia se une à literatura para captar esse "mundo de coisas" – abandonadas, deslocadas, fora de moda, que começam a envelhecer – no centro do qual "está o mais onírico dos seus objetos, a própria cidade de Paris"⁶⁸⁰.

O que está em vias de desaparecer é o objeto por excelência da fotografia. Susan Sontag o nota com clareza, ao definir a fotografia como "uma arte elegíaca, crepuscular":

A fotografia é uma arte elegíaca, uma arte crepuscular. A maioria dos temas fotografados tem, justamente em virtude de serem fotografados, um toque de *páthos*. [...] Todas as fotos são *memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo.⁶⁸¹

A fotografia faz um inventário daquilo que se perdeu ou está em vias de se perder, da vulnerabilidade das coisas, dos lugares e das pessoas. Isso é nítido nas várias fotografias de infância que se encontram no livro de Pamuk, em especial aquelas do próprio autor quando menino. Assim como as imagens do autor quando criança em *A vida descalço*, de Alan Pauls, essas fotos, além de encenarem a cisão que marca todo gesto memorialístico, revelam o vínculo perturbador da fotografia com a morte, que,

⁶⁷⁹ BENJAMIN. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia, p. 25.

⁶⁸⁰ BENJAMIN. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia, p. 26.

⁶⁸¹ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 25-26.

como afirma Sontag, "assombra todas as fotos de pessoas"⁶⁸², mesmo aquelas que as retratam em seus momentos mais alegres. Mas essa relação da fotografia com a morte, a perda e a ruína se mostra também nas inúmeras imagens de Istambul que povoam o livro de Pamuk, mesmo aquelas em que a cidade se mostra em todo o seu esplendor.

A Istambul de Pamuk está longe de ser uma cidade esvaziada como a Paris de Atjet (embora haja no livro um bom número de imagens noturnas, que compõem uma espécie de "Istambul à noite"); uma boa parte das fotografias da cidade, ao contrário, mostram pessoas, às vezes multidões, além de um grande número de carros, bondes e, sobretudo, barcos. Mesmo as fotos que a princípio parecem mostrar apenas uma paisagem frequentemente deixam adivinhar, quando olhadas com atenção, a silhueta de um homem ou uma criança no canto, a figura diminuta de pessoas subindo a rua (como em fotos expostas nas páginas 52, 53, 170, 282, 283, 329), ou uma pessoa à porta de uma mansão de madeira fotografada à distância (como numa foto reproduzida na página 59), ou ainda um grupo de pessoas num barco (como nas páginas 60, 65, 215, 221).



Mas, se não deixa de mostrar a vista grandiosa da cidade, com suas mesquitas e palácios e, em especial, o Bósforo, nem deixa de incluir um vislumbre da Istambul moderna, cheia de lojas, trânsito e anúncios luminosos (como nas fotos reproduzidas nas páginas 336, 337, 385), *Istambul* retrata também os bairros pobres e afastados,

⁶⁸² "Por meio das fotos, acompanhamos da maneira mais íntima e perturbadora o modo como as pessoas envelhecem. Olhar para uma velha foto de si mesmo, de alguém que conhecemos ou de alguma figura pública muito fotografada é sentir, antes de tudo: como eu (ela, ele) era muito mais jovem na época. A fotografia é o inventário da mortalidade. [...] As fotos declaram a inocência, a vulnerabilidade de vidas que rumam para a própria destruição, e esse vínculo entre fotografia e morte assombra todas as fotos de pessoas". SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 85.

velhas casas caindo aos pedaços, escombros, a paisagem vista pelos fundos, os avessos da cidade, seus arredores e ruínas.



Istambul, cidade em que a cada momento se esbarra com os detritos de um império, com os vestígios de um passado glorioso, e que se perdeu, é vista pelo narrador como uma cidade "dominada pelas ruínas e pela melancolia de fim de império":

A cidade em que eu nasci era mais pobre, mais acanhada e mais isolada do que jamais tinha sido nos dois mil anos da sua história. Para mim, ela sempre foi uma cidade dominada pelas ruínas e pela melancolia de fim de império. Passei a minha vida inteira debatendo-me com essa melancolia ou (como todos os *Istanbullus*) apossando-me dela.⁶⁸³

O autor se refere repetidamente, ao longo do livro, às mansões arruinadas, às muralhas desmoronadas, às ruas vazias e esquecidas de certas áreas da cidade, à "melancolia das ruínas"⁶⁸⁴, à "beleza acidental" de "uma fonte quebrada, de uma velha

⁶⁸³ PAMUK. *Istambul*, p. 14.

⁶⁸⁴ PAMUK. *Istambul*, p. 266.

mansão derreada, de um gasoduto de cem anos arruinado, as paredes desmoronadas de uma velha mesquita, as vinhas e os plátanos que se entrelaçam para sombrear as velhas paredes enegrecidas de uma casa de madeira"⁶⁸⁵.

As fotografias guardam um parentesco com a ruína: ambas são exemplos de índices; ambas remetem inelutavelmente ao passado (as ruínas são vestígios de algo que esteve ali, e portanto são, como as fotografias, signos de algo passado com o qual mantiveram uma conexão, uma relação de contiguidade física). Sontag nota essa relação, ao afirmar que a paixão que anima o fotógrafo, ainda que aparente ser paixão pelo presente, tem sempre um sentido de passado, e que a fotografia é uma espécie de dispositivo criador de ruínas:

O fotógrafo, queira ele ou não, está empenhado na atividade de catar antiguidades na realidade e as próprias fotos são antiguidades instantâneas. A foto oferece uma contrapartida moderna desse gênero arquitetônico tipicamente romântico, a ruína artificial: a ruína criada a fim de enfatizar o caráter histórico de uma paisagem, tornar a natureza sugestiva – sugestiva do passado.⁶⁸⁶

Essa relação entre fotografia e ruína é também sugerida pelo narrador de *Istambul*, quando se refere à capacidade do fotógrafo Ara Güler, autor de grande parte das fotografias reproduzidas no livro, de captar a "poesia das ruínas":

As fotografias de Ara Güler mostram Istambul como um lugar onde a vida tradicional continua apesar de tudo, onde o velho se combina ao novo para criar uma música humilde que fala de ruína, pobreza e humildade, e onde a melancolia é a mesma, tanto no rosto dos habitantes da cidade quanto nos seus panoramas; especialmente nas décadas de 1950 e 1960, quando os últimos restos brilhantes da cidade imperial – os barcos, as tavernas e os prédios governamentais dos ocidentalizantes otomanos – desabavam todos à sua volta, ele capturou a poesia das ruínas.⁶⁸⁷

A capacidade de extrair beleza das ruínas, de perceber o que há de pitoresco ou poético no abandono e no declínio, depende, diz o narrador, de um olhar que vem de fora. Tendo nascido e vivido em Istambul, o narrador afirma várias vezes que a sua visão da cidade é no entanto construída em grande parte a partir das imagens e narrativas dos escritores e viajantes estrangeiros. Ao contrário de autores como Conrad,

⁶⁸⁵ PAMUK. *Istambul*, p. 268-269.

⁶⁸⁶ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 94-95.

⁶⁸⁷ PAMUK. *Istambul*, p. 273.

Nabokov ou Naipaul – "três escritores conhecidos por terem conseguido migrar entre línguas, países, continentes, até mesmo civilizações" –, o narrador afirma: "Minha imaginação, porém, exige que eu permaneça na mesma cidade, na mesma rua, na mesma casa, contemplando o mesmo panorama"⁶⁸⁸. Apesar disso, o olhar que ele lança sobre sua cidade natal é constantemente atravessado pelo olhar estrangeiro: "[...] graças ao tempo que passei lendo os relatos dos viajantes ocidentais, há algo de estrangeiro no meu modo de olhar para a cidade"⁶⁸⁹.

Há, assim, em *Istambul*, além do cruzamento entre o olhar adulto e o infantil, típico do relato de memórias, o cruzamento entre um olhar "oriental" e um olhar "ocidental" sobre a cidade. *Istambul* é um livro construído todo o tempo em diálogo com relatos de Gustave Flaubert, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, André Gide, e também com imagens da cidade, em especial as gravuras de Antoine-Ignace Melling. A certa altura, o narrador diz ler os relatos de autores ocidentais sobre Istambul como se fossem suas próprias memórias⁶⁹⁰.

"Assim", diz o narrador, "sempre que sinto a ausência de olhos do Ocidente, transformo-me eu mesmo no meu próprio ocidental"⁶⁹¹. Transformar-se em seu próprio ocidental implica lançar mão de um olhar simultaneamente de dentro e de fora, de uma tradição dupla, e, portanto, ocupar uma posição oscilante, "com um pé em cada cultura"⁶⁹². Implica, ainda, tornar-se ao mesmo tempo "objeto e sujeito do olhar ocidental":

Muitas vezes me sinto como se me fundisse ao viajante ocidental, mergulhando junto com ele na vida, contando, ponderando, classificando, julgando e, ao fazê-lo, muitas vezes usurpando os seus sonhos, transformando-me ao mesmo tempo em objeto e sujeito do olhar ocidental. Enquanto oscilo de uma postura à outra, vendo a cidade às vezes de dentro e às vezes de fora, tenho a mesma sensação que me toma quando vago pelas ruas, carregado por uma escorregadia torrente de pensamentos contraditórios, nem pleno habitante do lugar, nem propriamente um estrangeiro. É assim que os habitantes de Istambul se sentem há 150 anos.⁶⁹³

⁶⁸⁸ PAMUK. *Istambul*, p. 14.

⁶⁸⁹ PAMUK. *Istambul*, p. 254.

⁶⁹⁰ "Talvez seja por isso que às vezes leio os relatos de autores ocidentais não com certa distância, como se fossem sonhos exóticos alheios, mas bem de perto, como se fossem as minhas próprias memórias". PAMUK. *Istambul*, p. 254. E ainda: "Às vezes, quando leio sobre as coisas que nunca mudam [...] eu me iludo e me convenço a acreditar que os relatos dos estrangeiros ocidentais são memórias minhas". PAMUK. *Istambul*, p. 254-255.

⁶⁹¹ PAMUK. *Istambul*, p. 302.

⁶⁹² PAMUK. *Istambul*, p. 301.

⁶⁹³ PAMUK. *Istambul*, p. 303.

Essa posição tênue, vacilante – "nem propriamente habitante do lugar, nem propriamente um estrangeiro" – não seria exclusiva do narrador, mas, como se vê no trecho acima, é estendida a todos os habitantes da cidade, e, a certa altura do livro, afirmada como uma "virtude": "A maior virtude de Istambul é a capacidade que a sua população tem de ver a cidade com olhos tanto orientais quanto ocidentais"⁶⁹⁴. No entanto, o narrador não deixa de notar a "relação de amor e ódio com o olhar ocidental"⁶⁹⁵ e a "ambivalência que assola os *Istanbullus* letrados sempre que leem as observações ocidentais"⁶⁹⁶, ambivalência que, segundo o narrador, se tornou ainda mais acentuada com o impulso ocidentalizante e a simultânea ascensão do nacionalismo turco. Entre outras coisas, o narrador nota como muitos dos traços da cidade descritos pelos estrangeiros acabaram desaparecendo da cidade logo após terem sido descritos: "os observadores ocidentais gostam de identificar coisas que tornam Istambul exótica e não-ocidental", ele diz, "enquanto os ocidentalizantes entre nós registram essas mesmas coisas como obstáculos que devem ser eliminados da cidade o mais rápido possível"⁶⁹⁷.

Mas não só os relatos dos viajantes estrangeiros entram na construção das imagens da memória e na configuração de uma visão do narrador sobre a cidade; também a leitura de quatro escritores turcos, aqueles "quatro escritores solitários e melancólicos" – o poeta Yahya Kemal, o historiador Reşat Ekrem Koçu, o memorialista Abdülhak Şinasi Hisar, o romancista Tanpınar – que "evocam a velha Istambul a partir de suas ruínas"⁶⁹⁸ e que tomam como ponto de partida o fato de que "as belezas do passado se perderam para sempre"⁶⁹⁹. Sobre esses autores, o narrador diz: "Mais tarde, quando eu reinventava a Istambul da minha infância com as imagens em preto e branco da minha mente, elementos da Istambul desses escritores se combinaram, e tornou-se impossível pensar sobre a cidade, mesmo a minha cidade pessoal, sem pensar neles todos"⁷⁰⁰.

A menção ao preto e branco é aqui significativa. É em preto e branco que o narrador vê Istambul, cidade tantas vezes exaltada por viajantes ocidentais pela exuberância de suas cores. São em preto e branco as ilustrações das enciclopédias e dos jornais que ele cita com frequência, as imagens dos filmes e dos programas de TV

⁶⁹⁴ PAMUK. *Istambul*, p. 270-271.

⁶⁹⁵ PAMUK. *Istambul*, p. 247.

⁶⁹⁶ PAMUK. *Istambul*, p. 248.

⁶⁹⁷ PAMUK. *Istambul*, p. 255.

⁶⁹⁸ PAMUK. *Istambul*, p. 124.

⁶⁹⁹ PAMUK. *Istambul*, p. 124.

⁷⁰⁰ PAMUK. *Istambul*, p. 118.

mencionadas ao longo da narrativa, e mesmo as imagens da memória se apresentam ao narrador em preto e branco⁷⁰¹. São também em preto e branco todas as fotografias reproduzidas no livro.

O preto e branco não é aqui somente uma opção estética: "Ver a cidade em preto e branco é vê-la por trás das marcas da história: da pátina do que é velho, desbotado, e não importa mais para o resto do mundo [...]"⁷⁰². O preto e branco é associado, assim, à "dor negra", à "paixão negra"⁷⁰³ – a melancolia –, um dos temas centrais do livro.

Embora a certa altura do livro ela seja associada à perda de um amor juvenil⁷⁰⁴, a melancolia que aqui está em questão não é apenas um sentimento ou disposição individual: "Podemos chamar de melancolia esse estado confuso e nebuloso, ou talvez devamos chamá-lo por seu nome turco, *hüzün*, que denota uma melancolia antes compartilhada do que particular"⁷⁰⁵. A *hüzün* – que em dado momento o autor associa também à *tristesse*, tal como descrita por Lévi-Strauss em *Tristes trópicos* – é, como a melancolia, uma espécie de dor que se sente por tudo aquilo que se perdeu, mas, ao contrário da melancolia, usualmente associada à solidão, está vinculada à comunidade, à cidade: "O que estou tentando entender é a *hüzün* de toda uma cidade: Istambul"⁷⁰⁶. Em Istambul, cidade em que a cada momento se esbarra com os detritos de um império, com as ruínas e vestígios de um passado glorioso, e que se perdeu, a *hüzün* torna-se um traço definidor, característica e destino da cidade e das pessoas que nela vivem.

Em *Istambul*, volta e meia a melancolia aparece como algo desejado, como algo a ser conquistado, cultivado; em suas caminhadas pelos bairros afastados da cidade, entre as velhas casas de madeira e os sobrados arruinados, o narrador faz as pazes com

⁷⁰¹ "[...] quando eu reinventava a Istambul da minha infância com as imagens em preto e branco da minha mente [...]". PAMUK. *Istambul*, p. 118.

⁷⁰² PAMUK. *Istambul*, p. 50.

⁷⁰³ "Bile negra" é a tradução literal da palavra grega para melancolia. Na Antiguidade, atribuíam-se a melancolia à produção da bile negra, cuja sede seria o baço, um dos quatro humores que, juntamente com o sangue, a bile amarela e a pituita, seriam responsáveis pela determinação dos temperamentos. Cada um dos humores é associado ainda a uma das quatro estações do ano, a uma das quatro fases da vida e à influência de um planeta, que, por sua vez, liga-se a um deus do panteão antigo. O regente dos humores melancólicos é Saturno, planeta associado a Cronos. Cf. LAGES. *Tradução e melancolia*, p. 32. Segundo Giorgio Agamben: "Na cosmologia humoral medieval, [a melancolia] aparece associada tradicionalmente à terra, ao outono (ou ao inverno), ao elemento seco, ao frio, à tramontana, à cor preta, à velhice (ou à maturidade), e o seu planeta é Saturno, entre cujos filhos o melancólico encontra lugar ao lado do enforcado, do coxo, do camponês, do jogador de azar, do religioso e do porquero". AGAMBEN. *Estâncias*, p. 33.

⁷⁰⁴ "Talvez porque eu tenha visto pela primeira vez tantas áreas e ruelas, tantos panoramas do alto dos morros, durante esses passeios que eu fazia depois de ter perdido o meu amor que cheirava a amêndoa que Istambul me parece um lugar melancólico". PAMUK. *Istambul*, p. 363.

⁷⁰⁵ PAMUK. *Istambul*, p. 98.

⁷⁰⁶ PAMUK. *Istambul*, p. 103.

as ruínas e a melancolia da cidade: "Lentamente", ele diz, "compreendi que amava Istambul pelas suas ruínas, pela sua *hüzün*, pelas glórias que um dia possuiu e mais tarde perdeu"⁷⁰⁷. Por fim, essa melancolia característica da cidade aparece associada ao trabalho de escrita: "À medida que sentia a melancolia-*hüzün* da cidade tomando conta de mim, descobri por acaso que quando eu punha o lápis no papel em momentos assim gostava muito mais do que eu produzia; quando me esquecia do mundo e me entregava à minha melancolia, as suas trevas começavam a se dissipar"⁷⁰⁸.

É conhecida a ambivalência e a duplicidade nas representações da melancolia desde a Antiguidade: a tradição associa o temperamento melancólico a consequências nefastas ("o melancólico", diz Agamben, "é *pexime complexionatus*, triste, invejoso, mau, ávido, fraudulento, temeroso e terroso"⁷⁰⁹), mas também à poesia, à reflexão e às artes. Aristóteles teria sido o primeiro a associar a melancolia à excepcionalidade, à genialidade: "Por que todos os homens que foram excepcionais na filosofia, na vida pública, na poesia e nas artes são melancólicos, alguns a ponto de serem tomados pelas enfermidades oriundas da bílis negra?"⁷¹⁰. A resposta que o filósofo deu a essa pergunta marca, segundo afirma Agamben, "o ponto de partida de um processo dialético no transcurso do qual a doutrina do gênio se costura indissolivelmente com a do humor melancólico na fascinação de um conjunto simbólico, cujo emblema foi plasmado ambiguamente na figura do anjo alado da *Melencolia* de Dürer"⁷¹¹. Não surpreende, portanto, que, em *Istambul*, tornar-se artista, para o narrador, implique tornar-se melancólico, e que ele abrace a melancolia como quem abraça um destino.



⁷⁰⁷ PAMUK. *Istambul*, p. 371.

⁷⁰⁸ PAMUK. *Istambul*, p. 314.

⁷⁰⁹ AGAMBEN. *Estâncias*, p. 35.

⁷¹⁰ ARISTÓTELES *apud* AGAMBEN. *Estâncias*, p. 34.

⁷¹¹ AGAMBEN. *Estâncias*, p. 34.

(A postura no rapaz nesta fotografia reproduz o gesto fixado nas representações da melancolia: a cabeça inclinada, apoiada na mão esquerda. Mesmo antes da gravura de Dürer, esse gesto – que Agamben sugere estar relacionado com o "zumbido na orelha esquerda"⁷¹², que seria um dos sintomas da prevalência do temperamento melancólico – aparece em representações de Cronos e Saturno na Idade Média.)

Dos passeios aos bairros afastados e melancólicos da cidade, o narrador afirma que jamais voltava "de mãos vazias":

Eu raramente voltava ao mundo real de mãos vazias. Sempre trazia para casa uma ficha de telefone entalhada, do tipo que não circulava mais, ou algum objeto obscuro que, brincando, eu dizia aos meus amigos que poderia ser usado "como calçadeira ou abridor de garrafas"; recolhia um caco de tijolo que caíra de uma muralha de mil anos; um rolo de notas de dinheiro da Rússia imperial, que todos os vendedores de ferro-velho na cidade possuíam em abundância naquele tempo; os pesos da balança de um vendedor ambulante; os velhos volumes baratos que eu comprava no final de quase todo passeio, quando meus pés se dirigiam por conta própria para o Mercado de Livros Usados de Sahaflar... Eu procurava livros e revistas sobre Istambul – qualquer tipo de impresso, qualquer programa, qualquer aviso ou bilhete era informação válida para mim, e comecei a colecioná-los. Uma parte minha sabia que eu não teria como guardar essas coisas para sempre; depois de brincar algum tempo com elas, acabaria por esquecê-las. E foi assim que soube que nunca haveria de me transformar num desses colecionadores obsessivos cujo trabalho nunca termina, ou mesmo um colecionador insaciável de informações como Koçu, embora nos primeiros tempos eu me dissesse que no fim das contas tudo aquilo acabaria fazendo parte de algum grande empreendimento – um quadro ou uma série de quadros ou um romance como os que eu lia na época, de Tolstói, Dostoiévski e Thomas Mann.⁷¹³

Embora procure marcar uma diferença entre sua atividade e a dos "coleccionadores obsessivos", o trabalho de recolhimento e aquisição de objetos em que o narrador está engajado guarda sem dúvida semelhanças com o trabalho do colecionador – um trabalho de salvamento e renovação, que, como afirma Benjamin, confina com o caos da memória, das lembranças⁷¹⁴. Em *Istambul*, o narrador nota esse laço entre memória e coleção, ao afirmar que os objetos que recolhia em suas andanças

⁷¹² AGAMBEN. *Estâncias*, p. 34.

⁷¹³ PAMUK. *Istambul*, p. 368-369.

⁷¹⁴ "De fato, toda paixão confina com um caos, mas a de colecionar com o das lembranças". BENJAMIN. *Desempacotando minha biblioteca*, p. 228.

pela cidade, como uma "prova" de que sua caminhada tinha sido "real", coincidiam com suas memórias:

Os objetos que eu trazia para a casa das minhas caminhadas sem rumo, as minhas tentativas de "me perder" – alguns livros velhos, um cartão de visita, um velho cartão-postal ou alguma estranha informação sobre a cidade – eram uma prova indispensável de que a minha caminhada tinha sido "real". Como o herói de Coleridge que desperta e descobre que tem nas mãos a rosa dos seus sonhos, eu sabia que esses objetos não pertenciam ao segundo mundo, que me trazia tanto contentamento na infância, mas a um mundo real que coincidia com as minhas memórias.⁷¹⁵

Vimos que o narrador sentia que as coisas que recolhia – objetos encontrados ou comprados em ferros-velhos ou vendedores ambulantes, livros e revistas antigos, postais ou mesmo informações sobre a cidade – seriam ainda integrados em algum "empreendimento", acabariam por fazer parte de uma obra futura, que, sem modéstia, ele compara aos livros dos grandes romancistas que lia então: "tudo aquilo acabaria fazendo parte de algum grande empreendimento – um quadro ou uma série de quadros ou um romance como os que eu lia na época, de Tolstói, Dostoiévski e Thomas Mann". Parece inevitável supor que esse "empreendimento" é, afinal, *Istambul*, livro composto de uma gama heteróclita de materiais, que trai um longo processo de reunião, consignação, registro e manuseio – de coleção.

Tomado de um ímpeto colecionista análogo àquele que ele identifica em Koçu – autor de uma coletânea de fatos e curiosidades sobre a cidade intitulada *Enciclopédia de Istambul* –, Pamuk recolhe em seu livro uma série de histórias, comentários, documentos, referências e curiosidades sobre a cidade; chega, por exemplo, a dedicar todo um capítulo a uma compilação de avisos e conselhos colhidos nas páginas escritas pelos cronistas de Istambul (coisas como "Não ande pela rua de boca aberta"), além de apresentar listas dos acidentes mais célebres ocorridos no Bósforo ou das coisas que desapareceram da cidade logo após terem sido descritas por ocidentais (como os dervixes, os trajes otomanos, os haréns, os cemitérios em praças e jardins...). Nessa coleção, as numerosas imagens fotográficas reproduzidas no livro têm destaque especial; afinal, como lembra Sontag, a fotografia permite colecionar imagens do mundo. A atitude do fotógrafo é assim análoga à do colecionador. A visão

⁷¹⁵ PAMUK. *Istambul*, p. 370.

proporcionada pela câmera permite isolar, revelar, adquirir e deslocar: a câmera fratura o mundo, transforma-o em pequenos pedaços, em fragmentos colecionáveis.

É, desse modo, possível entender a reprodução de imagens fotográficas em *Istambul* a partir do elo estreito entre fotografia e ruína, fotografia e melancolia, mas também entre fotografia e coleção. Tomamos contato, no livro, com um olhar lançado, a partir do presente, para fatos e acontecimentos passados; essa situação de desajuste e sobreposição de temporalidades, que marca todo gesto memorialístico, é aqui acentuada pela presença das fotografias. Livro de memórias, *Istambul* nos põe em contato com a perda, a morte e o declínio, mas também com um esforço de salvamento e renovação do passado, convertendo-se em uma espécie de enciclopédia pessoal de coisas, corpos e lugares.

Recentemente, Orhan Pamuk inaugurou em Istambul um museu que emula aquele organizado por Kemal, protagonista de seu livro *O museu da inocência*. O livro gira em torno dos impasses de Kemal, dividido entre uma relação estável com sua noiva e uma paixão arrebatadora por uma prima, Füsün (impasses que encenam também o embate entre Ocidente e Oriente, a modernidade e a tradição na Istambul dos anos 1970). No livro, em que o escritor Orhan Pamuk aparece como uma das personagens, Kemal organiza um museu de objetos dedicados ao seu amor pela prima, reunindo uma coleção de objetos (brincos, prendedores de cabelo, entradas de cinema, copos, roupas, pontas de cigarro) que guardam a memória do desejo e da perda, e é uma reprodução desse museu que Pamuk tratou de criar em Istambul. O museu se compõe de uma série de armários – é inevitável lembrar dos heteróclitos "armários de curiosidades"⁷¹⁶, que proliferaram no mundo renascentista –, que correspondem aos 83 capítulos do romance e abrigam uma grande diversidade de objetos, datados, em sua maior parte, das décadas de 1970 e 1980, época em que a trama do romance se desenvolve: as 4.213 guimbas dos cigarros fumados por Füsün no livro, caixas de fósforo, mapas, louça, gravuras,

⁷¹⁶ Philipp Blom afirma que, a partir de meados do século XVI, a prática da coleção especializada disseminou-se pela Europa: "Com a disseminação da atividade de colecionador como assunto sério, outro fenômeno apareceu: colecionar tornou-se popular entre pessoas que não tinham grandes recursos nem grandes ambições intelectuais; pessoas comuns que tinham um pouco para gastar". BLOM. *Ter e manter*, p. 39. Blom chama a atenção para o caso da Holanda, onde muitas pessoas passaram a adquirir objetos exóticos – animais empalhados, conchas ou artefatos estrangeiros – e guardá-los em seus armários, para exibir aos amigos: "Muito antes de a famosa e febril especulação com tulipas fazer e destruir fortunas na bolsa de valores, a admiração por coisas exóticas coloridas já estava estabelecida, e o armário de curiosidades, inicialmente uma mobília na qual se guardavam artigos, tornou-se moda entre os burgueses das cidades holandesas, principalmente porque mesmo casas de bonecas só eram consideradas completas quando incluíam armários de colecionador em miniatura, com minúsculas conchas marinhas e entalhes em gavetas do tamanho do polegar". BLOM. *Ter e manter*, p. 40.

relógios, brinquedos, placas, postais, recortes de jornal, lenços, cartazes, cinzeiros, pentes, bibelôs, vidros de perfume, frascos de remédio, joias, presilhas, chaves, moedas, dedais, máquinas de escrever, contas de bar, bibelôs, miniaturas e, sobretudo, uma infinidade de fotografias.



A maior parte dos objetos foi recolhida ou comprada antes ou durante a escrita do romance⁷¹⁷, mas há também aqueles fabricados ou forjados, como a bolsa da marca "Jenny Colon" (nome de uma personagem de Nerval) ou o coração (de louça) quebrado imaginado por Kemal. O livro *O museu da inocência* inclui um mapa que indica a localização do museu, e ainda um bilhete que permite a entrada.

Em 2012, Pamuk lançou *The innocence of objects*, uma espécie de catálogo do museu, mas que é também um novo livro. *The innocence of objects* traz, além de fotografias de objetos e imagens do acervo do museu, uma série de textos em que o autor narra o longo processo que lhe deu origem. O livro inclui um manifesto em defesa

⁷¹⁷ Pamuk afirma ter pensado o romance e o museu simultaneamente desde o início. Em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*, ele diz: "Para mim, o desafio era criar e desenvolver a história ao mesmo tempo em que colecionava objetos que estavam na história. Ou seja, meus personagens estão vestindo um vestido, ou fumando um cachimbo ou um cigarro de marca antiga, ou olhando pela janela e vendo paisagens fotográficas. Eu tenho de ter as fotografias, os cigarros antigos, o vestido, o cachimbo. Deixei claro para mim mesmo que primeiro eu teria de achar os objetos e então os colocaria no romance. Em seguida eu exibiria os objetos num museu. Junto com isso veio a ideia de ambientar o romance numa casa que já existe, e de depois converter essa casa num museu". PAMUK. Escritor Orhan Pamuk fala de romance que inspirou museu. Entrevista a Fabio Victor.

dos pequenos museus, museus em "escala humana", que, assim como os romances, contem histórias de indivíduos⁷¹⁸.



Esse trabalho de recolha, coleção, exposição e montagem a que Pamuk se dedicou no processo de escrita de *O museu da inocência*, de organização do museu correspondente e de edição do livro-catálogo *The innocence of objects* (processo de interseção e contaminação que vai do livro ao museu e do museu de volta ao livro⁷¹⁹)

⁷¹⁸ PAMUK. *The innocence of objects*, p. 56.

⁷¹⁹ Embora o museu e o romance tenham sido pensados simultaneamente e como parte de um mesmo projeto, em *The innocence of objects* Pamuk trata de ressaltar suas diferenças e o modo como eles acabaram se tornando de certa forma independentes. Pamuk conta que, quando começou a arrumar os objetos no museu, notou que eles adquiriam novos sentidos, de acordo com o arranjo que lhes dava: os objetos, diz ele, começaram a "conversar entre si", movendo-se para além do que era descrito no romance. No dia que o museu estava completo, diz o autor, "entendi que ele tem seu próprio espírito, existindo independentemente do romance" ["[...] I understood that it has its own spirit, existing independently of the novel"]. Ainda segundo Pamuk: "Há, é claro, um forte vínculo entre o romance e o museu: ambos são produtos da minha imaginação, inventados palavra por palavra, objeto por objeto e imagem por imagem ao longo de um longo período de tempo. Esse é talvez também o motivo pelo qual cada um deles, o romance e o museu, contam uma história. Os objetos exibidos no museu são descritos no romance. Apesar disso, palavras são uma coisa, objetos são outra. As imagens geradas pelas palavras em nossa mente são uma coisa; a memória de um objeto velho usado antigamente é outra. Mas imaginação e memória têm uma grande afinidade, e essa é a base da afinidade entre o romance e o museu. E assim como o romance é plenamente compreensível sem uma visita ao museu, também o museu é um lugar que pode ser visitado e experimentado por si mesmo. O museu não é uma ilustração do romance, e o romance não é uma explicação do museu". PAMUK. *The innocence of objects*, p. 18.

estava já de certa forma em funcionamento em *Istambul*, livro que, como a sala principal da casa da família Pamuk, atulhada de fotografias, apresenta-se ele mesmo como uma espécie de coleção ou museu – um museu portátil, miniaturizado –, um repositório de objetos, pessoas, lugares, memórias, histórias e imagens.

["There is, of course, a strong bond that holds the novel and the museum together: both are products of my imagination, dreamed up word by word, object by object, and picture by picture over a long period of time. This is perhaps also why the novel and the museum each tell a story. The objects exhibited in the museum are described in the novel. Still, words are one thing, objects another. The images that words generate in our minds are one thing; the memory of an old object used once upon a time is another. But imagination and memory have a strong affinity, and this is the basis of the affinity between the novel and the museum.

And yet just as the novel is entirely comprehensible without a visit to the museum, so is the museum a place that can be visited and experienced on its own. The museum is not an illustration of the novel, and the novel is not an explanation of the museum".]

5 Considerações finais

Sobre a mesa do escritório, os livros estão empilhados, alguns deles abertos, marcados em certas páginas com pequenos pedaços de papel ou com um velho marcador, ou mesmo virados de cabeça para baixo, como se estivessem à espera. Se os retomo, vejo que a leitura deixou neles alguns rastros, grifos, asteriscos, pequenas inscrições a lápis, algumas poucas anotações nas margens, que agora, quando as releio, parecem feitas por outra pessoa. Há algumas notas, breves, elípticas, em pedaços de papel fixados nas bordas da mesa, quase sempre lembretes de tópicos ainda por desenvolver (num deles se lê: "fotografia e fantasma/ *Campo Santo/ Austerlitz*"; em outro: "mariposas em *Austerlitz/ colapso mental/ Aby Warburg?*"; em outro ainda: "'vista sinóptica' em *Guerra aérea e literatura*; panorama de Waterloo em *OAS/ ponto de vista/ fotografia aérea/ Nadar*"). Alguns livros estão também empilhados no chão; muitos deles parecem ainda solicitar uma leitura, embora agora claramente seja tarde demais. É hora de voltar os olhos para trás, e tomar como passado mesmo aquilo que se acabou de escrever, e que mal parece ainda ter encontrado formulação. Como as personagens sealdianas, que frequentemente voltam pela segunda vez a um mesmo lugar (em Sebald, quase toda viagem é revisitação), apenas para verificar que tudo (ou quase tudo) está mudado, e que, como afirma o narrador de *Vertigem* sobre a vista do castelo em Greifenstein, depois que uma barragem modificou o curso do rio, o que se tem agora é "um panorama ao qual a memória não resistirá por muito tempo"⁷²⁰. É, assim, uma pequena memória do percurso desta tese que se procura apresentar a seguir, sabendo que o que está escrito surge já modificado por esse olhar retrospectivo, e que a escrita recupera apenas parte do que se passou.

Ao procurar analisar a incorporação de imagens fotográficas na obra sealdiana, logo percebemos que não é possível pensar o emprego das imagens de forma isolada em relação ao conjunto do texto; uma vez incorporadas ao livro, as imagens entram no intrincado jogo ficcional, e conectam-se, de formas diversas e muitas vezes oblíquas, com os demais elementos narrativos. Se, como afirma Sebald, todo romancista combina fato e ficção, o modo específico de Sebald tensionar e problematizar esse vínculo passa,

⁷²⁰ SEBALD. *Vertigem*, p. 38.

entre outras coisas, pela forma como se dá a interpolação de imagens fotográficas no texto. A teia complexa da narrativa sebaldiana, tecida com palavras e imagens, convida a uma leitura que busque detectar a pluralidade de suas referências, a diversidade de sua rede intertextual, a multiplicidade das linhas de força que a atravessam – irradiações a partir das quais se torna possível lançar luz sobre outras experiências de justaposição de texto e imagem na literatura contemporânea, com suas especificidades e modulações próprias, como se procurou demonstrar com a leitura de livros de Bernardo Carvalho, Alan Pauls e Orhan Pamuk.

É lugar comum afirmar que toda grande obra literária funda um gênero; uma afirmação desse tipo, no entanto, parece especialmente aplicável no caso dos livros de Sebald. Os comentadores costumam ressaltar que a obra de Sebald, em sua mescla de memória, reportagem, crônica, perfil biográfico, relato de viagem, ficção, ensaio, embaralha as demarcações genéricas. A dificuldade de enquadramento dos livros do autor em um gênero específico está relacionada sobretudo com o modo de lidar com a fronteira entre factual e ficcional, distinção que permanece, nos quatro livros de Sebald que em geral se considera compor sua obra literária, em larga medida indeterminada. McCulloh ressalta esse aspecto, ao afirmar que a "membrana" que separa o documental, ou biográfico, e a invenção é "porosa", e que a obra sebaldiana "requer um leitor que saiba que a distinção entre fato e ficção é frequentemente espúria"⁷²¹.

A heterogeneidade da prosa sebaldiana se revela pelo modo digressivo de associação entre os diferentes temas pelos quais ela transita e pela incorporação de uma grande diversidade de textos – notícias de jornal, trechos de livros (às vezes sem referência precisa), documentos, além da transposição da voz das personagens (sempre filtrada, porém, pela voz do narrador) ou da reprodução de passagens de seus diários ou anotações. Entre a grande variedade de materiais que compõem esses livros, destacam-se as imagens, sem legendas e em preto e branco: mapas, bilhetes, reproduções de obras de arte ou de páginas de livros, plantas, desenhos, documentos e, sobretudo, fotografias, muitas das quais parecem retiradas de um álbum de família. Corpos estranhos que, por sua natureza fundamentalmente heterogênea em relação ao texto em que estão inseridas, interrompem o fluxo narrativo e geram uma alteração da experiência de leitura, as

⁷²¹ "A 'membrana' que separa o verdadeiro, ou biográfico, da pura invenção é porosa. A arte de Sebald requer um leitor que saiba que a distinção entre fato e ficção é frequentemente espúria". McCULLOH. *Understanding W. G. Sebald*, p. 26. ["The 'membrane' separating the true, or biographical, from pure invention is a porous one. Sebald's art requires a reader who knows the distinction between fact and fiction is often spurious"].

imagens parecem funcionar aí como citações. E, assim como as citações são um fragmento de um texto anterior deslocado de seu contexto e colocado em contato com o presente, as fotografias são vestígios materiais do passado, sinal do seu desaparecimento e, paradoxalmente, também de sua sobrevivência, uma vez que são ocasião de sua possível memória.

A fotografia aparece na obra de Sebald como dispositivo capaz de permitir uma espécie de encontro, de contato, ainda que fugidio, com pessoas, coisas e lugares há muito desaparecidos. Ela está, assim, no cerne de um trabalho de recolhimento de restos, vestígios ou indícios do passado. Ao voltar-se para o passado, porém, os narradores e personagens sebaldianos esbarram sempre na impossibilidade de sua restituição integral; como aquele que escava, eles buscam os restos do passado soterrado, mas podem encontrar apenas torsos, fragmentos desconexos de coisas e eventos para sempre perdidos. Nesse movimento, Sebald ao mesmo tempo põe em cena e problematiza o papel mnemônico da imagem fotográfica.

O uso que as personagens sebaldianas fazem das fotografias revela o papel da imagem fotográfica como aparato de recordação; em Sebald, o encontro com o passado frequentemente se dá como encontro com uma fotografia. A presença da imagem fotográfica, no entanto, não é garantia de rememoração, como fica especialmente claro em *Austerlitz*. Em sua busca de evidências materiais que lhe permitam desvendar sua própria história, a personagem de Austerlitz precisa lidar, simultaneamente, com as falhas da memória e com a insuficiência das evidências documentais, dada não apenas a incompletude característica de todos os arquivos, mas também as estratégias deliberadas de apagamento e esquecimento postas em funcionamento pela máquina de extermínio nazista – o trabalho de destruição dos meios e dos arquivos do extermínio, a que Didi-Huberman se refere como um apagamento do apagamento, "o desaparecimento das ferramentas do desaparecimento"⁷²².

Na obra de Sebald, está em jogo o papel das imagens, em especial das imagens fotográficas, na construção das narrativas pessoais e familiares, mas também históricas, coletivas. A questão da representabilidade do passado tem aí um lugar central. Como o anjo da história da tese IX de Walter Benjamin (autor com o qual a obra sebaldiana estabelece uma série de relações, que incluem o tema da melancolia e da história, as figuras do *flâneur* e do colecionador, a questão da semelhança e das correspondências, a

⁷²² DIDI-HUBERMAN. *Images malgré tout*, p. 32.

ideia da rememoração como um processo de escavação, o dispositivo da citação, além dos possíveis cruzamentos entre as pesquisas de Austerlitz e o projeto das Passagens), de pé sobre um amontoado de ruínas, o narrador sebaldiano volta os olhos para o passado. Lido frequentemente a partir do tópico do testemunho, e em especial do testemunho da *Shoah*, Sebald procura captar as várias "marcas de sofrimento que [...] atravessam a história com inúmeras linhas delgadas"⁷²³. O que está em questão, a todo momento, são as dificuldades para recordar e narrar os traumas do passado, os dilemas do conhecimento e da narração da história, seus espectros e fantasmas.

Não apenas a relação da fotografia com a memória (e o esquecimento) está em questão na prosa sebaldiana, mas também seu estatuto documental. É recorrente no uso que Sebald faz da fotografia que a relação entre texto e imagem acabe não por reforçar, mas por corroer a pretensão de objetividade da imagem fotográfica. Se algumas fotografias parecem ter seu sentido ou referência claramente estabelecidos no texto, outras, no entanto, relacionam-se com ele de modo vago e pouco específico, ou mesmo francamente enigmático. Além disso, embora as imagens reproduzidas nos livros do autor sempre possam ser de alguma forma relacionadas com elementos do texto, a referência textual não "esgota" a imagem, que permanece disponível para se conectar a outras referências, textuais ou imagéticas, tanto dentro quanto fora do livro.

A literatura de Sebald também se aproxima do arquivo num outro sentido – o do arquivo literário –, ao trazer para o texto os rastros de seu processo de elaboração, seja pela referência ao ato de escrita, seja pela explicitação dos percursos de pesquisa do narrador ou dos eventos e encontros que desencadeiam os processos de memória e de narração. Muitas das fotografias reproduzidas podem ser entendidas como documentos do percurso investigativo do narrador, e as várias imagens de manuscritos podem igualmente ser vistas no interior desse processo de desvelamento do trabalho de escrita, que coloca em evidência o caráter construído do objeto literário.

A relação entre imagem e memória, o papel das imagens na constituição de nossa memória pessoal, estão também em questão em *A vida descalço*, de Alan Pauls, e *Istambul*, de Orhan Pamuk. Em *A vida descalço*, as imagens da memória são sempre atravessadas por aquelas dos livros, dos filmes, da TV, revelando, assim, o caráter sempre mediado (e talvez cada vez mais midiático) da recordação. Também em *Istambul* a memória é apresentada em sua textura complexa, em que entram não apenas

⁷²³ SEBALD. *Austerlitz*, p. 18.

as lembranças diretas, mas uma série de relatos e imagens que compõem aquilo que tomamos por nossa memória pessoal. A visão que o narrador tem de Istambul, como ele reafirma ao longo de todo o livro, é mediada, senão construída, por outras inúmeras representações da cidade – relatos de familiares, textos de viajantes estrangeiros, as gravuras de Melling, as fotografias de Ara Güler.

Nesses dois livros, está também em questão a associação entre fotografia e relato autobiográfico. Explorando um espaço fronteiro entre autobiografia, ficção e ensaio, *A vida descalço* e *Istambul* revelam a cisão que marca o empreendimento autobiográfico, cisão que se expõe não só pelo constante cruzamento entre o olhar adulto e o infantil, mas também pela presença de fotografias dos próprios autores. Essas fotos parecem menos afirmar a identificação entre autor e narrador do que encenar a cisão do "eu" que está em jogo em toda empresa autobiográfica (no autobiográfico, o "eu" nunca é único ou estável; está sempre cindido, duplicado, desdobrado), por meio da evocação do tema do duplo (evocação que os retratos a dois, presentes em ambos os livros, vêm reforçar). Sendo, sempre, fotografias da infância, essas imagens, que dão a ver um corpo que é e não é mais o do autor, revelam ainda a decalagem temporal, o jogo de tempos implicado em todo gesto autobiográfico.

Em *Istambul*, a fotografia é colocada em relação com a morte, a perda e a ruína, mas também com um esforço de salvamento e renovação do passado. O narrador de *Istambul* aproxima-se do narrador sebaldiano pelo gesto melancólico da coleção, por seu esforço de recolha e salvamento de vestígios do passado, que faz com que o livro se converta ele mesmo em uma grande coleção de coisas, histórias, corpos, lugares. Ao falar sobre os objetos que recolhia em suas caminhadas sem rumo pela cidade, das quais nunca voltava "de mãos vazias" – livros antigos, qualquer tipo de impresso, programa, aviso ou bilhete, cartões de visita, velhos cartões-postais ou curiosidades sobre a cidade –, o narrador conta que acreditava então que essas coisas seriam ainda integradas em algum "empreendimento", viriam a fazer parte de uma obra futura. Parece inevitável supor que esse "empreendimento" é, afinal, *Istambul*, livro que trai um longo processo de reunião, coleção, registro e manuseio de uma gama heteróclita de materiais, entre os quais se incluem, com destaque especial, as quase 300 imagens que o compõem.

Embora de forma menos evidente, em *A vida descalço*, a cena iniciática de leitura com que o livro se encerra pode ser vista como uma estratégia autorreflexiva que vem nos lembrar do caráter textual do exercício autobiográfico e nos tornar cientes do

próprio livro que temos em mãos. A disposição das imagens fotográficas na página, com um grande espaço em branco a seu redor, além de remeter ao espaço da praia – que, segundo o narrador, em sua textura homogênea, neutra, de suporte ou superfície, aproxima-se da tela –, também explicita o gesto de montagem e composição que está implicado na elaboração do livro.

Em *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, o ato de narrar é deflagrado pelo passado que se encontra por acaso; ao deparar-se com o nome de Buell Quain num artigo de jornal (como quem topa acidentalmente com a fotografia antiga de um desconhecido num álbum familiar), o narrador se lança numa tentativa de reconstituir a história do antropólogo, morto em 1939. Como leitores, acompanhamos o andamento das investigações do narrador, que procura desvendar as razões do suicídio do antropólogo, e somos também apresentados aos documentos com os quais ele depara em sua busca (entre os quais estão as duas fotos de Quain e a foto dos antropólogos nos jardins do Museu Nacional reproduzidas no livro). O próprio romance é apresentado como o resultado desse trabalho investigativo, de modo que *Nove noites* expõe o processo de sua confecção, a ficção da conversão, em livro, de um projeto (fracassado) de pesquisa. O romance é inseparável, assim, de sua elaboração como romance, e o que ele narra é, em grande medida, a aventura dessa elaboração.

Vimos como *Nove noites* põe em funcionamento operadores que ao mesmo tempo sugerem uma dimensão documental do texto e uma identificação entre autor e narrador (ou entre "vida" e "obra") e atentam contra essa dimensão e essa identificação. A imagem fotográfica estampada na orelha, a dedicatória, os agradecimentos, o crédito das fotos colidem com o próprio andamento da narrativa, que coloca em questão a autenticidade dos materiais documentais apresentados no livro, levando à criação de um espaço ambíguo, ambivalente, em que as dimensões documental e ficcional se embaralham.

Em *Mongólia*, a narrativa vai sendo composta por meio da reprodução, da justaposição, do comentário e da citação de trechos dos diários de duas personagens, deixando ver, pela utilização de diferentes tipos textuais, como verdadeiras cicatrizes, as marcas dessa composição. Aí também, embora num sentido diferente, as imagens entram no processo de desvelamento da construção textual; elas não são, como no caso de *Nove noites*, documentos encontrados durante a investigação promovida pelas personagens (há duas investigações em curso em *Mongólia*: a do Ocidental, em sua

viagem pelo país em busca do rapaz desaparecido, e a do diplomata cuja narrativa costura os diários, em sua tentativa de reconstituir os passos dessa busca), mas remetem à viagem do próprio autor à Mongólia, que está na origem da elaboração do romance. A fotografia do autor na orelha do livro e as fotos de sua autoria estampadas na capa podem ser pensadas como procedimento de construção da autoridade narrativa nos moldes daquela que se dá nos relatos de viagem (e que pode ser aproximada de uma certa modalidade de autoridade etnográfica, e ainda do próprio ato fotográfico); no entanto, como vimos, o texto de Carvalho acaba por conduzir a uma problematização desse procedimento, de certa forma minando as estratégias legitimadoras que o livro coloca em cena.

Embora de formas diferentes, os livros que tomamos aqui como objeto de análise colocam em contato texto e imagem numa relação de não subordinação; nem as imagens ilustram os textos nem os textos são comentários sobre as imagens. As imagens reproduzidas e aquelas despertadas pelo poder evocador do texto literário (aquilo que o texto "faz ver") continuamente se cruzam e confrontam; os sentidos se produzem no atrito, nos intervalos, nas assimetrias, nos tensionamentos e diferenças entre as imagens e as palavras. Os livros de que tratamos aqui são, assim, espaços heteróclitos de encontro e cruzamento, em que diferentes materiais, com suas temporalidades e seus meios próprios de significar, se põem em contato; trata-se de textos situados num limite (entre ficção e ensaio, romance e autobiografia, memória e relato de viagem), ou, antes, de textos que, exibindo-se em sua heterogeneidade constitutiva, revelam esses limites como sempre instáveis e provisórios.

O uso que Sebald faz de fotografias anônimas, antigos cartões-postais, recortes de jornal e fotos de família que parecem ter sido encontradas no fundo de velhas gavetas ou compradas em mercados de pulga ou lojinhas de antiguidades pode ser aproximado da apropriação que muitos artistas plásticos, pelo menos desde a década de 1970, vêm fazendo da imagem fotográfica. As fotografias em Sebald não parecem ter sido escolhidas por seu caráter estético ou "artístico" (ao contrário do que ocorre em *Istambul*, em que fotografias de família banais e fotos amadoras convivem com aquelas escolhidas no acervo de um fotógrafo profissional), a não ser no sentido muito específico a que se refere Sontag, quando diz que a passagem do tempo por si só

confere interesse estético às fotografias⁷²⁴. Assim como as cartas, os diários, os cartões-postais – superfícies de inscrição da escrita manuscrita, que encontramos volta e meia na obra seboldiana – estão agora em processo de desaparecimento, também a fotografia analógica, e os modos específicos de lidar com ela (a revelação, os álbuns, os retratos, o envelhecimento a que está sujeita a fotografia, que, perecível, como lembra Barthes, "tem em geral o destino do papel"⁷²⁵), começam a se tornar, com o advento do digital, obsoletos (Douglas Pompeu, em sua dissertação de mestrado, afirma que a obra seboldiana representa o "luto do analógico"⁷²⁶). O gesto de salvamento dos lugares, das coisas e das pessoas que o tempo ameaça fazer cair no esquecimento, à medida que suas histórias deixam de ser ouvidas, alcança então as próprias imagens fotográficas, elas mesmas testemunhas de um tempo em vias de desaparecer. Nesse movimento, as imagens frequentemente perdem suas amarras, descolam-se de seu contexto original, e, contrariando a afirmação de Barthes de que a fotografia seria "impotente para as ideias gerais (para a ficção)"⁷²⁷, prestam-se a diferentes associações (com outras imagens, com outros contextos narrativos) e fazem sua entrada no jogo ficcional. Num momento em que estão em curso alterações nas condições de produção de sentido e transformações do próprio ato de leitura, que implicam outras formas de cruzamento e relação dos meios escritos e visuais, os livros de Sebald se fazem espaço de encontro entre texto e fotografia e de investigação sobre a memória, a morte, o tempo, a história, e ainda sobre a "misteriosa sobrevivência" das palavras e das imagens.

Ao encerrar a escrita desta tese, procuro uma fotografia do meu avô para substituir aquela que acompanha o pequeno texto de abertura, a que dei o nome de "Álbum". Quando comecei a redigir este trabalho, meu avô ainda era vivo, e eu na verdade não tinha me dado conta de que o tema do meu projeto se comunicava, ainda que obliquamente, com um período de sua vida sobre o qual eu no entanto sabia muito

⁷²⁴ "[...] enquanto as pinturas ou poemas não se tornam melhores, mais atraentes, apenas por envelhecer, todas as fotos são interessantes, além de comoventes, se forem velhas o bastante". SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 157. E ainda: "No fim, o tempo termina por situar a maioria das fotos, mesmo as mais amadoras, no nível da arte". SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 31-32.

⁷²⁵ BARTHES. *A câmara clara*, p. 139.

⁷²⁶ "Além disso, representa, sobretudo pela sua recusa à tecnologia digital, o fim de uma era tecnológica e a entrada de outra por meio do luto do analógico". POMPEU. *As sombras do real em Austerlitz*, p. 184.

⁷²⁷ BARTHES. *A câmara clara*, p. 129.

pouco. Meu avô morreu no ano passado, e de uma das últimas viagens que fiz para a cidade onde ele passou toda a sua vida, eu trouxe para casa um pequeno conjunto de fotos que selecionei em suas caixas e álbuns de retrato, pensando talvez em usá-las de alguma forma neste texto. Agora me surpreende que não haja entre essas fotos nem uma só fotografia dele. Talvez porque ele fosse o fotógrafo, e os fotógrafos, a não ser no caso relativamente raro do autorretrato, não aparecem nas fotografias. Talvez apenas porque, ao selecionar as fotos, eu tivesse em mente o texto que introduz esta tese, e tenha me voltado, por isso, para as fotografias de grupos familiares. Talvez, ainda, porque ele não gostasse de ser fotografado. De repente me dou conta, simultaneamente, de que não sei se ele gostava ou não de ser fotografado, e de que é muito tarde para saber, e penso então em todas essas coisas, quase todas muito pequenas, que, quando uma pessoa morre, morrem também, muitas das quais não podem ser vistas nas fotografias.



6 Referências

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ALMEIDA, Ivan. Borges, o los laberintos de La inmanencia. *Borges Studies Online*. Iowa. Disponível em: <<http://www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/laberinto.pdf>>. Acesso em: fev. 2013.
- ANDRADE, Fábio de Souza. Arquitetura da memória: escritor alemão W.G. Sebald mostra em *Austerlitz* um mundo de exílio, diáspora e da falta de raízes. *Folha de São Paulo*, São Paulo, sábado, 21 jun. 2008. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2106200819.htm>>. Acesso em: jul. 2008.
- ANGIER, Carole. Who is W. G. Sebald? *Jewish Quarterly* 43, Winter 1996/97, p. 10-14.
- ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Poslit, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- ARBEX, Márcia. A fotografia em *Nadja*: um recurso antiliterário? *Caligrama*, Belo Horizonte, n. 4, p. 79-93, 1999. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/caligrama/caligramav04a07.pdf>>. Acesso em: 4 dez. 2009.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ARROUYE, Jean. La photographie dans "Nadja". *Mélusine*, n° IV, Le livre surréaliste/Actes du Colloque en Sorbonne organisé par Henri Behar, juin 1981. Lausanne: L'Age d'Homme, 1982.
- ARTIÈRES, Pierre. Arquivar a própria vida. *Revista Estudos Históricos*, Fundação Getúlio Vargas, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2061>>. Acesso em: ago. 2012.

- AZEVEDO, Luciene. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de literatura Comparada*, v. 12, 2008. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/revista/2008/12/23/download>>. Acesso em: jan. 2012.
- AZEVEDO, Luciene. Autoria e performance. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 47, p. 133-158, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/496/582>>. Acesso em: mar. 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp/ Hucitec, 1990. Epos e romance.
- BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance I – da vida à obra*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance II – a obra como vontade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. O efeito de real.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BARTHES, Roland. Sur la photographie. In: *Roland Barthes et la photo: le pire des signes*. *Cahiers de la Photographie*, 1990. p. 74-80.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 11. ed. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BAPTISTA, Abel Barros. *De espécie complicada: ensaios de crítica literária*. Coimbra: Angelus Novus, 2010.
- BAPTISTA, Abel Barros. *Coligação de avulsos: ensaios de crítica literária*. Lisboa: Edições Cotovia, 2003. p. 13-48: O espelho perguntador: sobre crônicas e diários.
- BAPTISTA, Abel Barros. *Autobibliografias*. Campinas: Unicamp, 2003.
- BEAUJOUR, Michel. Qu'est-ce que "Nadja"? *La Nouvelle Revue Française*, Paris: Gallimard, n. 172, p. 780-790, abril 1967.

- BELTING, Hans. *Antropologia de la imagen*. Trad. Gonzalo María Vélez Espinosa. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 22-35: O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia; p. 91-107: Pequena história da fotografia; p. 108-113: A doutrina das semelhanças; p. 165-196: A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica; p. 222-232: Sobre o conceito de história.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Sur la Photographie*. Éditions Photosynthèses, 2012.
- BERGER, John. *Sobre o olhar*. Trad. Lya Luft. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, s./d.
- BERGER, John. Animais como metáfora. Trad. Ricardo Maciel dos Anjos. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, edição 1.332, set./out. 2010, p. 6-9. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/files/2010-setembro-outubro-1332.pdf>>. Acesso em: dez. 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Deuxième édition. Les Éditions de Minuit, 2010.
- BRAGA, Isabel Florêncio. *Figuralidades: da tradução ao poético na fotografia de arte contemporânea*. 198 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- BRAGANÇA, Gustavo Moura. *Corpo entre relíquias: arquivo e imagem na literatura contemporânea*. 172 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- BRASSAÏ. *Proust e a fotografia*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BRETON, André. *O amor louco*. Trad. Luiza Neto Jorge. Lisboa: Editorial Estampa, 2006.
- BRIZUELA, Leopoldo. El corazón de las tinieblas. *Ñ*, Revista de Cultura,

15 jun. 2011. Disponível em: <http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Bernardo-Carvalho-Nueve-noches_0_497350298.html>. Acesso em: nov. 2011.

BRYANT, Marsha (Edt.). *Photo-textualities: reading photographs and literature*. London: Associated University Presses, 1996.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002.

BUSSIUS, Julia Teixeira. "*E o que resta não destrói a memória*": história, memória e ficção na obra de W. G. Sebald. 68 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CALLE, Sophie. *Histórias reais*. Trad. Hortencia Santos Lencastre. Rio de Janeiro: Agir Editora, 2009.

CALLE, Sophie. *Fantômes*. Paris: Actes Sud, 2000.

CALLE, Sophie. *Disparitions*. Paris: Actes Sud, 2000.

CALLE, Sophie. *Souvenirs de Berlin-Est*. Paris: Actes Sud, 2000.

CALLE, Sophie. *De l'obéissance*. Paris: Actes Sud, 1998.

CALVINO, Italo. *Os amores difíceis*. Trad. Raquel Ramallete. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CARVALHO, Bernardo. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARVALHO, Bernardo. *O mundo fora dos eixos: crônicas, resenhas e ficções*. São Paulo: Publifolha, 2005.

CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CARVALHO, Bernardo. *O medo de Sade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARVALHO, Bernardo. *As iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CARVALHO, Bernardo. *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CARVALHO, Bernardo. *Aberração*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARVALHO, Bernardo. Experiência da ficção. In: STARLING, Heloisa Maria Murgel; ALMEIDA, Sandra Regina Goulart (Orgs.). *Sentimentos do mundo: Ciclo de*

Conferências dos 80 Anos da UFMG. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 165-177.

CARVALHO, Bernardo. Ver o horror. Disponível em: <<http://blogdoims.uol.com.br/ims/ver-o-horror/>>. Acesso em: out. 2011.

CARVALHO, Bernardo. Fome de ver: voyeurismo e exibicionismo no parque. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 out. 2011. Ilustríssima. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0210201105.htm>>. Acesso em: out. 2011.

CARVALHO, Bernardo. Entrevista a Rodrigo Alves. As armadilhas de Bernardo Carvalho. *Veredas*, n. 84, dez. 2002.

CARVALHO, Bernardo. Entrevista a Flavio Moura. A trama traiçoeira de "Nove noites". Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1586,1.shl>>. Acesso em: dez. 2011.

CASTRO, Marcílio França. Resenha de CARVALHO, Bernardo. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 30. n. 43, jan./jun. 2010.

CASTRO, Marcílio França. Ficções de segunda mão: notas sobre o manuscrito. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 28. n. 39, jan./jun. 2008.

CHATWIN, Bruce. *Na Patagônia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHATWIN, Bruce. *The Songlines*. London: Vintage Books, 1998.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

CHEJFEC, Sergio. *El punto vacilante: literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005. p. 135-144: Breves opiniones sobre relatos con imágenes.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. 4. ed. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. *Aletria: Revista de Estudos da Literatura*, Belo Horizonte: Pós-Lit, n. 14, p. 11-41, jun.-dez. 2006. *Intermedialidade*.

COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Éditions Tristram, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice P. B. Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

CORNELSEN, Élcio; VIEIRA, Elisa Maria Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Imagem e memória*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012.

CORNELSEN, Élcio; BURNS, Tom (Org.). *Literatura e guerra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORRÊA, Mariza. Paixão etnológica: cartas do guru da etnologia brasileira. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, sábado, 12 maio 2001. *Jornal de Resenhas*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1205200103.htm>>. Acesso em: dez. 2012.

CORRÊA, Mariza; MELLO, Januária. *Querida Heloisa/ Dear Heloisa*. Cartas de campo para Heloisa Alberto Torres. Núcleo de Estudos de Gênero – PAGU, Unicamp, 2008. P. 26-121: Cartas de campo: Buell Quain. Disponível em: <www.bibliotecadigital.unicamp.br>. Acesso em: jan. 2013.

CRIQUI, Jean-Pierre (Direction Éditoriale). *L'image deja lá: usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma*. Paris: Le Bal; Marseille: Images em Manoeuvres Éditions, 2011.

CUNNINGHAM, David; FISCHER, Andrew; MAYS, Sas (Ed.). *Photography and literature in the twentieth century*. Cambridge Scholars Publishing, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moaraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. 5eme édition. Paris: Éditions Macula, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Écorces*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Georges Didi-Huberman: "o que torna o tempo legível, é a imagem". Entrevista realizada por Susana Nascimento Duarte e Maria Irene Aparício. *Artefilosofia*, Revista do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC – UFOP), Ouro Preto, n. 11, dez. 2011, p. 14-28. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_11/O_que_torna_o_tempo.pdf>. Acesso em: jun. 2012.

- DIEDRICH, Lisa. Gathering evidence of ghosts: W. G. Sebald's practices of witnessing. In: PATT, Lise (Ed.). *Searching for Sebald: photography after W. G. Sebald*. Los Angeles: The Institute of Cultural Inquiry, 2007. p. 256-279.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 10. ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- FEIEREISEN, Florence; POPE, Daniel. True fictions and fictional truths: the enigmatic in Sebald's use of images in *The Emigrants*. In: PATT, Lise (Ed.). *Searching for Sebald: photography after W. G. Sebald*. Los Angeles: The Institute of Cultural Inquiry, 2007. p. 162-187.
- FLEIG, Alain. *Photographie et surréalisme en France entre les deux guerres*. Editions Ides et Calendes, 1997.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FOER, Jonathan Safran. *Extremamente alto & incrivelmente perto*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Trad. Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.
- FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1911-1916)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Obras completas, v. 12. p. 170-194: Luto e melancolia.
- FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Obras completas, v. 14. p. 328-376: O inquietante.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GATTI, Luciano. Os duplos de Sebald. *Serrote*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 10, março 2012, p. 7-21.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.
- GUIBERT, Hervé. *L'image fantôme*. Paris: Les Éditions Minuit, 2007.

- GUIBERT, Hervé. *Suzanne et Louise (Roman-Photo)*. Paris: Gallimard, 2005.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HARRIS, Stefanie. The return of the dead: memory and photography in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten*. *The German Quarterly*, 744, Fall 2000, p. 379-391.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris: Hachette Livre, 1993.
- HISCH, Marianne. *Family frames: photography, narrative, and postmemory*. Harvard University Press, 1997.
- HOFFMANN, E. T. A. *Contos fantásticos*. Trad. Cláudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p.113-147: O homem da areia.
- HORSTKOTTE, Silke. Pictorial and verbal discourse in W. G. Sebald's *The Emigrants*. *Iowa Journal of Cultural Studies* 2, Fall 2002, p. 33-50. Disponível em: <<http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1016&context=ijcs>>. Acesso em: jul. 2012.
- JAGGI, Maya. Recovered memories. *The Guardian*, Saturday, Sept. 22, 2001. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/books/2001/sep/22/artsandhumanities.highereducation>>. Acesso em: jan. 2012.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papiros, 2002.
- JOPECK, Sylvie. *La photographie et l'(auto)biographie*. Paris: Éditions Gallimard, 2004.
- KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KEMPINSKI, Avi. "Quel roman!": Sebald, Barthes, and the pursuit of the mother-image. In: PATT, Lise (Ed.). *Searching for Sebald: photography after W. G. Sebald*. Los Angeles: The Institute of Cultural Inquiry, 2007.
- KLEBES, Martin. Sebald's Pathographies. In: DENHAM, Scott; McCULLOH, Mark (Ed.). *W. G. Sebald: History – Memory – Trauma*. Berlin: Walter de Gruyter, 2006. p. 65-75.
- KLEIN, Kelvin Falcão. Entre vivos e mortos: imagem e memória. *Literatura e Autoritarismo*, dossiê "Imagens de Devastação", jun. 2012. Disponível em: <

http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie08/RevLitAut_art01.pdf>. Acesso em: 9 jun. 2012.

KLEIN, Kelvin Falcão. Palavra e imagem nas escritas do presente. *Ráido*, Dourados, MS, v. 4, n. 7, p. 217-226, jan./jun. 2010.

KLEIN, Kelvin Falcão. Resenha de *Guerra aérea e literatura*, de W. G. Sebald. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 out. 2011. Prosa & Verso. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/10/24/resenha-de-guerra-aerea-literatura-de-g-sebald-412603.asp>>. Acesso em: out. 2011.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Trad. Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

KRAUSS, Rosalind. *L'amour fou: photography & surrealism*. Washington, D. C.: The Corcoran Gallery of Art; New York: Abbeville Press, 1985.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2007.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Edusp, 2001.

LEJEUNE, Phillipe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Luiz Costa. *Intervenções*. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 273-284: Bernardo Carvalho e a questão do ficcional.

LIMA, Rachel Esteves. A entrevista como gesto (auto)biográfico. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 32-44.

LISSOVSKY, Maurício. *A fotografia e a pequena história de Walter Benjamin*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

- LJUNGBER, Christina. Rituals of remembrance: photography and autobiography in postmodern texts. *Aletria*, Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte: Postlit, Faculdade de Letras da UFMG, v. 14, p. 246-261, jul./dez. 2006.
- LONG, J. J. W. G. *Sebald: image, archive, modernity*. New York: Columbia University, 2007.
- LOUVEL, Liliane. Nuances du pictural. *Poétique*, n. 126, p. 175-189, avril 2001.
- LÖWI, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MACIEL, Emílio Carlos Roscoe. O eu desfigurado (autobiografia e teoria, em e de Paul de Man). *Remate de Males*, v. 28, n. 2, p. 211-225, 2008. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/article/view/862/607>>. Acesso em: fev. 2009.
- MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- MACIEL, Maria Esther. Poéticas do animal. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011. p. 85-101.
- MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- MACIEL, Maria Esther. *O animal escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme, 2008.
- MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Os argonautas do Pacífico Ocidental*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Coleção Os Pensadores.
- MAN, Paul de. Autobiography as de-facement. In: *The rethoric of romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984. p. 67-81.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARESCA, Sylvain. Olhares cruzados. Ensaio comparativo entre as abordagens fotografia e etnográfica. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. 2. ed. São Paulo: Hucitec; Editora Senac São Paulo, 2005. p. 129-160.
- MARÍAS, Javier. *Negro dorso do tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello. *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MASSCHELEIN, Anneleen. Hand in glove: negative indexicality in André Breton's *Nadja* and W. G. Sebald's *Austerlitz*. In: PATT, Lise (Ed.). *Searching for Sebald: photography after W. G. Sebald*. Los Angeles: The Institute of Cultural Inquiry, 2007. p. 360-387.

MATOS, Olgária Chain Féres. Walter Benjamin: a citação como esperança. Disponível em: <http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem_20.html>. Acesso em: jan. 2010.

McCULLOH, Mark R. *Understandig W. G. Sebald*. Columbia: University of South Carolina, 2003.

MENDES, André. *Arlindo Daibert e o segredo dos pássaros de Guimarães Rosa: um estudo das relações expressivas e retóricas entre imagem e texto*. 186 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica*. Trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.

MONTÉMONT, Véronique. Le pacte autobiographique et la photographie. *Le Français Aujourd'hui*, n. 161, 2008, p. 43-50. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2008-2-page-43.htm>>. Acesso em: fev. 2013.

MORAES, Eliane Robert. Breton diante da esfinge. In: BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 7-15.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria: Revista de Estudos da Literatura*, Belo Horizonte: Pós-Lit, Faculdade de Letras da UFMG, n. 14, jun.-dez. 2006. *Intermedialidade*.

NACHTERGAEL, Magali. Photographie et machineries fictionnelles. Les mythologies de Roland Barthes, Sophie Calle et Hervé Guibert. *Épistémocritique*, v. 6, Hiver 2010. Disponível em: <<http://www.epistemocritique.org/spip.php?article129&lang=fr>>. Acesso em: fev. 2013.

NACHTERGAEL, Magali. *Esthétique des mythologies individuelles: Le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle*. Université Paris-Diderot – Paris VII, Paris, 2010. 512 f. Disponível em:

<http://tel.archivesouvertes.fr/docs/00/64/08/63/PDF/Nachtergaeel__mythologies_indivuelles_redux.pdf>. Acesso em: jan. 2013.

NACHTERGAEL, Magali. *Les mythologies individuelles: récit de soi et photographie au 20e siècle*. Amsterdam: Rodopi, 2012.

OEHLER, Dolf. Alucinações e alegorias: W. G. Sebald se recorda de W. Benjamin, leitor de Paris. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 89, mar. 2011, p. 151-161. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002011000100009&script=sci_arttext>. Acesso em: abr. 2011.

OTTE, Georg. A questão da legibilidade do mundo na "Obra das Passagens" de Walter Benjamin. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 8, n. 1 e n. 2, pág. 25 - 38, jan./jun. e jul./dez. 2004. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/16_producao_pgs/otte_g.pdf>. Acesso em: jan. 2012.

OTTE, Georg. Rememoração e citação em Walter Benjamin. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 4, p. 211-223, out. 1996.

PAMUK, Orhan. *The innocence of objects: The Museum of Innocence*, Istanbul. Trad. Ekin Oklap. New York: Abrams, 2012.

PAMUK, Orhan. *Outras cores: ensaios e um conto*. Trad. Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PAMUK, Orhan. *Istanbul: memória e cidade*. Trad. Sergio Flaskman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAMUK, Orhan. *A maleta do meu pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAMUK, Orhan. Escritor Orhan Pamuk fala de romance que inspirou museu. Entrevista a Fabio Victor. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 jun. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/927573-escritor-orhan-pamuk-fala-de-romance-que-inspirou-museu.shtml>>. Acesso em: fev. 2013.

PATT, Lise (Ed.). *Searching for Sebald: photography after W. G. Sebald*. Los Angeles: The Institute of Cultural Inquiry, 2007.

PAULS, Alan. *A vida descalço*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PAULS, Alan. *La vida descalzo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.

PAULS, Alan. *História do pranto*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

- PÉCORA, Alcir. Segredos e distorções. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 mar. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs0803200312.htm>>. Acesso em: jul. 2008.
- PEREIRA, Antonio Marcos. Retrato do crítico enquanto cúmplice secreto: Bernardo Carvalho na *Folha de S. Paulo*. In: MIRANDA, Adelaide Calhman *et al.* *Protocolos críticos*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2008. p. 41-55.
- PEREIRA, Antonio Marcos. Romance-ensaio: três casos. XII Congresso Internacional da ABRALIC, jul. 2011, UFPR, Curitiba. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1114-1.pdf>>. Acesso em: ago. 2011.
- PEREIRA, Antonio Marcos. A mochila de Sebald. *Cadernos de não-ficção*, Porto Alegre, ano 2, n. 2, 2009. Disponível em: <http://www.naoeditora.com.br/wp-content/uploads/pdfs/cadernos_de_nao_ficcao-02.pdf>. Acesso em: jan. 2011.
- PEREIRA, Antonio Marcos. Biografema e autoficção na produção ensaística saeriana: Notas sobre “Narrathon”. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%200-502/Biografema.pdf>. Acesso em: fev. 2011.
- PEREIRA, Antonio Marcos. Sebald explora fronteira entre ficção e memória. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 fev. 2009. Prosa & Verso. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2009/02/14/sebald-explora-fronteira-entre-ficcao-memoria-161588.asp>>. Acesso em: fev. 2012.
- PEREIRA, Gerson Maciel. Algumas reflexões sobre W. G. Sebald à luz de Walter Benjamin. *Cadernos Benjaminianos*, Revista Digital do Núcleo Walter Benjamin da Universidade Federal de Minas Gerais, n. 3, maio 2011. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/CMS/index.asp?pasta=cadernosbenjaminianos&path=2011515165811.asp&title=Número%203%20-%20Maio%20de%202011>>. Acesso em: jul. 2011.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. O inventário de Danilo Kiš. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 152-158.
- PIC, Muriel. *W. G. Sebald – L'image papillon*. Suivi de *W. G. Sebald, L'Art de voler*. Les presses du réel, 2009. Collection L'espace littéraire.

- PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradicion. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 2, 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, v. 1, 1990, p. 60-66.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PIGLIA, Ricardo. O piano: narrar, representar, interpretar. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, domingo, 17 abril 2011. Ilustríssima, p. 6. Trad. Paulo Werneck.
- PINNEY, Christopher. *Photography and antropology*. London: Reaktion Books, 2011.
- PINNEY, Christopher. A história paralela da antropologia e da fotografia. *Cadernos de antropologia e imagem 2*, UERJ, Rio de Janeiro, p. 29-52, 1996.
- PIRES, Marcos Flamínio. O Proust dos pobres: em Istambul, com Pamuk. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, domingo, 23 maio 2010. Ilustríssima. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il2305201006.htm> Acesso em: jun. 2010.
- PIRES, Paulo Roberto. A arte de perder. *Serrote*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n° 6, nov. 2010, p. 193-201.
- PRICE, Richard. Meditação em torno dos usos da narrativa na antropologia contemporânea. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, vol. 10, n. 21, jan./jun. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832004000100013&script=sci_arttext. Acesso em: nov. 2011.
- PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Trad. Carlos Vogt. Campinas: Pontes, 1989.
- PRSTOJEVIC, Alexandre. Un certain goût de l'archive (Sur l'obsession documentaire de Danilo Kiš). *Fabula: la recherche en litterature*. Colloque en ligne L'effet de fiction, Paris; Quebec. Disponível em: <http://www.fabula.org/effet/interventions/13.php>. Acesso em: ago. 2012.
- POMPEU, Douglas Valeriano. Escrever história, memória e ficção em *Austerlitz*. X SEL – Seminário de Estudos Literários, Unesp – Campus de Assis. Disponível em: http://sgcd.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/SEL/anais_2010/douglasvaleriano.pdf. Acesso em: jul. 2012.
- POMPEU, Douglas Valeriano. As sombras do real em *Austerlitz*: investigação sobre a fotografia em W. G. Sebald. 205 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

- POZUELO YVANCOS, José María. *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008. p. 77-92: Bernardo Carvalho e o trágico radical.
- RESENDE, Beatriz. Entrevista com Bernardo Carvalho. *Z Cultural*, Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, ano III, n. 2, Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/entrevista-com-bernardo-carvalho/>>. Acesso em: jun. 2012.
- RIBEIRO, Gustavo Silveira. Fragmentos de luz, memórias da destruição. *Literatura e Autoritarismo*, dossiê Imagens de Devastação, jun. 2012. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie08/RevLitAut_art02.pdf>. Acesso em: jun. 2012.
- SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. 2. ed. São Paulo: Hucitec; Editora Senac São Paulo, 2005.
- SAMAIN, Etienne. "Ver" e "dizer" na tradição etnográfica. Bronislaw Malinowski e a fotografia. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 23-60, jul./set. 1995.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- SARLO, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- SCHWART, Lynne Sharon (Ed.). *The emergence of memory: conversations with W. G. Sebald*. New York: Seven Stories, 2007.
- SEBALD, W. G. *Do Natural: um poema elementar*. Trad. Telma Costa. Lisboa: Quetzal Editores, 2012.

- SEBALD, W. G. *Guerra aérea e literatura: com um ensaio sobre Alfred Andersch*. Trad. Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SEBALD, W. G. *Os anéis de Saturno: uma peregrinação inglesa*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SEBALD, W. G. *Os emigrantes: quatro narrativas longas*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SEBALD, W. G. *Austerlitz*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SEBALD, W. G. *Vertigem*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SEBALD, W. G. *El paseante solitario*. 2. ed. Madrid: Siruela, 2008.
- SEBALD, W. G. O passeador solitário: em memória de Robert Walser. Trad. José Marcos Macedo. *Serrote*, Instituto Moreira Salles, São Paulo, n. 5, julho 2010, p. 85-107.
- SEBALD, W. G. *Pútrida patria*. Ensayos sobre literatura. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005. p. 193-208: País perdido: Jean Améry y Austria.
- SEBALD, W. G. *Unrecounted*. 33 poems by W. G. Sebald; 33 lithographs by Jan Peter Tripp. Trad. Michael Hamburger. New York, A New Directions Book, 2004.
- SEBALD, W. G. *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- SEBALD, W. G. *Pátria apátrida: ensaios sobre literatura austríaca*. Trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1991.
- SEBALD, W. G. *Campo Santo*. Trad. Miguel Sáenz. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.
- SEBALD, W. G. *Séjours a la Campagne*. Suivi de Au Royaume des Ombres, par Jan Peter Tripp. Trad. Patrick Charbonneau. Arles: Actes Sud, 2005.
- SEBALD, W. G. Em busca do tempo destruído. Entrevista a Michaël Zeeman para o "La Vanguardia". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 fev. 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2902200412.htm>>. Acesso em: jun. 2008.
- SEBALD, W. G.; TRIPP, Jan Peter. O não-contado. *Serrote*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 10, março 2012, p. 22-40.

- SEBALD, W. G. Un entretien avec W. G. Sebald par Sarah Kafatou. In: LARNAUDIE, Mathieu; ROHE, Oliver. *Face à Sebald*. Éditions Inculte, Collection Monographie, 2011.
- SEBALD, W. G. *Die Ringe des Saturn: eine englische Wallfahrt*. 11 Auflage. Frankfurt am Main: Fischer, 2011.
- SEBALD, W. G. *Die Ausgewanderten: vier lange Erzählungen*. 13. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer, 2009.
- SEBALD, W. G. *Schwindel. Gefühle*. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer, 2009.
- SEBALD, W. G. *Logis in einem landhaus: über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*. Frankfurt am Main: Fischer, 2009.
- SEELIG, Carl. *Paseos con Robert Walser*. Trad. Carlos Fortea. 3. ed. Madrid: Siruela, 2009.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Palavra e imagem, memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- SCHOLZ, Christian. But the written word is not a true document: a conversation with W. G. Sebald on literature and photography. In: PATT, Lise (Ed.). *Searching for Sebald: photography after W. G. Sebald*. Los Angeles: The Institute of Cultural Inquiry, 2007. p. 104-109.
- SOARES, Leonardo Francisco. *Leituras da outra Europa: guerras e memórias na literatura e no cinema da Europa Centro-Oriental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SONTAG, Susan. *Questão de ênfase*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SONTAG, Susan. Uma mente de luto. In: *Questão de ênfase*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 61-70.
- SONTAG, Susan. A mind in mourning. *Times Literary Supplement*, n. 5.056, 25 February 2000, p. 3-4.

- SONTAG, Susan. A escrita em si mesma: sobre Roland Barthes. *In: Questão de ênfase*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 88-120.
- SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- SOUZA, Nabil Araújo. Jorge Luis Borges e o desarquivamento do saber ocidental. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 16, n. 1, p. 45-64, 2011. *In: Questão de ênfase*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 88-120.
- SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (Orgs.). *A historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.
- TORRES, Marcos. O retrato do autor pela crítica: Bernardo Carvalho. *Crátulo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários*, UNIPAM, v. 5, n. 2, out. 2012, p. 77-83. Disponível em: <http://www.unipam.edu.br/cratulo/images/stories/file/artigos/2012_5/o-retrato.pdf>. Acesso em: jan. 2013.
- VALÉRY, Paul. Discurso do centenário da fotografia. Júlio Castañon Guimarães. *Inimigo Rumor*, São Paulo/Rio de Janeiro: Cosac Naify/7 Letras, n. 20, p. 267-274.
- VIEGAS, Ana Cláudia. O "retorno do autor" – relatos de e sobre escritores contemporâneos *In: VALLADARES, Henriqueta do Coutto Prado (Org.). Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- VIEIRA, Yara Frateschi. Refração e iluminação em Bernardo Carvalho. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 70, nov. 2004, p. 195-206. Disponível em: <http://www.novosestudos.com.br/v1/files/uploads/contents/104/20080627_refracao_e_iluminacao2.pdf>. Acesso em: jan. 2013.
- XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- YATES, Frances A. *A arte da memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- WAREHIME, Marja. Photography, time, and the surrealist sensibility. *In: BRYANT, Marsha (Edt.). Photo-textualities: reading photographs and literature*. London: Associated University Presses, 1996. p. 43-55.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance inglês*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEINGARDEN, Lauren S. The Photographic Subversion: Benjamin, Manet and Art(istic) Reproduction. *Aletria*, Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte: Postlit, Faculdade de Letras da UFMG, v. 14, p. 246-261, jul./dez. 2006.

WEINGARDEN, Lauren S. Manet's Realism and the Erotic Gaze: Photography and Censorship. In: McLEOD, Catriona; PLESCH, Veronique (Eds.). *Efficacy/Efficacité: Word & Image Interactions 7*. Amsterdam/New York: Editions Rodopi.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WILLEMART, Philippe. As múltiplas funções da imagem no manuscrito. *Revista da USP*, São Paulo, CCS-USP, n. 16, 1992-1993. Dossiê Palavra/Imagem.

WOOD, James. The right thread. *The New Republic*, vol. 219, n. 1, July 6, 1998. p. 38-42.

ZISSELSBERG, Markus. *The undiscover'd country: W.G. Sebald and the poetics of travel*. New York: Camden House, 2010.

Sites:

André Breton: <http://www.andrebreton.fr/>

Orhan Pamuk: <http://www.orhanpamuk.net/>

Lista de figuras

FIGURA p. 11: Arquivo pessoal da autora.

FIGURAS p. 22, 23, 24, 28, 30: BRETON, Andre. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FIGURA p. 37: BRASSAÏ. *Sculpture involuntaire*, 1933. Collection Rosabianca Skira, Geneva. In: KRAUSS, Rosalind. *L'amour fou: photography & surrealism*. Washington, D. C.: The Corcoran Gallery of Art; New York: Abbeville Press, 1985. p. 39.

FIGURAS p. 38: BRETON, Andre. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FIGURAS p. 39: Esquerda: Jacques-André Boiffard. "Sem título", 1929. Coleção Lucien Treillard, Paris. In: KRAUSS, Rosalind. *L'amour fou: photography & surrealism*. Washington, D. C.: The Corcoran Gallery of Art; New York: Abbeville Press, 1985. p. 65.

Direita: Hans Bellmer. *La Poupée*. 1937.

FIGURA p. 40: André Breton. *L'écriture automatique*, 1938. In: KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 117.

FIGURAS p. 41: Direita: BRETON, Andre. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Esquerda (seios): Man Ray. "Sem título", 1924. Publicado em *La révolution surréaliste*. In: KRAUSS, Rosalind. *L'amour fou: photography & surrealism*. Washington, D. C.: The Corcoran Gallery of Art; New York: Abbeville Press, 1985. p. 30.

FIGURAS p. 42, 43, 46: BRETON, Andre. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FIGURA p. 53: SEBALD, W. G. *Os emigrantes*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 230.

FIGURA p. 71: SEBALD, W. G. *Os anéis de Saturno: uma peregrinação inglesa*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 67.

FIGURA p. 72: SEBALD, W. G. SEBALD, W. G. *O passeador solitário: em memória de Robert Walser*. Trad. José Marcos Macedo. *Serrote*, Instituto Moreira Salles, São Paulo, n. 5, julho 2010. p. 89.

FIGURA p. 76: SEBALD, W. G. *Vertigem*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 113.

FIGURA p. 77: BRETON, Andre. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FIGURA p. 78: SEBALD, W. G. *Vertigem*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 143.

FIGURA p. 82: SEBALD, W. G. *Austerlitz*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FIGURA p. 86: SEBALD, W. G. *Os emigrantes*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 230.

FIGURA p. 88: SEBALD, W. G. *Os anéis de Saturno: uma peregrinação inglesa*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FIGURA p. 89: SEBALD, W. G. *Austerlitz*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 56.

FIGURA p. 91: SEBALD, W. G. *Vertigem*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FIGURA p. 92: SEBALD, W. G. *Os anéis de Saturno: uma peregrinação inglesa*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 70-71.

FIGURA p. 94: SEBALD, W. G. *Os anéis de Saturno: uma peregrinação inglesa*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 73.

FIGURA p. 96: SEBALD, W. G. *Os anéis de Saturno: uma peregrinação inglesa*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 46.

FIGURA p. 97: SEBALD, W. G. *Austerlitz*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 8-9.

FIGURA p. 99: SEBALD, W. G. *Austerlitz*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FIGURA p. 104: SEBALD, W. G. *Os emigrantes*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FIGURAS p. 105: SEBALD, W. G. *Die Ausgewanderten: vier lange Erzählungen*. 13. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer, 2009.

FIGURA p. 106: SEBALD, W. G. *Vertigem*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FIGURA p. 107: SEBALD, W. G. *Schwindel. Gefühle*. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer, 2009.

FIGURA p. 113: BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 126.

FIGURA p. 118: SEBALD, W. G. *Os emigrantes*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 22.

FIGURA p. 122: reprodução da p. 31 da edição alemã de *Os emigrantes*, com marcações minhas: SEBALD, W. G. *Die Ausgewanderten: vier lange Erzählungen*. 13. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer, 2009.

FIGURA p. 123: SEBALD, W. G. *Os emigrantes*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FIGURA p. 139: SEBALD, W. G. *Os emigrantes*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FIGURA p. 144: SEBALD, W. G. *Die Ausgewanderten: vier lange Erzählungen*. 13. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer, 2009. p. 240.

FIGURA p. 145: SEBALD, W. G. *Os emigrantes*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FIGURA p. 147: SEBALD, W. G. *Os emigrantes*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FIGURA p. 151: Marc Garanger. "Mulher argelina". In: DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 10. ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1993. p. 185.

FIGURAS p. 157, 158, 159, 161, 162: SEBALD, W. G. *Austerlitz*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FIGURA p. 191: Thomas Andrew, "Old time cannibal feast", c. 1890. In: PINNEY, Christopher. *Photography and antropology*. London: Reaktion Books, 2011. p. 81.

FIGURAS p. 192: Acima: Hudson Gallery, Tama, Iowa, c. 1880, cartão em cujo verso está escrito "[...] spoiled by presence of white man in foreground". In: PINNEY, Christopher. *Photography and antropology*. London: Reaktion Books, 2011. p. 79.

Abaixo: Edward S. Curtius, *In a Piegan Lodge*, c. 1910, negativo original e fotogravura de *In a Piegan Lodge*. In: PINNEY, Christopher. *Photography and antropology*. London: Reaktion Books, 2011. p. 92.

FIGURA p. 195: MALINOWSKI, Bronislaw. *Os argonautas do Pacífico Ocidental*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Coleção Os Pensadores.

FIGURA p. 201: CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 26.

FIGURA p. 203: CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 31.

FIGURA p. 207: CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. Foto da orelha.

FIGURA p. 241: CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Capa e contracapa.

FIGURA p. 242: CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Foto da orelha.

FIGURA p. 261: BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FIGURA p. 264: BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 20-21

FIGURA p. 271: BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 90.

FIGURA p. 275: BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FIGURA p. 279: "10 retratos fotográficos de Christian Boltanski, 1946-1964".

FIGURA p. 285: PAULS, Alan. *A vida descalço*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 15.

FIGURA p. 287: PAULS, Alan. *A vida descalço*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 65.

FIGURA p. 290: PAULS, Alan. *La vida descalzo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006. p. 32-33.

FIGURA p. 291: PAULS, Alan. *A vida descalço*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 33.

FIGURA p. 295: PAULS, Alan. *A vida descalço*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 79

FIGURA p. 296: PAULS, Alan. *A vida descalço*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 89.

FIGURA p. 302: PAMUK, Orhan. *Istambul: memória e cidade*. Trad. Sergio Flaskman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 11.

FIGURA p. 304: PAMUK, Orhan. *Istambul: memória e cidade*. Trad. Sergio Flaskman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 88.

FIGURA p. 306: PAMUK, Orhan. *Istambul: memória e cidade*. Trad. Sergio Flaskman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 288.

FIGURA p. 313: Joseph Nicéphore Niépce, 1826.

FIGURA p. 315: PAMUK, Orhan. *Istambul: memória e cidade*. Trad. Sergio Flaskman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 329.

FIGURAS p. 316: Acima: PAMUK, Orhan. *Istambul: memória e cidade*. Trad. Sergio Flaskman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 265.

Abaixo: PAMUK, Orhan. *Istambul: memória e cidade*. Trad. Sergio Flaskman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 259.

FIGURA p. 321: PAMUK, Orhan. *Istambul: memória e cidade*. Trad. Sergio Flaskman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 325.

FIGURA p. 325: PAMUK, Orhan. *The innocence of objects: The Museum of Innocence*, Istanbul. Trad. Ekin Oklap. New York: Abrams, 2012. p. 11.

FIGURA p. 326: PAMUK, Orhan. *The innocence of objects: The Museum of Innocence*, Istanbul. Trad. Ekin Oklap. New York: Abrams, 2012. p. 244.

FIGURA p. 337: Arquivo pessoal da autora.