

PERSÉFONE E A POLAROID. ESCREVER A IMAGEM
PARA ENTRAR NA MORTE
(SOBRE ALGUNS POETAS CONTEMPORÂNEOS,
ESPECIALMENTE DE LÍNGUA PORTUGUESA)

BIAGIO D'ANGELO

Université Catholique Péter Pázmány
Département d'Etudes Hispaniques
Egyetem u. 1.
H-2087 Piliscsaba
Hongrie
biagodangelo@gmail.com

Abstract: This paper discusses the relationship between writing and photography. The essays by Susan Sontag and Roland Barthes will be the theoretical bases for authors such as António Lobo Antunes, Ruy Belo, Nuno Júdice, Vasco Graça Moura, Miguel Torga, Sofia de Mello Breyner Andresen, Rolf Dieter Brinkmann, Hilda Hilst, and Wislawa Szymborska. We would like to observe how the Other—in the photographic discourse—is narrated in a death perspective. Image, in fact, presents, in its paradoxical totality, catastrophic tensions and emptiness.

Keywords: photography, literature, death, present, *punctum*

“Per fare entrare tutto questo in una fotografia occorre conquistare un’abilità tecnica straordinaria, ma solo allora Antonino avrebbe potuto smettere di fotografare. Esaurite tutte le possibilità, nel momento in cui il cerchio si chiudeva su se stesso, Antonino capì che fotografare fotografie era la sola via che gli restava, anzi la vera via che lui aveva oscuramente cercato fino allora.”

(Italo Calvino: *L'avventura di un fotografo*).

“Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños, pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros”

(Julio Cortázar: *Las babas del diablo*)

BLOW UP

“Tenho fotografias que provam que nunca exististe”

(Pedro Mexia: de *Vida oculta*)

Preâmbulo. A História e os detalhes

O tema sobre as relações entre literatura e artes visuais é, notoriamente, vastíssimo. Nestas páginas, gostaria de dialogar sobre o espaço que, na produção das últimas décadas, se consagrou à relação entre escrita e fotografia. A partir dos ensaios clássicos de Susan Sontag e Roland Barthes, trataremos de alguns autores como o português António Lobo Antunes (*Eu hei-de amar uma pedra* e *O arquipélago da insónia*), poetas lusitanos como Ruy Belo, Nuno Júdice, Vasco Graça Moura, Miguel Torga, Sofia de Mello Breyner Andresen, alemães como Rolf Dieter Brinkmann, e as poetisas Hilda Hilst, brasileira, e Wislawa Szymborska, polonesa. Procuraremos *ver*, na representação literária e fotográfica, como *o outro* se instaura não mais numa totalidade buscada, mas numa perspectiva de morte e de declínio. A imagem, de fato, longe de desenhar uma integridade apaziguadora, apresenta, no interno de sua realidade sempre paradoxalmente aproximativa, vazios e pulsões catastróficas.

É, neste sentido, que temos invocado e evocado, no título destas páginas, a figura de Perséfone. Além disso, a epígrafe de Ítalo Calvino, extraída do texto *L'avventura di un fotografo*, serve para introduzir-nos na questão do escândalo provocado pela fotografia. Antonino Paraggi, personagem de Calvino, um fotógrafo amador, queria resolver o problema da fugacidade existencial por meio de um artístico *carpe diem* fotográfico: fotografar cada aspecto e momento da vida para, mais tarde, poder finalmente recordar a história, e dela, em um momento sucessivo, manter a recordação.

Os vínculos miméticos entre a fotografia e o texto literário são sempre mais evidentes. Se por um lado, a foto, no seu formato digital, foi se transformando, com sempre maior intensidade, numa autêntica “instantânea”, na qual se multiplicam *ad libitum* as “possibilidades” de fotografar (até mesmo quase fazendo desse gesto estético um procedimento instintivo), pelo outro, seria suficiente lembrar um grande narrador da foto contemporânea como o brasileiro Sebastião Salgado. À procura dos materiais da atualidade, que estão escrevendo a história—em contraposição ao vício da rapidez e da instintividade—se unem os resíduos de uma geração “x” que acreditava somente no catastrofismo e no apocalipse.

Não é por acaso que Douglas Coupland tenha dedicado à fotografia o tema de um de seus romances, cujo título é significativamente emblemático: *Polaroids from the Dead* (1996). Nesse livro, Coupland revela uma nova margem epistemológica à fotografia, e por extensão ao texto literário, fílmico e pictórico: a cultura de massa hoje vive, geralmente, em uma estranha nostal-

gia por mitos autodestrutivos e lendas metropolitanas: Kurt Cobain, a queda do muro de Berlin, “Twin Peaks”. A história se reduz, assim, a um arquivo pessoal e íntimo, do qual a fotografia mantém uma lembrança frágil e, por assim dizer, superficial, banalizada, corriqueira. A interação entre fotografia e texto se conclui, portanto, num cinismo irônico, e numa consciência desesperada, lúgubre e sem escapatória, com uma falsa e aparente serenidade.

Contudo, a literatura utiliza o material iconográfico e a fotografia para reafirmar ela que pode construir a própria textualidade somente a partir da saturação da morte, da confusão caótica, da suspeita do vazio existencial. Mas é justamente dentro desta gestualidade mortífera da literatura, que a escrita volta, por assim dizer, à sua funcionalidade originária para deixar, tanto ao leitor quanto ao observador, uma proposta provocadora, subversiva, desestabilizadora. E a foto quer ser uma “pro-vocação” às questões últimas do valor da História, bem como dos afetos que movem o Eu.

Um famoso tema publicitário dos anos 70, da Kodak, repetia—com certo prazer nostálgico—que “um instante é para sempre”. Hoje, frente a essa afirmação, ficaríamos céticos: pouco nos interessa a saudade dos momentos passados. Além disso, uma frase deste gênero possui o sabor das “neiges d’antan”, como escrevia François Villon na sua balada, pois uma frase desse tipo lembra mais a “lojinha do boticário”, mais que sensibilizar o sujeito sobre a fugacidade e, ao mesmo tempo, a intensidade da experiência do instante. De fato, o presente nos está “instruindo” (ou, poderemos dizer, obrigando) a suspeitar de qualquer acontecimento que perdure mais de um minuto. Nesta definição de acontecimento, podemos, sem medo, incluir qualquer *sentimento* como experiência do sujeito, um *sentimento* feito de propostas, desejos, isto é, o reconhecimento de seu vínculo com a realidade. Todavia, é possível registrar certas contradições que, na atualidade, destituem a idéia geral de uma pós-modernidade exclusivamente lúdica, que recusaria qualquer tipo de apoio—também o apoio melancólico—ao passado e à tradição; de uma parte, a crítica e a participação de grupos sociais determinados, a favor de uma pesquisa de isolamento voluntário e de uma incomunicabilidade radical; pela outra, a aspiração sempre mais comum e consciente de se reunir em guetos que envolvem, assim, as “minorias” culturais, políticas, sexuais, criando tanto novos lugares de pertencimento, quanto insuspeitadas guetizações, que representam os paradigmas paradoxais da cultura globalizada.

Justamente, estes paradoxos, que parecem revestir a franja de uma cultura moderna, nunca esquecida ou mal digerida, insistem sobre uma nova

operação cognitiva: reler a história e transgredi-la, através das propostas estéticas, reescrever o passado, embora tal impossibilidade encontre um espaço eficaz na literatura e nas artes. A aspiração ao “lugar”, à “história”, a um “ideal” silenciado se acompanha de uma trama temporal feita de imagens e rapidez. A imagem é percebida, portanto, como emblema e sinal do imediato e do fugaz, do improvisado e do vazio, e, ao mesmo tempo, como desejo de recuperar um passado incrustado numa dimensão histórica que se conhece e se deseja redescobrir.

Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris propuseram uma leitura da história que pode ser aplicada também à imagem, à fotografia e à narrativa histórica, recorrendo à metáfora da fotografia como estratégia de simular o passado:

History is inscribed, often *in detail*, but in such a way that actual events and existing situations are not always privileged and are certainly not limiting: historical narrative is no longer chronicle but *clairvoyance*.

(Parkinson Zamora & Faris 1995:6. Grifo meu.)

Certamente, qualquer foto, ou qualquer sinal icônico, descrevem uma história (que se relaciona com a História), mas, agora, já não mais como narração dos fatos transcorridos, mas como percepção profética (e, possivelmente, compreensão) de tudo o que foi passado.

O retorno à história e à sua procura de significação é, atualmente, uma das preocupações principais. Segundo a interpretação que dá Fredric Jameson (1990:130), tratar-se-ia de uma história incompleta, uma “história com buracos” (“history with holes”), uma “história perfurada” (“perforated history”), da qual o sujeito não apenas pede justificativas, mas enfrenta o problema: ele penetra nesses buracos históricos para indagar sobre aspectos tradicionalmente silenciados ou dissimulados, como a questão racial, a censura e a proibição, ou temas heterogêneos como a origem do conceito de nação, a miscigenação dos povos e as minorias pouco reconhecidas ou evitadas. Todavia, o que importa ao crítico norte-americano, e é também aquilo que interessa neste espaço, é prestar atenção àquilo que ele chama sinteticamente *nostalgia film*, ou seja, uma nostalgia das grandes narrações (e meta-narrações) que demonstraram o seu falimento e a sua inconsistência diante da crueldade do real. Filmes, imagens, fotografias, e toda o conjunto de *mediações* (isto é, de ações midiáticas), que freqüentemente operaram com violência inaudita e nem sempre justificável, serviram para evidenciar e indicar as perversões culturais e políticas de sempre. (“hallucinatory scenes

and events, fantastic/phantasmagoric characters are used [...] to indict recent political and cultural perversions,” Parkinson Zamora & Faris 1995:6). A imagem, então, não possui apenas uma natureza efêmera, mas, ao mesmo tempo, a pretensão de transformar em atualidade os eventos para depois julgá-los.

Congelando o instante

O efêmero da imagem é também seu paradoxo. A imagem permanece “para sempre”, congela o instante, se coloca como desafio à realidade. Se a realidade é mutação, variação, incessante proposta de renovação, a fotografia com a perene oscilação entre a reprodução da realidade e seu significado enigmático “afirma” a existência do mundo fenomenológico e, ao mesmo tempo, “afirma” a “seleção” de um aspecto perceptível do mundo. A arte, mais tarde, incentivará este aspecto, partindo do detalhe (não da realidade abstrata) e construindo a passagem do real ao imaginário. “. . . Il s’agit ici de passages : du réel à l’imaginaire, du rêve à l’éveil, du monde des vivantes au monde des morts”, escreve Leyla Perrone Moisés, num ensaio dedicado a Cortázar e Lautréamont, passando pelo suporte teórico de Benjamin. Esta passagem, esta “animação” —do real ao imaginário— é a essência ontológica da fotografia, que se manifesta somente aos olhos do artista, do observador, e revela, deste modo, a sua continuidade e a extrema funcionalidade: informação, representação, surpresa, significação como indicado por Roland Barthes em *La chambre claire* (1980).

O brilhante e melancólico estúdio sobre a fotografia de Barthes representa uma extraordinária leitura poética da foto, que parece estar inspirada não apenas por um acontecimento histórico pessoal —a morte da mãe do autor (à qual são dedicadas as páginas mais comoventes do ensaio)—, mas também pela releitura imaginária do conto cortazariano *Las babas del diablo*. Com efeito, a sensação de “inauthenticité, parfois d’imposture” (Barthes 2002:30) que Barthes registra como experiência pessoal, é similar à reflexão estético-existencial de Roberto Michel, o protagonista cortazariano, que aponta o limite entre o objeto representado e o sujeito representante, entre a vida fotografada como objeto de observação “limitada” e a subjetividade que se exprime na “eleição/seleção”, poderemos dizer, de um fragmento de vida: “je vis alors une micro-expérience de mort:” —escreve Barthes— “je deviens vraiment spectre” (*op.cit.* : 30).

Deste modo, a foto pode declarar a sua outra essência, “révéler ce qui était si bien caché que l’auteur lui-même en était ignorant ou inconscient” (*op.cit.* : 57) e mostrar “le *punctum*”, sempre segundo a bela terminologia de Barthes, “la piqûre, le petit trou, la petite tâche, la petite coupure, et aussi le coup de dés. Le *punctum* d’une photo, c’est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)” (*ibid.* : 49). Revelar o que resta oculto é quase um estado de graça que é concedido somente ao fotógrafo, entre todos os artistas, nessa perspectiva (ou, talvez, poderemos dizer, no seu “clique”) reside a possibilidade de uma leitura da realidade que possa superar o binarismo torpe da contraposição real *versus* imaginação.

No discurso fotográfico, no diálogo com a literatura, se oferece ao observador um desdobramento da realidade, não no sentido de uma fragmentação destrutiva, mas de uma “vacilação” da realidade, enquanto se “traumatiza” a fronteira do *déjà vu*, daquilo que aparece como já conhecido, de tudo aquilo que é catalogado como antiquado, passado, sem mais marcas de valor para o presente. Assim, a fotografia (embora pudéssemos referir-nos a qualquer outra imagem, no sentido de um sinal ilimitado de significação) sugere, repetidamente, outro significado. Barthes, com muita propriedade, sustenta que, superando o contingente, como por outro lado sucedia com outros discursos estéticos relacionados à imagem, a fotografia se revela “subversiva”, um produto efetivamente “transgressivo”, porque desobedece às leis de uma realidade contemplada como imobilidade. Trata-se, nesse caso, de uma subversão surpreendente, porque, observando reiteradamente o fotógrafo descobre um novo “valor agregado” a isto que parece aparentemente inócuo e previsível. Barthes define este tipo de fotógrafo-artista, como um “acrobata”: “(il) doit défier les lois du probable et même du possible”.

De fato, a probabilidade e a possibilidade, atributos que só uma visão restrita e exclusivamente empírica da realidade elimina como exemplos inelutáveis do conhecimento, despertam a realidade porque desta última ampliam, mediante a fantasia, a sua reprodução. Entretanto, a amplidão que restitui a vida a uma pequena tela, a um pequeno retângulo no qual o passado parece estar congelado, transforma o *noema* originário da fotografia em um ato comunicativo presente. Em outras palavras, aquilo que Barthes chama “noema” fotográfico (ou seja, aquele inegável “ça-a-été”) se abre, na experiência literária, a uma nova dimensão da configuração da história (e do tempo, naturalmente), pois este “ça-a-été” se transforma na dramática constatação de “ça-y-est-encore”. Porém, a diferença da leitura “melancólica” de Barthes, estamos convencidos que a fotografia, ou a imagem, ou qualquer outra re-

apresentação que mova o sujeito até a constatação do presente, não se baseia somente em sua memória passiva de alguns acontecimentos passados, mas numa “comemoração”, isto é, na celebração da consciência de um “ça-a-été”, que, porém, vive de qualquer modo, provocando um efeito, conseqüentemente, inesperado e, por assim dizer, “escandaloso”. “La photo possède une force constative, et [...] le constatif de la photo porte, non sur l’objet, mais sur le temps. D’un point de vue phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d’authentification prime le pouvoir de représentation” (Barthes 2002: 138–139). A foto, de certo modo, permite a dilatação temporal, prometendo ao próprio tempo uma modalidade “excessiva”, “monstruosa”, inatural. O fotógrafo-intérprete capta o aspecto narrativo da fotografia que supera o historiográfico, isto é aquele tipo de vida que parece morte (porque *não é mais*) e que está atrás da moldura retangular da foto revelada. É, em outras palavras, a alegoria do mito de Perséfone que aqui persiste, na obra artística. Por isso, “a fotografia deve ser *lida*”; eis, a este propósito, a opinião sintética de Ottmar Ette: “L’image et le texte forment une unité dynamique indissoluble, dont la résolution est toujours reportée, productrice constante de textualités nouvelles” (Ette 1996: 38).

Um romance como *Eu hei-de amar uma pedra*, de António Lobo Antunes, representa um texto paradigmático da poética da imagem, da fotografia e do seu vínculo com o texto. A escrita e a fotografia tornaram-se necessidades estéticas, instrumentos potenciais que servem à compreensão da realidade como alteridade indecifrável. A realidade, de fato, se mostra sob o aspecto dos fragmentos, ausência de conclusão, incoerência que aguarda uma recomposição (que, justamente, revê as categorias antes mencionadas do possível e do provável). No seu belíssimo e poético primeiro *Livro das crônicas*, Lobo Antunes escreve a este propósito: “e não seria verdade porque me aparecem e desaparecem imagens vagas, recordações, pequenos farrapos sem sentido, um pouco como antes de começar a escrever um romance, quando filamentos de personagens principiam a cristalizar-se em filamentos de palavras e o plano do livro se constrói lentamente, ganhando nexos” (Lobo Antunes 2006: 426).

A mesma fotografia não é senão um fragmento, um fragmento que aspira à imagem completa, à objetividade narrativa. “A photograph is only a fragment”, estende Susan Sontag, “and with the passage of time its moorings come unstuck. It drifts away into a soft abstract pastness, open to any kind of reading” (Sontag 1977: 71).

Certamente, a ânsia por superar a fragmentação poderia mover o sujeito a um dinamismo utópico ou desesperador. Assim, recontar a infância é fixar o que não é mais, e o que é agora porque agora é observado. É o escândalo da leitura da fotografia, como evidente no começo do romance de Lobo Antunes:

Tenho dois anos e estou ao colo da minha mãe: é um retrato de estúdio assinado Photo Royal Lda a letras em relevo, caprichadas, a cadeira onde nos sentaram servia para os clientes todos, majestosa, de veludilho gasto e cunha de cartão na perna direita, tão alta que os sapatos da minha mãe não alcançavam o soalho.
(Lobo Antunes 2004: 5)

Talvez a superação do mal-estar existencial consista em aceitar a singularidade da realidade como experiência nostálgica de uma ausência à qual tudo confluí. O narrador de Lobo Antunes observa as fotografias, quase em uma contemplação dolorosa, por se adentrar nos “sintagmas” lingüísticos e nas “paredes” textuais da existência, que, embora se possa apresentar grotesca ou ilógica, apresenta um espaço ao interior do qual a morte ou a lembrança mortífera são regeneradas. É o efeito da literatura, que deixa intuir que, dentro dos mecanismos que movem o real, existe — poderemos repetir com Barthes — um *punctum*, uma ferida, uma ruptura, um fragmento ulterior, que secretamente remete a uma meta-natureza que representa o ponto mais alto da razão estética.

A fotografia, o uso semiótico das imagens, o texto-base (*textum*) enriquecido de seu poder polissêmico, são todos fatores das catarses porque não permitem mais uma “simples” observação da realidade, mas oferecem uma perspectiva mais inteligente, que modifica o automatismo trivial com o qual olhamos os objetos, as pessoas, as paisagens, o pequeno ritual cotidiano. Também a trivialidade da morte, que a escrita traz consigo, é desconstruída, porque a presença da morte é símbolo daquela cotidianidade que é capaz de observar.

Nesta direção, o cotidiano se transforma em algo de novo, se despindo de seu caráter ordinário e se des-familiariza, para usar a expressão de Viktor Shklovski (*otstranienie*). Assim o que é familiar se torna pelo efeito da fotografia (e deveremos acrescentar: pelo efeito, também, da literatura) obscuro, oculto, dissimulado. O leitor e observador participam deste evento des-familiarizador. Porém, ao mesmo tempo, mediante a sua participação, o leitor e o observador mantêm a própria função específica de *medium*. Trata-se de uma *mediação* que confirma a *alienação*, como sustenta Sontag, do sujeito.

Alienação, neste caso, é sinônimo de alteridade, de ser *estranho*, do ser outro de si, uma alienação que o sujeito poderá resolver somente na consciência da aporia dada do significado incompleto da realidade.

Barthes propõe, por esta razão, uma concepção da instantânea como uma verdadeira e própria “loucura/demência”, uma loucura que apanha vigor graças à sua instância conotativa: o objeto representado é já existido, agora mesmo não é mais, é “morte”, ausência, rasgão, sacrifício. Porém, este mesmo objeto está lá, onde *neste momento* o vejo. Era, estava, mas o percebo “neste momento”:

C'est ici qu'est la folie; car jusqu'à ce tour, aucune représentation ne pouvait m'assurer du passé de la chose, sinon par des relais ; mais avec la Photographie, ma certitude est immédiate : personne au monde ne peut me détromper. La Photographie devient alors pour moi un *medium* bizarre, une nouvelle forme d'hallucination : fausse niveau de la perception, vraie au niveau du temps [...] : image folle, *frottée* du réel. (Barthes 2002:177)

A grande revolução que Barthes percebeu em relação à *polaroid*, à instantânea é que essa desestabiliza a ética, isto é, desestabiliza a “alegria” (e com essa também a alegria erótica, a *jouissance*) que passa através da imagem. Entretanto, Barthes avisa que “*généralisée*, elle [la photo] déréalise complètement le monde humain des conflits et des désirs, sous couvert de l'illustrer” (*ibid.* : 182. Grifo meu).

As perguntas e o escândalo da Polaroid

A questão fundamental da análise de uma fotografia, como acontece no romance já mencionado de Lobo Antunes, poderá ser resumida em três instâncias principais: 1) a fotografia (ou a *polaroid*) pode ressuscitar o passado? (não esqueçamos que as razões pessoais que têm encorajado Barthes a escrever *La chambre claire* é a morte de sua mãe, e que, ao longo do ensaio, recorrem várias e insistentes referências à terminologia litúrgico-religiosa); 2) a *polaroid* pode conter em si a “essência” ontológica da realidade?, isto é, pode desdobrar a natureza intrínseca de um detalhe aparentemente banal, que serve como lente de compreensão epistemológica do real?; 3) a fotografia representa, agora, o *medium* revelador da essência última do visível?

Parece-me que, dando um passo adiante a respeito das sugestivas intuições de Roland Barthes, a fotografia se converteu numa proposta de simulacro sagrado, uma imagem do sagrado, ícone da “memória”, no sentido de

um passado que continua vivo e um presente determinado, circunstanciado. A imagem, por isso, vivifica a esperança do escritor. Para insistir na presença enfadonha da atualidade existencial, o narrador de Lobo Antunes deve *reintroduzir-se* na realidade passada, como se esta operação fosse um “sacrifício”. A memória e a imagem tornam-se, assim, operações textuais essenciais e permitem ao texto (e à foto) acumular-se num arquivo de materiais cotidianos, que a literatura se encarrega de fazer vir à luz, isto é, das sombras à vida, como a figura de Perséfone raptada por Hades.

A proposta de Barthes, segundo a qual a foto seria mais próxima do teatro que da pintura, é sedutora: “La Photo est comme un théâtre primitive, comme un Tableau Vivant la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts” (Barthes, *op.cit.* : 56). Um teatro de sombra, de morte, mas também, e talvez por isto, um teatro de retratos e recordações. É o caso do último romance de Lobo Antunes, *O arquipélago da insônia* (2008), no qual o narrador inicia o seu naufrágio no passado contemplando as fotografias dos antepassados na casa de sua infância. Os retratos se transformam lentamente em pessoas (sonhadas? já desaparecidas? mortas?) que se movem como marionetes que o observador vê com o desejo de tê-los sempre presente. Talvez, nem sempre. Mas se trata de uma modalidade de sublimação da morte.

Vou concluir com uma série de poesia que exemplificam o percurso que procuramos aqui sublinhar: a fotografia representa um *tableau vivant* onde, escandalosamente, é possível fazer a experiência de observação da morte: é um pouco, como diz Marguerite Yourcenar ao velho imperador Adriano, “entrar na morte com os olhos abertos/entrare nella morte ad occhi aperti”.

Por Hilda Hilst, o domínio autêntico consiste no querer o outro como se o perdesse. A fotografia não pode reduzir-se, portanto, a um auto-retrato de contornos diluídos, que possui as características de um adeus a vida:

Amavisse. IX. 19/3/87

Como se te perdesse, assim te quero.
 Como se te visse (favas douradas
 Sob um amarelo) assim te apreendo brusco
 Inamovível, e te respiro inteiro
 Um arco-íris de ar em águas profundas.

Como se tudo o mais me permitisses.
 A mim me fotografo nuns portões de ferro
 Ocres, altos, e eu mesma diluída e mínima
 No dissoluto de toda despedida.

Como se te perdesse nos trens, nas estações
 Ou contornando um círculo de águas
 Removente ave, assim te somo a mim:
 De redes e de anseio inundada.

Em “Câmara escura”, de Miguel Torga, o negativo da fotografia permite observar, com maior nitidez, o fundo do ser, “o que eu sou por detrás do que pareço”, “O direito e o avesso da verdade”. Assim, retorna à superfície a questão barthesiana do *punctum*, que não pode ser pensado simplesmente como um impasse teórico, mas como a possibilidade de criação artística.

Devagar,
 Hora a hora,
 Dia a dia,
 Como se o tempo fosse um banho de acidez,
 Vou vendo com mais funda nitidez
 O negativo da fotografia.

E o que eu sou por detrás do que pareço!
 Que seguida traição desde o começo,
 Em cada gesto,
 Em cada grito,
 Em cada verso!
 Sincero sempre, mas obstinado
 Numa sinceridade
 Que vende ao mesmo preço
 O direito e o avesso
 Da verdade.

Dois homens num só rosto!
 Uma espécie de Jano sobreposto,
 Inocente,
 Impotente,
 E condenado
 A este assombro de se ver forrado
 Dum pano de negrura que desmente
 A nua claridade do outro lado.

A fotografia permitiria, portanto, uma misteriosa comunicação com as questões mais íntimas da existência. Ela é uma estratégia para poder “parar” em detalhes o mundo visível, mas ao mesmo tempo, se revela como uma janela aberta para seus modelos inconscientes que fixam os instantes transitórios e iludem sobre o desesperado retorno deles. De fato, para Walter Benjamin, “somente a fotografia revela este inconsciente ótico, como somente a psicanálise revela o inconsciente pulsional” (1985:94), como se pode ver na lírica “As fotografias”, de Sophia de Mello Breyner Andresen:

Era quase no inverno aquele dia
 Tempo de grandes passeios
 Confusamente agora recordados—
 A estrada atravessava a serra pelo meio
 Em rugosos muros de pedra e musgo a mão deslisava—
 Tempo de retratos tirados
 De olhos franzidos sob um sol de frente
 Retratos que guardam para sempre
 O perfume de pinhal das tardes
 E o perfume de lenha e mosto das aldeias

É a “estranheza” da fotografia, aquela de recordar paradoxalmente tanto a presença quanto a ausência, um tempo misterioso, um “para sempre”, como também a lírica de Sophia de Mello sublinhava, que se une indissolúvelmente à lembrança. Blanchot assim lia o *quid* da imagem fotográfica:

A essência da imagem é estar toda fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e misteriosa do que o pensamento do foro íntimo; sem significação, mas invocando a profundidade de todo sentido possível; irrelatada e todavia manifesta, tendo essa presença-ausência que faz a atração e o fascínio das Sereias.
 (Blanchot, *apud* Barthes, 1984: 157)

Leiamos, agora, a este respeito, a refinada e melancólica lírica de Vasco Graça Moura, “Junto ao retrato”:

era vermelha a rosa
 que a minha mulher cortou para pôr junto ao retrato
 de minha mãe, que fazia anos ontem.
 era de um fulgor surdo e recatado,
 a implodir tantas coisas já sem nome
 para o interior macio das pétalas.
 “pus uma rosa do jardim junto ao retrato
 da tua mãe”, disse ela então ao telefone,

“uma rosa vermelha muito bonita”, acrescentou
 com uma leve sombra na voz e era sombria
 a rosa, mesmo ao telefone, por ser o dia
 dos seus anos. e era sombrio recordá-la.
 uma flor pode ser de uma obscura incandescência
 junto de alguém. prende-se a delicados filamentos da memória
 como a cabelos enredados. era sombria a rosa
 sobre a cabeça branca, o olhar bondoso, as feições plácidas,
 o que de minha mãe não se desfigurou
 e a rosa iluminava devagar,
 junto ao retrato.

A fotografia capta o que o olho humano não consegue registrar normalmente. Trata-se de um escândalo, de uma transgressão, para que, à visão do observador — sempre aproximativa, mas necessária — se substitui uma batalha com o imponderável. A coisa fotografada “reage”, por assim dizer, com um *surplus* inimaginável, no sentido literal do termo, enquanto a intimidade da memória se mescla aos fantasmas, à poeira do tempo ao peso da história pessoal, como se pode ler na longa e comovente lírica do poeta português Ruy Belo, “Elogio de Maria Teresa”:

Eu que às vezes encontro sem saber porquê
 um simples não sei quê em estátuas retratos antigos
 de límpidas mulheres desconhecidas
 eu que de súbito à primeira vista me apaixono adolescentemente
 por essas mulheres mortas mas contemporâneas
 de um pobre poeta português do século vinte
 levadas até ele talvez por um discreto gesto
 às formas e às cores impresso por um homem
 que na arte encontrava a única razão de vida
 abro a pasta e deparo com o teu retrato
 um retrato de passe anos atrás tirado
 no sítio suburbano onde primeiro vivemos
 e juntos suportámos com surpresa a solidão
 de sermos dois e ela só vergar os ombros onde os dias nos poisavam
 Conheço outros retratos teus onde também estás viva
 um deles bem me lembro estava à minha espera em saint-malo
 uma tarde ao voltar do monte saint michel
 nesse verão bretão onde então procurava
 justificação por mínima que fosse para a vida
 numa das muitas fugas de mim próprio
 que às vezes empreendo embora antecipadamente certo
 de que só pela morte enfim me encontrarei comigo

com todos quantos verdadeiramente amei
alguns desconhecidos e alguns mesmo inimigos
sobretudo sedentos de justiça
de que depois somente de bem morto hei-de dispor daquela paz
que sempre apeteci mas nunca procurei
até por não ter tempo para isso nem sequer para saber
coisas simples como saber quem sou porque ao certo só sei
que muito mais passei naquilo em que fiquei
nem que fossem os filhos ou os versos
que fiquei muito mais naquilo onde passei
como passos na areia no inverno ou repentinas sensações
de me sentir de súbito sensivelmente bem
encher o peito de ar sentir-me vivo
São retratos diferentes de quem foste um breve instante
e nele floriste e apenas não murchaste
por haveres ficado um pouco mais em tais fotografias
Mas há em todos eles uma graça inesperada
a surpresa da corça ou restos dessa raça
que há em ti talvez um pouco mais que nas demais mulheres
expressão sempre surpreendente da surpresa
mesmo até para quem te conhece tão bem como eu te conheço
Se nuns mais do que noutros sem excepção desponta
a madrugada que era e é esse teu riso claro
quem primeiro falou de riso claro
talvez houvesse ouvido a água quando corre sobre os seixos de
um ribeiro
talvez a houvesse visto branca e fresca
mas teve de inventar pra conquistar essa metáfora
quando eu que te ouvi rir não fiz mais do que ouvir
e sei que o som da água imita o teu sorriso
Talvez dentro de séculos se não fale já de ti
coisa aliás sem maior importância
que a de não ter alguém deixado o teu retrato
em qualquer dos museus esparsos pelo mundo
Eu estarei morto e pouco poderei fazer
por ti simples mulher da minha vida
Mas isso não importa importa esta manhã
este bar de milão onde olho o teu retrato
enquanto espero o meu pequeno almoço
saboreio as cervejas em jejum tomadas
e começam de súbito a chegar aos meus ouvidos
inesperados os primeiros acordes do concerto imperador
Se um dia penso porventura te perder

mulher simples recôndita e surpreendente
sobre quem recaiu o peso do meu nome
só então saberei quanto valias verdadeiramente
Estás presente em mim como ninguém
e sabes quão terrivelmente amei e amo outras mulheres
além de ti além de minha mãe
Mas tu tens o meu nome clara rilke tu trocaste
a tua alegre vida irrequieta
no único infeliz dos teus negócios
por um poeta pobre velho e feio como eu
Contigo aprendi coisas tão simples como
a forma de convívio com o meu cabelo ralo
e a diversa cor que há nos olhos das pessoas
Só tu me acompanhaste súbitos momentos
quando tudo ruía ao meu redor
e me sentia só e no cabo do mundo
Contigo fui cruel no dia a dia
mais que mulher tu és já hoje a minha única viúva
Não posso dar-te mais do que te dou
este molhado olhar de homem que morre
e se comove ao ver-te assim presente tão subitamente
Bons dias maria teresa até depois
preciso de tomar o meu pequeno almoço
a cerveja era boa mas é bom comer
como come qualquer homem normal
e me poupa ao perigo de até pela idade
me converter subitamente num sentimental

A fotografia é um acontecimento. Pode ser um acontecimento familiar e cósmico ao mesmo tempo, como lemos na poesia de Ruy Belo, histórico e universal, mais uma vez, como na lírica seguinte de Wisława Szymborska, significativamente intitulada “Fotografia de 11 de setembro”.

Atiraram-se dos andares em chamas.
Um, dois, ainda alguns,
mais acima, mais abaixo.

A fotografia deteve-os na vida,
preservou-os
sobre a terra runo à terra.

Cada um ainda na íntegra,
com rosto individual
e sangue bem guardado.

Ainda há tempo
para os cabelos esvoaçarem
e do bolso caírem
chaves e alguns trocos.

Ainda estão no âmbito do ar,
ao alcance dos lugares
que acabaram de se abrir.

Só duas coisas posso por eles fazer:
descrever este voo
e não acrescentar a última frase.

Ou é um acontecimento sonhado, inconscientemente desejado, e que tem a mesma profundidade e força de um momento histórico porque fixa na imagem o movimento do ser indagando suas perguntas últimas, como no caso da poesia de Rolf Dieter Brinkmann, “Uma fotografia gigante de Liz Taylor”:

Bebo o meu café como qualquer um
mas as imagens são diferentes.
Aquele pensa em qualquer coisa
e eu penso
em qualquer coisa, e a Liz Taylor sempre a sorrir.
Se há coisa que ainda valha a pena, então

é isto.
A espiral de um caracol de cabelo e
o frisado natural dos

pêlos púbicos
como eles se enroscam frisados
nos meus sonhos — já é

tarde.

E a Liz Taylor continua a sorrir
para mim. Que é isto? Admitamos que

não é nada
que valha a pena: então o que resta no fim é isso,
depois de eu acabar de beber o meu café.

A fotografia não é somente uma perspectiva lúdica da escrita literária. Brinkmann não quis somente enriquecer o gesto icônico da literatura e do cinema,

mas encontra neste casamento a interrogativa “o que é?” que rompe os marcos de um cartaz insignificante ou trivial como uma fotografia gigante, ainda a deixar o observador inquieto.

Concluindo com a História. Qual história?

Concluamos este itinerário dentro da foto, guiados por Barthes, Sontag, Blanchot e os poetas mencionados, com uma lírica tocante do português Nuno Júdice. Nos versos de “Fotografia de grupo”, fala-se do que faz a foto, de que é ausente do resultado fotográfico, de que perde a possibilidade da história na imagem. É o poeta, agora, que vem ao encontro da ausência; é a sua *ética* e *po-ética* a incumbir na foto, e revelar os segredos e os caprichos da história. Será possível que o outro, o aquele-que-tira-a-foto seja excluído da História? Será sempre necessária a presença-ausência dos voluntários que não desejaram entrar na história? Que história, portanto, representa a fotografia? Escrevendo a imagem, entrando na morte, em várias mortes, ausências, recordações dolorosas, o poeta se encarrega de fazer do *punctum* uma mensagem para o Infinito, e não só da História.

Uma vez subi a serra de sintra até ao castelo dos mouros,
e tirei um retrato nas muralhas para que alguma coisa ficasse
desse dia, embora os mouros não estivessem lá. O que ficou,
por fim, fomos todos nós, olhando a objectiva que
alguém segurou, sabendo que não ia estar no retrato. Há
sempre voluntários para não entrarem na história: alguém
que sabe que é noutra lugar a memória, e que pouco importa
o facto de não ficar entre gente que se há-de perder com
o tempo, com a vida, com as distrações do mundo. Eu,
no entanto, o que lembro quando olho o retrato onde estou,
no castelo dos mouros da serra de sintra, são as tuas mãos
que seguram a máquina, e o teu dedo que carrega no botão
para tirar a fotografia. Talvez me tenha parecido mais simples
a subida até ao castelo por ter ido contigo, puxando-te
pela mão, enquanto o sol da tarde lembrava que há um
tempo próprio para subir ao castelo, pensando na descida;
e se não falámos de amor foi porque as subidas pelos
caminhos de terra obrigam a outras conversas, sobretudo
quando os ramos nos arranham os braços, e um silêncio
branco desce do céu com o meio-dia. “Que queres de mim?”
poderias ter-me perguntado. O amor, quando a tarde
ainda não começou a cair, confunde-se com o canto das

aves que só ali estão porque é campo, e não faltavam árvores para os ninhos dessa primavera. Eu dizia-te: quero que venhas comigo, até ao castelo, e segures a máquina para que todos possam ficar na fotografia. “E eu?” dizes-me. Mas tu já não fazias parte dessa história; e talvez tenhamos descido sem a dificuldade que me fez segurar-te na mão, e puxar-te para o castelo— agora que o retrato ficou tirado, sem ti, embora depois disso, sempre que o olho, tu sejas a única pessoa que eu vejo, através dos teus olhos que espreitam pela objectiva, esperando que ninguém se mexa, para tirar esse retrato onde nunca mais hás-de ficar.

Referências bibliográficas

- Barthes, R. (2002): *La chambre claire. Note sur la Photographie*. Paris: Gallimard-Seuil, Cahiers du Cinéma.
- Belo, R. (2000): *Todos os poemas*, Lisboa: Assírio & Alvim, chapter Elogio de Maria Teresa. 330.
- Benjamin, W. (1985): *Pequena história da fotografia. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Obras escolhidas. Vol. I*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Breyner, A. (1972): *Sophia de Mello. Dual*. Lisboa: Moraes Editores.
- Calvino, I. (2001): L'avventura di un fotografo. In: di Mario Barenghi & B. Falchetto (eds.) *Gli amori difficili. Romanzi e racconti, vol. II*, Milano: Mondadori.
- Ette, O. (1996): Barthes-photo: réflexions sur le lieu de l'écriture. *Lendemain* 21: 28–38.
- Graça Moura, V. (1999): *Poemas com pessoas*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Jameson, F. (1990): *Signatures of the Visible*. New York: Routledge.
- Lobo Antunes, A. (2004): *Eu hei-de amar uma pedra*. Lisboa: Dom Quixote.
- Lobo Antunes, A. (2006): *Livro de crónicas*. Lisboa: Dom Quixote.
- Lobo Antunes, A. (2008): *O arquipélago da insónia*. Lisboa: Dom Quixote.
- Parkinson Zamora, L. & W. B. Faris (eds.) (1995): *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press.
- Sontag, S. (1977): *On Photography*. London: Penguin Books.
- Szyborska, W. (2004): *Discorso all'Ufficio oggetti smarriti*. Milano: Adelphi.
- Torga, M. (1981): *Antologia poética*. Coimbra: Editora Coimbra.