

O estatuto da imagem fotográfica na literatura contemporânea

Samara Lima¹

RESUMO

É notável o incremento do número de obras ficcionais que dispõem de fotografias em meio ao texto na atualidade. Natalia Brizuela, em seu livro *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*, traz a noção de “literatura vindoura” (2014, p. 7) para comentar sobre uma forma de criação literária do presente que busca contaminar-se com outras práticas artísticas como, por exemplo, a fotografia. A fim de discutir a relação entre narrativa e imagem, o presente ensaio procederá a uma análise de duas produções de autores contemporâneos, *As afinidades eletivas*, de Carlos Henrique Schroeder (2018) e *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo (2018), visando a explorar a fotografia como um recurso que, junto ao texto, expande o universo ficcional e faz “progredir a ação” (BARTHES, 2009, p. 33).

Palavras-chave: Literatura contemporânea; inespecificidade; fotografia; Carlos Henrique Schroeder, Isabela Figueiredo.

The status of the photographic image in contemporary literature

ABSTRACT

The increase in the number of fictional works that have photographs in the middle of the text is remarkably significant nowadays. Natalia Brizuela, in her book *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*, brings the notion of “literatura vindoura” (2014, p. 7) to comment on a current form of literary creation that seeks to infect itself with other artistic practices such as photography. In order to discuss the relationship between narrative and image, this essay will proceed with an analysis of two productions by contemporary authors, *As afinidades eletivas*, by Carlos Henrique Schroeder (2018) and *Caderno de memórias coloniais*, by Isabela Figueiredo (2018), aiming to explore photography as a resource that, along with the text, expands the fictional universe and makes “progredir a ação” (BARTHES, 2009, p. 33).

¹ Graduanda em Letras pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Foi bolsista da FAPESB na modalidade Iniciação Científica (PIBIC 2020/2021), cuja pesquisa, que se dedicou a investigar a prática literária que desliza na direção de uma relação imbricada com a imagem, integrou o projeto da Prof^a. Dr^a. Luciene Almeida de Azevedo (UFBA), intitulado “O romance e o ensaio: narrativas do século XXI”. O presente artigo é resultado da pesquisa. E-mail: samaracdlima@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1518-5074>.



KEYWORDS: Contemporary literature; unspecificity; photography; Carlos Henrique Schroeder, Isabela Figueiredo.

1. Fotografia: entre o documento e ficção

Em *A câmera de Pandora: a fotografia depois da fotografia* (2012), o crítico e fotógrafo Joan Fontcuberta propõe uma análise da passagem da fotografia argêntica para a imagem digital e dos novos “regimes de verdade” (FONTCUBERTA, 2012, p. 4) que essa transição implica. Ao discutir o panorama da imagem argêntica, o autor comenta que, por quase dois séculos, a fotografia esteve atrelada à memória, à atestação de experiência e ao documento, devido à crença de que a imagem fotográfica não sofre intervenção do homem por causa de seu caráter mecânico de representação.

Entretanto, como afirma Fontcuberta, a fotografia foi perdendo suas raízes empíricas apoiadas no caráter de tecnicidade e neutralidade. Em seu outro livro, *O beijo de Judas* (2010), ele afirma que o realismo fotográfico “escondia em um beijo sua traição” (FONTCUBERTA, 2010 *apud* VIEIRA, 2019, p. 7). O fato é que com o surgimento das câmeras digitais, todas as possíveis manipulações que podem ser operadas em uma imagem fotográfica - e a história da fotografia é pródiga em exemplos - acabam se tornando mais evidentes. O discurso objetivo da fotografia a serviço da verdade começa a ser rompido, uma vez que a máquina digital “nos instiga à fotomontagem e à manipulação” (FONTCUBERTA, 2012, p. 55), permitindo que todos a qualquer momento operem as imagens através da tela de um celular.

É pensando nessa situação que Fontcuberta (2012) afirma que não devemos tratar as imagens fotográficas como “representações literalmente verdadeiras dos fatos” (FONTCUBERTA, 2012, p. 94), tampouco como “puras ficções sem relação com o mundo” (FONTCUBERTA, 2012, p. 94). Essas esferas estão entrelaçadas e, na sua visão, a fotografia guarda, desde a sua origem, uma dupla potência: ela é uma forma de documentação e uma ferramenta fabulatória.

É cada vez mais comum hoje encontrarmos as práticas fotográficas contemporâneas se relacionando com outras linguagens. Esse é o investimento do livro *Fotografia & Poesia*



(*afinidades eletivas*) (2017), de Adolfo Montejo Navas. No capítulo “A terceira margem da imagem”, Navas (2017) pontua que cada vez mais a fotografia contemporânea busca assumir uma nova relação com a realidade, cujo foco encontra-se em articular “um maior espaço para o imaginário” (NAVAS, 2017, p. 63) em detrimento do estatuto de verdade que toda imagem fotográfica parece implicar. Tendo como base essa nova maneira de compreender a imagem visual, Navas traz o conceito de “fotografia transversa” (NAVAS, 2017, p. 73) que é pensada a partir de um trânsito entre o que está dentro e fora da imagem fotográfica e que procura formas de hibridização artística “em favor de uma visualidade mais viva, mais contaminada” (NAVAS, 2017, p. 73). Essa maneira de conceber a imagem é o que o autor chama de “terceira margem da fotografia” (NAVAS, 2017, p. 67).

Em um momento em que as noções de ficção e realidade se redimensionam, as imagens resistem a “compactuar com o dizível” (NAVAS, 2017, p. 67), permitindo que a fotografia questione seu caráter de realidade impositiva e abrigue experiências que, muitas vezes, estão além da própria visualidade apresentada ao espectador. No contexto contemporâneo de cruzamento entre as diferentes linguagens, em que cada vez mais as artes tensionam a especificidade de seu meio, seria interessante pensar em um deslocamento da fotografia para fora de um certo modo de compreensão de seu funcionamento.

2. Quando a fotografia ocupa a página impressa

Durante muito tempo, a fotografia e a literatura seguiram linhas paralelas sem se tocarem. Porém, nessa busca por outros caminhos e “funções simbólicas que não se limitam à imperiosa fotografia única” (NAVAS, 2017, p. 77), é notável o incremento do número de obras ficcionais que dispõem de fotografias em meio ao texto como, por exemplo, *Satolep* (2008), de Vitor Ramil, *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias, e *O amor dos homens avulsos* (2016), de Victor Heringer. Por isso, em tempos tecnológicos e de mídias sociais, não é raro que os teóricos e críticos da literatura contemporânea incluam no panorama dos estudos literários a discussão sobre o império das imagens e como essas duas artes vêm se influenciando mutuamente. É pensando nessas questões que, a partir de agora, gostaria de analisar as relações entre



imagem e narrativas em duas obras recentes.

Vamos começar pela comentários das imagens presentes em *As fantasias eletivas* (2018), de Carlos Henrique Schroeder. Aí, acompanhamos a história de um recepcionista de hotel chamado Renê, o qual está incomodado com as visitas de Copi, uma travesti argentina. A personagem é uma espécie de homenagem ao famoso escritor argentino Raul Damonte Botana, mais conhecido como Copi, que faleceu em decorrência de complicações relacionadas à aids. A relação entre os dois personagens começa com uma briga e se consolida em uma inesperada amizade. Da mesma forma que Renê, pouco a pouco, nós vamos desvendando a trajetória de Copi: o gosto pela leitura, sua tristeza interior, o curso de jornalismo em Buenos Aires, “as tentativas de seguir os caminhos da escrita” (SCHROEDER, 2018, p. 46) e sua paixão pela imagem fotográfica.

Em um dado momento da narrativa, acompanhamos as reflexões de Copi sobre a fotografia, em especial, sobre a relação da imagem visual com a literatura. Copi revela a Renê uma sequência de fotos, acompanhadas de “pequenos textos” (SCHROEDER, 2018, p. 67). As fotos, tiradas com uma Polaroid, são reproduzidas no livro e mostram objetos simples como, por exemplo, um relógio, um espelho e uma placa de trânsito. Essas imagens retratam o ordinário do cotidiano e a solidão dos objetos, mas também a própria solidão e condição de *outsider* de Copi. Podemos nos perguntar, então, que relação pode haver entre a reprodução das fotos e o enredo ficcional?

Para Copi, as fotografias são instantes capturados da realidade e funcionam como “uma espécie de segunda memória” (SCHROEDER, 2018, p. 65). Ela acredita que a fotografia “quer capturar um instante, aprisionar o tempo” (SCHROEDER, 2010, p. 64), a fim de repetirmos o momento quantas vezes quisermos: “[...] é pra lá que você corre quando quer lembrar os melhores momentos de uma viagem, de seu casamento, de sua família, do fim de semana” (SCHROEDER, 2018, p. 65).

É curioso notar que essa percepção pode ser aproximada ao comentário de Fontcuberta acerca da fotografia analógica. Como disse anteriormente, o autor comenta que, desde o seu surgimento, “a fotografia esteve tautologicamente ligada à memória” (FONTCUBERTA, 2012,



p. 21), preenchendo arquivos, coleções, álbuns familiares, a fim de servir como documento e autenticação da experiência.

Segundo o autor, se a fotografia facilmente se infiltrou no cotidiano da sociedade foi justamente por sua condição de testemunho fiel da realidade. O sucesso da Polaroid, por exemplo, esteve relacionado ao imediatismo, ao caráter lúdico, à maior privacidade que esse tipo de fotografia proporcionava, já que não precisava passar pelo processo de revelação em estabelecimentos, mas também a sua “prontidão de poder comprovar os resultados”:

Para muitas aplicações, a Polaroid parecia estar dotada de uma qualidade testemunhal superior, já que garantia mais proximidade à verdade ao eliminar as probabilidades de “trapaças” que viessem a amparar os manejos do laboratório (FONTCUBERTA, 2010, p. 20).

É bem verdade que a visão da fotografia como atestação da existência de uma realidade está cada vez mais sendo contestada na contemporaneidade, mas é ainda dessa maneira que a fotografia aparece nas reflexões de Copi, o que, segundo o argumento que pretendo desenvolver, contamina o modo de funcionamento das imagens junto à narrativa de Schroeder.

Assim, irei analisar a imagem 1, a qual faz parte da série de fotos tiradas por Copi, e me parece um bom exemplo para pensar a relação entre texto e imagem neste romance:



Figura 1



A fotografia 1 é acompanhada pelo texto a seguir:

Os telefones públicos, os populares orelhões, amargam a exclusão completa, imposta pela popularização dos celulares. Pesquisas indicam que 78% dos orelhões consomem entorpecentes. Eles tornam-se um grave problema social, pois é provável que mais da metade deles caia na indigência. Em todos os cantos do país é possível vê-los, sempre sozinhos, cabisbaixos e tristes, à espera de um milagre (SCHROEDER, 2018, p. 88).

A partir da leitura, podemos perceber que o enredo dá vida ao orelhão, conferindo a ele tristeza e abandono em função do uso cada vez mais frequente dos celulares. Entretanto, quando questionamos o efeito da presença da foto em meio à narrativa ficcional, é evidente que a imagem não parece instaurar dúvidas, expor as contradições da representação ou oferecer formas de expansão do texto, já que opera por reduplicação: observamos a imagem de um orelhão e em seguida lemos uma menção direta ao telefone público. Aqui, é o texto que “amplia” e condiciona a imagem (documental) à narrativa, pois o texto emoldura a foto destacando a “solidão e o abandono” do orelhão, que por sua vez funciona como metáfora da condição de Copi, tal como retratado pela narrativa.

Há de se reconhecer que, em outro momento do livro, o autor parece tentar articular novas interpretações para a imagem fotográfica. Isso pode ser observado na única imagem que aparece incorporada à narrativa, ocupando toda uma página: “a foto da menina no trilho” (SCHROEDER, 2018, p. 63).





Figura 2

O leitor fica sabendo da história por trás dessa fotografia através de uma das conversas que Copi tem com Renê. Certo dia, Copi foi atender um cliente bastante rico no norte do estado. Após o encontro, o alto executivo volta para casa e Copi “acaba ficando no hotel de um dia para o outro” (SCHROEDER, 2018, p. 57). Durante a estadia, ela costuma descansar e sair para longas caminhadas, sempre com a sua Polaroid. Foi em uma dessas caminhadas que ela viu “uma menina sentada, pensativa e chorosa, nos trilhos do trem” (SCHROEDER, 2018, p. 57) e não perdeu a oportunidade de registrar a cena.

Se as outras fotografias do romance funcionam como confirmação do texto, a fotografia 2 é a única imagem que propõe uma ampliação para além do que mostram texto e imagem. Copi não busca articular um significado por meio das palavras. A cena da menina é mantida em suspenso e, assim como a personagem, diante dessa foto, especulamos sobre os sentimentos da garota e sobre seu futuro:

[...] a menina estava chorando?, eu me perguntava. Ela estava realmente chorando, ou apenas triste, distraída, entediada, esperando que alguma coisa acontecesse, nem que fosse a bronca da mãe? (SCHROEDER, 2018, p. 58).

A imagem do telefone público (figura 1) me leva a experimentar o que Roland Barthes, em seu livro *A câmara clara: notas sobre a fotografia* (2018), nomeou como *studium*, “um afeto



médio” (BARTHES, 2018, p. 27), “que não quer dizer, pelo menos de imediato, ‘estudo’, mas a aplicação a uma coisa” (BARTHES, 2018, p. 27). Ou seja, é uma forma de utilizar e compreender a fotografia a partir de funções políticas, culturais etc. Nesse entendimento da imagem, podemos reconhecer os interesses do fotógrafo. Pensando no personagem Copi, poderíamos afirmar, então, que o seu manuseio das imagens parte de “uma espécie de saber” (BARTHES, 2018, p. 31). O caráter documental da imagem fica mais evidente quando a personagem afirma mais à frente que seus textos “são baseados em fotografias” (SCHROEDER, 2018, p. 66). O fato é que as imagens tiradas de sua Polaroid não parecem atuar como potências imaginativas, mas sim como meros artifícios para “entender um pouco mais os processos literários” (SCHROEDER, 2018, p. 66) nos quais Copi diz estar interessada.

Outro conceito que Barthes desenvolve é o de *punctum*, “um elemento que vem quebrar (ou escandir) o *studium*” (BARTHES, 2018, p. 29). O *punctum* está relacionado ao afeto e possui um sentido indecodificável. É algo que está na foto e que nos transpassa como uma flecha. Talvez seja interessante apostar, então, que a “imagem da menina no trilho” (SCHROEDER, 2018, p. 63) está na ordem do *punctum*, pois as aparências e as interpretações são mais erráticas. Essa proximidade de afetação com a fotografia que Barthes (2018) comenta pode relacionar-se com a própria afetação que a foto da menina provoca em Copi. No decorrer da narrativa, percebemos como essa fotografia tem um significado especial para a personagem, pois ela se empolga, divaga quando comenta sobre a imagem e, durante muito tempo, apegou-se excessivamente a ela:

[...] durante um bom tempo eu fiquei namorando aquela fotografia, tentando entender aquele instante, e saía para passear aqui na orla e levava a fotografia comigo, ficava pensando na fotografia, sentava nos bancos aqui do calçadão e fitava o mar, a foto, o mar, a foto (SCHROEDER, 2018, p. 60).

A presença de imagens em meio a narrativas ficcionais não deixa de nos causar certa perturbação, por mais comum que esse procedimento esteja se tornando. Entretanto, após essas análises, foi possível perceber que a presença das fotografias nesta narrativa de Carlos Henrique Schroeder está mais próxima do entendimento da foto como documentação. O fato é que ainda que o autor, com a foto da menina, tenha almejado uma maior complexidade ao



lançar mão do uso imagem, à medida que a história avança e nos deparamos com o dossiê visual, é notável que as fotos e os discursos de Copi não excedem o caráter de referencialidade e memória. A fotografia não é vista como possibilidade de expansão do relato, pois ela tem seus significados guiados pelas palavras. As imagens servem às palavras como uma espécie de “âncora” (cf. BRIZUELA, 2014, p. 18).

A questão da fotografia atrelada à memória está presente em outra fala de Copi: “quando morrermos, restarão as fotografias” (SCHROEDER, 2018, p. 59). Para ela, o desejo de qualquer imagem é permanecer. É por isso que, como uma espécie de personificação do caráter da fotografia, Copi, ao morrer deixa para o amigo Renê:

seus poucos poemas, a fotografia da menina no trilho do trem e sua série de fotografias e textos sobre a solidão. E um bilhete dizendo: "A Polaroid é para você, Ratón, está embaixo da cama" (SCHROEDER, 2018, p. 63).

Já a presença das imagens na obra *Caderno de memórias coloniais* (2018), de Isabela Figueiredo, pode deixar mais claro um desequilíbrio entre o texto e a imagem, que problematiza o que vemos e o que lemos. A obra parece ser um exemplo mais radical do uso das imagens e do diálogo que mantêm com a narrativa, que é escrita em primeira pessoa e abarca as memórias de infância da autora-narradora-personagem, durante o período de colonização e descolonização portuguesa em Moçambique. No livro, o corpo da protagonista e seu relato se entrelaçam com a própria experiência do país de origem da autora, Moçambique.

As imagens do livro de Figueiredo, sempre em preto e branco, não têm pretensões artísticas, elas são retiradas de álbuns familiares. Por isso, em *As fotografias de um caderno: passeio pelas memórias coloniais de Isabela Figueiredo* (2015), Silvio Renato Jorge, comentando sobre as fotos presentes na narrativa da autora, afirma que:

estamos [...] em um espaço de conforto, que reúne documento e memória familiar, enfatizando o entrelaçar [...] entre sociedade e indivíduo, entre recuperação afetiva da infância e desnudamento da ideologia colonizadora (JORGE, 2015, p. 58).

Porém, ao contrário de Jorge (2015), que aposta nas imagens inseridas na narrativa como registros análogos à realidade, esta investigação está interessada em explorar “a



fotografia documental como artifício” (DICORCIA *apud* NAVAS, 2017, p. 62), como um recurso que, junto ao texto, expande o universo ficcional e faz “progredir a ação” (BARTHES, 2009, p. 33).

Tendo em vista o cruzamento entre a experiência individual e a do país, é interessante perceber que entre as nove fotografias presentes na edição brasileira do romance, a foto que abre o texto é justamente o plano da cidade de Lourenço Marques, cidade natal de Figueiredo:



Figura 3

Em um primeiro momento, a imagem 3 nos leva a pensar que ela atua segundo uma mera necessidade documental, de uma atestação de que aquele lugar existe na realidade. Mas, no decorrer da narrativa, nos deparamos com uma tensão constante entre o que é tido como documento e o relato que reconstrói a memória. Se prestarmos bastante atenção na imagem da cidade, é possível perceber uma propaganda, que facilmente passaria despercebida, na lateral de um dos prédios: “Beba Fanta”.

Em outro momento do livro, a narradora comenta sobre um passeio na companhia do pai “a caminho de Lourenço Marques” (FIGUEIREDO, 2018, p. 83). Nesse passeio, de forma inesperada, a narradora descobre que aprendera a ler e intuitivamente passa a decodificar as propagandas que atravessam o seu caminho:

sem explicação, li alto, e de uma só vez, a publicidade pintada nas laterais dos prédios, "Singer, a

245



sua máquina de costura; beba Coca-Cola; pilhas Tudor; com Luz cabe sempre mais um; cerveja 2M, tudo o que a gente quer" (FIGUEIREDO, 2018, p. 81).

A partir do momento em que lemos o relato “beba Coca-Cola” (FIGUEIREDO, 2018, p. 81), mas nos deparamos com a propaganda “Beba Fanta” na foto, é instigante notar que há um jogo com a ideia da imagem como prova, pois o leitor não encontra evidências entre a descrição e a imagem fotográfica. Sem pretensão de instaurar-se como documento, a fotografia nos instiga à dúvida. Da mesma forma, os aspectos autobiográficos também são postos sob suspeita. Afinal, ainda que *Caderno* tenha uma “uma vida própria” (FIGUEIREDO, 2018, p. 10), abrindo-se como uma janela para onde o vento traz “íntacto o ambiente do passado descongelado, inteiro e autêntico, com seus ruídos e odores” (FIGUEIREDO, 2018, p. 10), os acontecimentos do passado podem ser distorcidos, pois a memória é falha. Essa tensão nos lembra que estamos diante de um trabalho literário, de uma ficção “para dizer a verdade” (FIGUEIREDO, 2018, p. 10). A segunda epígrafe do livro está diretamente relacionada à noção da memória como construção:

A memória humana é um instrumento maravilhoso mas falível.

[...]

As recordações que jazem dentro de nós não são gravadas em pedra; não só têm a tendência para se apagarem com os anos, como também é frequente modificarem-se, ou inclusivamente aumentarem, incorporando delineamentos estranhos (LEVI apud FIGUEIREDO, 2018, p. 29).

A autora parece compreender a ideia de que a memória não é confiável no que se refere à construção dos acontecimentos de forma fidedigna, mas é justamente por isso que ela lança mão do esforço de recordação para falar das contingências históricas, sociais e familiares que ela presenciou. Ela parece travar uma luta contra o esquecimento desses fatos.

Na tese de doutorado, “Paisagens com figuras: fotografia na literatura contemporânea” (2013), Ana Martins Marques está interessada em refletir sobre a presença da fotografia em algumas produções autobiográficas, autoficcionais e memorialísticas do presente. Ela investiga a relação/tensão entre o texto e a imagem, os possíveis efeitos da foto na narrativa e durante o ato de leitura e de que forma as obras problematizam o estatuto documental da

246



imagem visual. Em um determinado momento do capítulo “A cidade, a praia e a página: fotografia e autobiografia em *A vida descalço*, de Alan Pauls, e *Istambul*, de Orhan Pamuk”, Martins traz os estudos de Roland Barthes para discutir o “problema do autobiográfico” (MARTINS, 2013, p. 267).

Segundo Barthes, o “eu” presente nas narrativas (auto)biográficas está sempre duplicado, pois quando escrevemos há uma diferença entre o “eu” do texto e o “eu” da experiência. Em segundo lugar, há o paradoxo entre a escrita e o tempo de vida do sujeito. Esse paradoxo consiste, então, no fato de que toda tentativa de resgate da própria vida está inserida no presente.

Pensando na discussão anterior sobre a memória, a questão do tempo e da tentativa de reconstruir um determinado dado é evidente no episódio em que a narradora recorda o dia em que sua família soube do 25 de Abril. Em um primeiro momento, ela diz que estava “na praceta projetada à avenida Latino Coelho, em Lourenço Marques” (FIGUEIREDO, 2018, p. 94). Mas logo em seguida afirma que “é estranha a localização desta memória, porque só fomos morar para a praceta projetada à Latino Coelho após os massacres de 7 de setembro” (FIGUEIREDO, 2018, p. 94). Mais à frente, outra recordação vem juntar-se ao mesmo episódio, já em outro local, deixando o relato mais incerto. E ao final da leitura, assim como a narradora, nos perguntamos: “Qual dos cenários é real?” Claro, a pergunta não é respondida. Na verdade, o que fica mais claro é que a “coerência do tempo e do espaço, a uma grande distância, perde-se” (FIGUEIREDO, 2018, p. 95).

Outro exemplo dessa luta contra o esquecimento, que pode ser lida como parte da estrutura da obra, está presente em um episódio da infância da narradora: quando seu pai a pegou brincando de foder com um garoto chamado Luisinho. Depois de receber “as violentas bofetadas” (FIGUEIREDO, 2018, p. 50) do pai, pensando que a “vida acabava ali” (FIGUEIREDO, 2018, p. 50) e que não iria conseguir mais olhar no rosto de seus pais após tanta humilhação, ela comenta: “Nunca, no resto da minha infância, da minha vida, qualquer um deles falou comigo sobre o acontecido. É algo que não existiu” (FIGUEIREDO, 2018, p. 50).

A memória existe e é forte, não à toa, a protagonista a mantém viva. Por outro lado, se



ninguém comenta, ela adquire um caráter fantasmagórico. É preciso que alguém a ateste para que ela circule. Acho que essa premissa também é útil para refletirmos sobre a situação que o país estava passando: se ninguém discute sobre a colonização e a descolonização em Moçambique, tendemos a achar que ela nunca existiu. Durante muito tempo, as violências perpetradas contra os sujeitos negros no contexto colonial foram naturalizadas, silenciadas e distorcidas:

parece que isto só se passava na minha família, esses cabrões deseducados, malformados, exemplares singulares de uma espécie de branco que nunca existiu por lá, porque segundo vim a constatar, muitos anos mais tarde, os outros brancos que lá estiveram nunca praticaram o colon..., o colonis..., o coloniamismo, ou sei lá o que era. Eram todos bonzinhos com os pretos, pagavam-lhes bem, tratavam-nos melhor, e deixaram muitas saudades (FIGUEIREDO, 2018, p. 74).

É por esse e outros motivos que *Caderno* é uma narrativa fundamental, uma vez que recupera e expõe a brutalidade desses acontecimentos históricos e instaure-se num lugar não previsto na ordem colonial. E é também por isso que a sua atitude é vista como uma traição.



Figura 4

Figueiredo é filha de colonos racistas, mas ao contrário do pai (que encarna a figura do colonizador), sua mãe e seu grupo social, a narradora se põe numa posição de enfrentamento contra o sistema. O sentimento de ser uma “toupeira que lhes havia de roer todas as raízes,



devagar, uma de cada vez, até restar pó” (FIGUEIREDO, 2018, p. 84) se intensifica na fuga da personagem para Lisboa. Aí, seus conterrâneos de Moçambique e familiares pedem para que Figueiredo conte a todos a história do ponto de vista dos colonizadores:

contas tudo... tudo o que roubaram, saquearam, partiram, queimaram, ocuparam. Os carros, as casas. As plantações, o gato. Tudo no chão a apodrecer. Que nos provocam todos os dias, e não podemos responder ou levam-nos ao comitê; que nos postos de controlo nos insultam, nos humilham, nos cospem em cima (FIGUEIREDO, 2018, p. 113).

Mas Isabela Figueiredo não só não entrega a mensagem deles, como também desconstrói o protagonismo português na colônia, especialmente aquele que encontra na figura do pai, ao mesmo tempo carinhoso com a família e muitas vezes cruel com os negros. Na foto 5, podemos visualizar a protagonista ainda criancinha, descalça, mas bem vestida, entre duas mulheres brancas e uma menina e uma mulher negra. É curioso que Figueiredo é a única que não olha para a câmera. A foto parece jogar com a ideia de traição que perpassa todo o enredo, servindo como um elemento “argumentativo” (MARTINS, 2013, p. 277).

Ainda pensando no desajuste de tempo nas narrativas autobiográficas/biográficas e os estudos de Barthes, Martins comenta que a imagem fotográfica também suscita questões referentes à “diferença de si para si” (MARTINS, 2013, p. 269). Em *A câmara clara*, ao comentar o incômodo perante sua própria imagem, Barthes diz: “sou ‘eu’ que não coincido jamais com minha imagem” (BARTHES, 2018, p. 19). O que está em jogo não é uma mera questão da semelhança, mas sim a percepção de que no momento em que somos capturados pela objetiva, nos transformamos em objeto, como uma espécie de *je est un autre* (eu é um outro) rimbaudiano.

De acordo com Martins, essa ambiguidade entre proximidade e distanciamento faz com que a presença das imagens de si nas narrativas (auto)biográficas possa atuar como um “elemento revelador da identidade” (MARTINS, 2013, p. 258) do sujeito. E, quando são fotografias da infância, elas podem interrogar “sobre a relação com aquele ‘eu’ anterior testemunhado pela foto” (MARTINS, 2013, p. 258).

No decorrer das discussões, pudemos perceber que *Caderno* se debruça sobre a construção da identidade de Figueiredo, a partir do contato (problemático) com o seu grupo

477



social, a diferença, com os seus questionamentos internos e com o próprio território africano. Apesar de ter crescido em um ambiente que considerava que “a vida de um negro valia o preço de sua utilidade” (FIGUEIREDO, 2018, p. 88), é a partir da relação com o Outro que a narradora busca formar a sua identidade. É certo que é uma identidade maleável, ora construída em oposição ao pai e aos seus pares, ora pela convivência com práticas e discursos racistas: “E eu sou o meu pai. O que resta dele” (FIGUEIREDO, 2018, p. 58). Os discursos são diferenciados a partir da distinção entre “preto” (quando o posicionamento é semelhante ao do pai etc) e “negro” (quando a narradora assume seu ponto de vista crítico). O que a questão da identidade tem a ver com a série de fotos que nos apresentam à Figueiredo criança?



Figura 5

Na imagem 5, podemos visualizar a narradora, criança, arrumada, em um momento de lazer, em algum parque de diversão, olhando fixamente para a câmera. Do mesmo modo, a foto nos impele a observar o menino ao fundo, com uma perna apoiada na outra, atrás das grades, também mirando a objetiva. Nos deparamos com essa foto, que ocupa o centro de uma página inteira, depois de lermos este trecho:



Quem, numa manhã qualquer, olhou sem filtro, sem defesa ou ataque, os olhos dos negros, enquanto furavam as paredes cruas dos prédios dos brancos, não esquece esse silêncio, esse frio fervente de ódio e miséria suja, dependência e submissão, sobrevivência e conspiração. Não havia olhos inocentes (FIGUEIREDO, 2018, p. 46).

Curiosamente, é o olhar da garota que diverge do olhar do menino. Diante da imagem, nos perguntarmos se são realmente “os olhos dos negros” (FIGUEIREDO, 2018, p. 46) que aparentam olhar sem filtro e furar as paredes. Afinal de contas, é o olhar da protagonista com um misto de desprezo e ódio que parece escapar à página, inquietando o leitor e contradizendo o relato. É interessante perceber como o olhar infantil (que contradiz o trecho que lemos) da narradora na foto e o discurso (adulto) do relato embaralham-se. Em entrevista à Rita Veleda Oliveira, a autora afirma que “o caderno é uma narrativa dúplice. Há uma criança que se exprime, mas também há uma mulher adulta: são duas pessoas” (FIGUEIREDO, 2010).

Nesse jogo de olhares, é como se o olhar maduro da narradora e, em última instância, o olhar da autora, buscasse em retrospectiva compreender as imagens da sua infância: quem é esse “eu” anterior? É Figueiredo, “filha de brancos” (FIGUEIREDO, 2018, p. 59), que não se separa das condutas racistas do colonizador? Ou a “negrinha loira” (FIGUEIREDO, 2018, p. 59) que questiona as regras e a partir da negação da figura do pai busca uma socialização com o negro? Ou, ainda, as duas coisas, já que “não havia olhos inocentes” (FIGUEIREDO, 2018, p. 45)?

Daniel M. Laks, em *A produção narrativa da identidade em Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo (2019), aposta no caráter mutável da identidade da personagem: ela é as duas coisas, uma “menina branca-negra” (FIGUEIREDO, 2018, p. 60). Segundo ele, a narradora sente um constante desejo pelo diferente e é exatamente essa relação com o Outro que causa o sentimento de traição. A personagem rejeita a figura do pai e as condutas do seu grupo, a fim de construir a sua própria subjetividade, como quando ela, escondida da mãe, “uma desobediência que não compreendia nem resistia a praticar” (FIGUEIREDO, 2018, p. 60), resolve vender manga no chão como as negras:

Uma branca não vendia mangas a não ser por grosso, a outros brancos que as distribuíssem.

251



Uma branca não vendia mangas no chão, à porta. Mas eu era uma colonazinha preta, filha de brancos. Uma negrinha loira. E a colonazinha negra que eu era vendia montezinhos de mangas do lado de fora da machamba. Três mangas, com mais uma empoleirada no topo. Quatro mangas: uma quinhenta. Eu sabia que era barato, mas convinha vencer a desconfiança dos negros que passavam a pé, vindos da jornada, e se deparavam com a colonazinha sentada no chão [...] (FIGUEIREDO, 2018, p. 60).

Após esse trecho, nos deparamos com a foto 6, que assim como as outras imagens do livro, ocupam toda uma página:



Figura 6

A imagem de Figueiredo ainda criança, numa estrada, vestida de branco, “uma branca de branco” (FIGUEIREDO, 2018, p. 125), como uma metáfora da sua vida de colona, com tranças no cabelo, contrasta com a narração de uma menina sentada “sobre um caixote virado” (FIGUEIREDO, 2018, p. 60) vendendo mangas para os negros. A fotografia parece operar um desvio: na narrativa, uma vez que há um embate entre o texto e a imagem; para o leitor, pois a inserção da imagem perturba a leitura, já que nos perguntamos o que essa imagem significa; por último, representa um desvio para os negros que, “vindos da jornada” (FIGUEIREDO, 2018, p. 60), se deparavam com a filha do branco no chão.



Outra fotografia parece explorar bem instabilidade da identidade da personagem:



Figura 7

A foto 7 proporciona o nosso primeiro contato com Isabela, pois é a capa do livro (na edição brasileira da obra). Aí, estamos diante de uma menina com 12 anos, à época, encarando a objetiva. De pé, apoiada sobre a perna esquerda, usando sandálias de couro e uma saia plissada, com suas duas tranças louras, ela posa com um cachorro no colo. Essa imagem introduz o capítulo 29, que diz:

O cão do preto era branco de pelo de arame, era branco no céuzinho rosa da boca, nas unhas, na pelezinha da barriga. O cão do preto parecia um bebê de branco, mas tinha fome (FIGUEIREDO, 2018, p. 106).

Já comentamos como a narrativa de Figueiredo busca reelaborar a memória com o auxílio dos processos de criação ficcional. O trecho acima aponta uma distorção dos fatos: lemos que o cão era branco, mas a foto indica que era preto. Além de reforçar a contaminação da memória com a imaginação, é interessante observar como a imagem também contribui para a brincadeira com a repetição das palavras “preto” e “branco”. Repetições que marcam uma diferença, mas também uma similaridade.

253



No decorrer do capítulo, a narradora articula o fluxo entre essas dualidades até tornar o relato confuso ao ponto de precisarmos parar a leitura para distinguirmos a cor do “cão do preto” (FIGUEIREDO, 2018, p. 106) ou dos próprios personagens do relato. Aqui, a imagem contradiz a informação e participa do jogo ficcional, não permitindo que a consideremos como uma simples âncora que auxilia o entendimento do que está sendo descrito.

A fotografia também parece abarcar a ambiguidade em relação à identidade do pai. O cachorro que Isabela segura no colo se chama “Faísca” e pertence ao seu vizinho. No decorrer desse mesmo capítulo, lemos que o pai da menina, um colono extremamente racista, que é visto simultaneamente como modelo de amor e crítica, busca manter “boas relações com o dono do Faísca” (FIGUEIREDO, 2018, p. 107), pois acreditava que “o preto” (FIGUEIREDO, 2018, p. 106) tinha “legitimamente comprado e construído a sua casa numa área muito para brancos” (FIGUEIREDO, 2018, p. 107):

O meu pai gostava do preto. Gostava, porque eu conhecia o electricista, e sabia que quando descia da carrinha e se encaminhava para a casa do vizinho, ia com vontade de falar e gracejar. O gáudio de viver, essa ousadia que a minha mãe compreendia tão mal. O meu pai queria rir, falar sem cerimónias, com a camisa fora das calças, como um preto. “Qualquer dia também pareces um preto”, dizia-lhe minha mãe (FIGUEIREDO, 2018, p. 109).

Essa dubiedade em relação ao comportamento do pai, nos mostra como a questão da identidade na narrativa é complexa e difícil de definir. Laks (2019), trazendo a discussão sobre identidade proposta por Stuart Hall, comenta sobre uma identidade performativa, construída “por discursos, práticas e escolhas que podem se cruzar ou se opor” (LAKS, 2019, p. 68). O pai é racista e ao mesmo tempo janta com o negro. Isabela é filha de colonos e em diversas passagens reproduz comportamentos do colonizador, mas tem “alma de preta” (FIGUEIREDO, 2018, p. 93). E o cachorro, que “ia transitando entre os portões, perante a permissividade do dono” (FIGUEIREDO, 2018, p. 109) e do pai da narradora, é um dos elementos proporcionadores do contato entre as famílias.

Dessa forma, as imagens não parecem atuar como uma mera confirmação do pacto autobiográfico (entre narrador, personagem e autor), tampouco como mera confirmação do relato. A partir do momento em que deixamos para trás a ideia das fotos como provas para



encará-las como “um instrumento perfeito para duvidar”, como afirmou Navas (2017, p. 76), podemos perceber como elas realçam e reforçam o jogo que a ficção cria com a realidade. Além disso, poderíamos pensar que as fotografias podem funcionar como um duplo que evidencia “um corpo infantil que é e não é do autor” (MARTINS, 2013, p. 286) abrindo-se, assim, à distância entre o sujeito da narração e sujeito da experiência, permitindo, então, um ensaio crítico e distanciado sobre questões de sua própria vida.

3. Considerações finais

A crítica argentina Josefina Ludmer é uma das estudiosas que buscam pensar as produções do presente que embaralham as noções de ficção e realidade. As obras investigadas acima são exemplares para pensarmos a noção de *literaturas pós-autônomas* (2010) que a autora traz em seu texto do mesmo título. O fato é que essas obras não se encaixam em uma categoria específica, uma vez que estão constantemente em um trânsito de “dentro e fora” (LUDMER, 2010, p. 1). Ou seja, tais produções estão “dentro” do que chamamos literatura, pois continuam carregando rótulos do campo literário nas fichas catalográficas como, por exemplo, ficção contemporânea ou romance, ao mesmo tempo em que extrapolam o universo da ficção ao flertarem com práticas que fazem parte da “prosa do mundo” (BRIZUELA, 2014, p. 8), como a fotografia. O “dentro e fora” (LUDMER, 2010, p. 1) também está presente na própria imagem, uma vez que, em obras ficcionais, elas tornam-se “o veículo perfeito para insistir na opacidade da ficção, [...] mas também na opacidade da realidade” (BRIZUELA, 2014, p. 18).

O processo de costura da materialidade do relato, que sugere uma relação intensa entre texto e imagem, exige um considerável esforço especulativo por parte do leitor. As imagens interrompem o fluxo da narrativa, levam “o leitor a se alternar entre dois meios e a compará-los” (MARTINS, 2013, p. 259) e impõem outro regime de leitura. A dificuldade é acentuada quando consideramos que a foto pode ser operada de diferentes maneiras a depender da narrativa em que se encontra. Sem fórmula pronta ou “algumas definições muito formalistas” (GARRAMUÑO, 2014, p. 54), o leitor é chamado a criar as condições de leituras necessárias



para a análise.

Por fim, foi possível perceber que as imagens servem a dinâmicas diferentes nas narrativas de Schroeder e Figueiredo. As imagens apareceram em meio ao texto literário, ora complementando ou confirmando os sentidos das palavras, ora criando uma tensão com o enredo. Ainda que este estudo acredite que as imagens possuem um legítimo poder de comunicação próprio, não buscamos valorizar um determinado uso específico da imagem. O objetivo principal foi analisar a presença das imagens em muitas narrativas contemporâneas e pensar essa inserção, respeitando a multiplicidade de possibilidade desse procedimento narrativo.

4. Bibliografia

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução por Júlio Castañon Guimarães. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BARTHES, Roland. O terceiro sentido. In: **O óbvio e o obtuso**. 1. ed. São Paulo: Edições 70, 2009.

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

FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de memórias coloniais**. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2018.

FONTCUBERTA, Joan. **A Câmera de Pandora: A fotografia depois da fotografia**. Tradução por Maria Alzira Brum. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre especificidade na estética contemporânea**. Tradução por Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2014.

JORGE, Silvio Renato. As fotografias de um caderno: passeio pelas memórias coloniais de Isabela Figueiredo. In: **Metamorfoses**. Rio de Janeiro, v. 13, n 2, pp. 54 – 63, 2015. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/5090/16886>>. Acesso em: 22 de maio de 2022.



LAKS, Daniel M. A produção narrativa da identidade em “caderno de memórias coloniais”, de Isabela Figueiredo. In: **Revista do NEPA/UFF**. Niterói, v. 11, n. 22, pp. 63-75, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29983/17524>>. Acesso em: 25 de maio de 2022.

LIMA, Samara. “A fotografia é um instrumento perfeito para duvidar”. **Leituras Contemporâneas**, Salvador, 25 de março de 2021. Disponível em: <<https://leiturascontemporaneas.org/2021/03/25/a-fotografia-e-um-instrumento-perfeito-para-duvidar/>>. Acesso em: 22 de maio de 2022.

LIMA, Samara. “sou ‘eu’ que não coincido jamais com minha imagem”. **Leituras Contemporâneas**, Salvador, 6 de maio de 2021. <<https://leiturascontemporaneas.org/2021/05/06/sou-eu-que-nao-coincido-jamais-com-minha-imagem/>>. Acesso em: 22 de maio de 2022.

LIMA, Samara. Sobre a fotografia transversa. **Leituras Contemporâneas**, Salvador, 2 de jun de 2021. Disponível em: <https://leiturascontemporaneas.org/2021/06/03/sobre-a-fotografia-transversa/>>. Acesso em: 22 de maio de 2022.

LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”. In: **Sopro. Panfleto Político-Cultural**. Trad. Flávia Cera. Desterro: Cultura e Barbárie, janeiro, p. 01-04, 2010.

NAVAS, Adolfo Montejo. **Fotografia e Poesia (afinidades eletivas)**. 2 Ed. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

SCHROEDER, Carlos Henrique. **As fantasias eletivas**. 7 Ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018.

VIEIRA, Elisa Maria Amorim. Entre documento e ficção: fotorrelatos na Espanha da década de 1960. **Revista Letrônica**, v. 12, n. 3, pp. 1-12, 2019. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/34950/19250>. Acesso em: 22 de maio de 2022.

