

UM “ACERVO DE SURPRESAS DE VIDA”: FOTOGRAFIA E REMEMORAÇÃO EM *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*

A “COLLECTION OF LIFE SURPRISES”: PHOTOGRAPHY AND REMEMORATION IN *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*

Marli Terezinha Morgesntern¹
Denise Almeida Silva²

A fotografia [...] revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo, assim, guardar a memória do tempo e da evolução cronológica.

(Jacques Le Goff)

RESUMO: Este estudo propõe-se a analisar *Relato de um certo Oriente* sob o olhar da memória, buscando na fotografia, uma das técnicas profundamente associadas à rememoração, suporte para tal análise. Estuda-se como fotos assumem, nesse romance de Milton Hatoum, papel testemunhal, autenticador e agregador dentro do núcleo familiar e comunitário por que transitam as personagens do romance. Partindo de um breve resumo que, ao mesmo tempo em que apresenta o enredo do romance ressalta o papel da fotografia e do fotógrafo Dorner na narrativa, esta análise prossegue estudando detalhadamente as possibilidades da rememoração a partir de acervo fotográfico e, mais especificamente, como essas possibilidades se exercem através das fotos e do ato de fotografar em *Relato de um certo oriente*. Para tanto, resenham-se estudos desenvolvidos por Walter Benjamin, Roland Barthes, Jacques Le Goff e Pierre Bourdieu acerca da fotografia.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia. Rememoração. *Relato de um certo Oriente*. Milton Hatoum.

Este estudo propõe-se a analisar *Relato de um certo Oriente* sob o olhar da memória, buscando na fotografia, uma das técnicas profundamente associadas à rememoração, suporte para tal análise. Inicialmente, resume-se a narrativa, com a finalidade dupla de apresentar o enredo do romance e ressaltar o papel da fotografia e do fotógrafo Dorner na narrativa. A seguir, estudam-se detalhadamente as possibilidades da rememoração a partir de acervo fotográfico e, mais especificamente, como essas possibilidades se exercem através das fotos e do ato de fotografar em *Relato de um certo oriente*. Para tanto, resenham-se estudos desenvolvidos por Walter Benjamin, Roland Barthes, Jacques Le Goff e Pierre Bourdieu acerca da fotografia.

O romance compõe-se de oito capítulos. O primeiro é narrado pela neta de Emilie, que volta à casa de sua infância e começa a desenterrar lembranças por ela vividas; o segundo

¹Mestre em Literatura – URI, Frederico Westphalen. Professora da rede pública estadual. E-mail: mtmorgesntern@yahoo.com.br

²Doutora em Literatura – Professora da URI, Frederico Westphalen.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 229 - 243, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

capítulo tem como narrador Hakim, filho de Emilie, que relata a adolescência da mãe, ainda não residente no Brasil. O fotógrafo Dorner assume a narração do terceiro capítulo, contando os últimos instantes de vida de Emir, e a última foto que tira do amigo; o quarto capítulo é narrado pelo marido de Emilie, que conta sua chegada ao Brasil. Dorner reassume a narração do quinto capítulo, recordando como o marido de Emilie, a pedido da esposa, encomenda ampliações da última fotografia tirada de Emir. No sexto capítulo, a neta retorna, desnudando minúcias de sua volta a Manaus, vinte anos após sua partida; o sétimo capítulo apresenta os depoimentos de Hindié Conceição, amiga inseparável de Emilie, que a acompanha até o fim da vida. Finalmente, no último capítulo retorna a narradora inicial, a neta de Emilie, que conta pormenores de sua permanência na clínica psiquiátrica, o ressentimento da mãe, que a abandonara, e o modo como cartas e fotos haviam-lhe provido a manutenção dos elos familiares. Só então se descobre que o livro é, na verdade, longa narrativa organizada pela neta de Emilie a partir dos vários depoimentos, na qual transmite ao irmão, residente em Barcelona, a morte de sua avó, recuperando também a história da matriarca e a daqueles que gravitam em torno dela, tanto membros da família como agregados.

O mote para o título deste ensaio é retirado de uma cena, lembrada por Hakim, e que se repetia em sua infância: noite de sexta-feira. Um certo Oriente emerge em Manaus. Na mesa posta, os pães de massa folheada e os figos da Índia avizinham com os bem brasileiros jenipapos, biribás, abacaxis e melancias. No centro de um pátio onde ainda brilha o sol, homens e mulheres repetem o hábito milenar de comer fígado cru de carneiro com as mãos. Fala-se exclusivamente em árabe, exceção feita a um ou outro vizinho, alguns deles estrangeiros, como a família do poveiro Américo, os Benemou, do Marrocos, ou ainda Gustav Dorner, de Hamburgo. Este último, Hakim frisa, além de amigo se tornou seu confidente. Descreve o alemão primeiro como bibliógrafo, aquele através de quem conheceu pela primeira vez uma biblioteca. A relação entre Dorner, colecionador de livros, e o Dorner fotógrafo surge mais tarde, à medida que evoca a figura do alemão, colecionador de um “‘acervo de surpresas da vida’: retratos de um solitário, de um mendigo, de um pescador, de índios que moravam perto daqui, de pássaros, flores e multidões” (HATOUM, 2007, p. 59).

A alusão a fotos como constituintes de um acervo de vida atesta o fato de que, como elemento de comprovação e de permanência das experiências de vida, a fotografia ocupa lugar privilegiado entre os meios de registro. É vista como um objeto fascinante para o ser humano: somos atraídos por imagens, que dificilmente deixamos passarem despercebidas. A possibilidade de conservar, e, portanto, tornar permanente os acontecimentos registrados, parece sub-

jazer à necessidade de um fotógrafo em todo evento social, de forma que acontecimentos familiares, como aniversário, batizado ou casamento, ou outros eventos em outros grupos sociais de que participamos, possam ser evocados sempre que surgir a necessidade de rememorá-los, seja com o intuito de evocar, comprovar, justificar e/ou analisar algo do passado.

Hoje, quando sofisticados recursos fotográficos estão à disposição mesmo do amador, e a arte de fotografar está amplamente popularizada, é difícil imaginar quão revolucionários foram os clichês de Daguerre – placas de prata, isoladas e expostas na câmara obscura, que precisavam ser manipuladas em vários sentidos, até que se pudesse reconhecer, sob uma luz favorável, uma imagem cinza-pálida. Walter Benjamin dimensiona o impacto da influência exercida pelo daguerreótipo na época de sua descoberta ao registrar o abalo sofrido não só pela pintura paisagística como, especialmente, pelo retrato em miniatura, praticado pelos pintores.

No momento em que são fixadas as imagens da câmara obscura, os técnicos substituíram os pintores: por volta de 1840 a maioria dos pintores de miniatura se transforma em fotógrafos. Uma geração mais tarde, quando os técnicos propriamente ditos assumem a função de fotógrafos, começam a surgir os álbuns fotográficos, que se encontram por toda a parte nas casas.

Imagens humanas anônimas foram úteis para que fosse introduzida a técnica de Daguerre. A pintura já conhecia há muitos rostos desse tipo. Os quadros permaneciam no patrimônio da família, e havia ainda uma certa curiosidade pelo retratado; quando os familiares do rosto retratado morriam, contudo, o quadro permanecia mais como testemunho do talento artístico do pintor.

Na fotografia, porém, surge algo de estranho e novo: preserva-se algo que não se reduz ao gênio do fotógrafo, algo que não quer se extinguir na “arte”. Apesar de toda a perícia do fotógrafo, e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o espectador procura na imagem a pequena centelha do aqui e do agora de um momento já extinto, mas que agora pode ser redescoberto: aspectos fisionômicos, mundos de imagens ocultos, mas que se tornam grandes e formuláveis através da mediação da câmara, que é capaz de fixar o que escapa ao olho humano. Assim, atitudes capturadas na exata fração de segundo em que ocorrem despercebidas ao mero observador, mostram-se ao observador da fotografia, especialmente através dos seus recursos auxiliares (da câmara lenta, ampliação). Como Barthes comenta, a foto revela um inconsciente ótico, da mesma forma como a psicanálise revela o inconsciente pulsional. Assim, a “natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especial-

mente porque substitui a um espaço trabalhando conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente” (BARTHES, 1984, p. 93-94).

Roland Barthes estuda a fotografia movido por um desejo ontológico, i. e., quer desvendar o traço essencial que a distingue da comunidade das imagens. Registra, inicialmente, que a foto reproduz ao infinito o que só ocorre uma vez: nela o objeto ou fato retratado é reduzido sempre ao *corpus*, ao corpo que vemos. Jamais se distingue do seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade no âmago de um mundo que está sempre em movimento. Seja o que for o que se enxerga na foto, esta será sempre invisível: ela não é aquilo que vemos, mas o referente que a ela adere.

O pensador francês distingue três práticas/emoções/ e ou intenções que podem ser objeto da foto: fazer, suportar e olhar. A primeira está associada ao *operator*, ou o fotógrafo; o *spectator* é aquele que contempla o resultado do trabalho do *operator*, em livros, álbuns, arquivos ou coleções de fotos. O fotografado, ou referente, é o alvo, o *spectrum* da fotografia, palavra que evoca tanto a relação com o espetáculo, quanto o “retorno do morto”, o instante fugidio capturado pela foto.

Ao decidir tomar como guia de sua análise a atração que sente por algumas fotos, Barthes percebe que tal preferência se baseia no princípio da aventura: as fotos que gosta lhe *advém*, o animam, um efeito que se parece fundamentar em dois elementos co-presentes nas fotos. O primeiro é o *studium*, uma vastidão ou extensão que remete a uma informação clássica, ou tema, e aos seus signos correspondentes. À insurreição ou Nicarágua, corresponderiam, por exemplo, combatentes pobres, ruas em ruínas, mortos, dores, sol, os pesados olhos índios. Nesse contexto, designa por *studium* o gosto, uma espécie de investimento geral, ardoroso, mas sem acuidade particular. O segundo elemento quebra o *studium*. Não é buscado pelo *spectator*, mas parte da cena como uma flecha e o transpassa. Por esse motivo, Barthes escolhe uma palavra latina que designa ferida, picada, ou marca feita por instrumento pontudo, *punctum*, para designar aquilo que, numa foto, nos punge, mortifica, fere. As fotos que simplesmente agradam ou desagradam, sem pungir, estão investidas somente do *studium*, que se associa meramente ao gostar ou não gostar de algo, mas jamais será gozo ou dor.

Barthes concebe o gesto essencial do *operator* como sendo o de surpreender alguma coisa ou alguém através do orifício de sua câmara, sem que ele saiba da ação empreendida. Desse gesto derivam todas as fotos com intenção de chocar o *spectator*, mas de forma diferenciada do *punctum*: o choque fotográfico consiste menos em traumatizar do que revelar o que está tão escondido que o próprio ator dele estava ignorante ou inconsciente. Já o *punctum*

é um suplemento: acrescentamos à foto *o que todavia já está nela*. Criamos um campo cego, um extracampo sutil, como se a imagem lançasse algo para além daquilo que ela dá a ver.

As duas primeiras instâncias de fotos aludidas em *Relato de um certo Oriente* são a foto duplicada de Arminda e a foto oval de Emir pendurada na parede, mencionadas na ocasião em que Hakim relembra o natal em que seu pai sai de casa em meio à festa. Sua mãe, como se nada houvesse acontecido, continua animadamente a conversação com os convivas, e indaga-lhes se já sabem que Dorner está de volta à cidade. Aos que desconhecem o nome, Emilie esclarece que o alemão tinha morado em Manaus há coisa de seis ou sete anos, e, após, havia feito longa viagem pela selva e andado pelo sul, para rever uns parentes. É quando a anfitriã acrescenta que Dorner havia conhecido seu marido e era “amigo do Emirzinho” que todos os olhares se voltam para uma moldura oval, que enquadra a foto de um jovem de olhar arregalado e sem rumo. A impressão desse olhar é tal que obriga o observador a seguir o rumo apontado por ele, procurando em vão outro objeto fixado na parede da sala. A essa foto retomaremos mais tarde, estudando-a com base no conjunto de todos os detalhes que são progressivamente dados sobre ela.

Tendo contemplado a foto da moldura oval, os convivas passam a falar sobre seu autor, Dorner. Tal como Hakim o faria mais tarde ao descrever o amigo, Arminda refere-se a ele como um colecionador (“coleccionava tudo”), acrescentando que adora fazer surpresas. Embora não se refira às suas fotos como surpresas de vida, deixa a ideia implícita ao, em seguida, remexer a bolsa e retirar uma foto sua, feita por Dorner, em que se vê um “rosto sorridente, pálido e meio assustado no vão da janela, entre vasos de hortênsias”, acrescentando que o fotógrafo a pegara de sopetão. Mal termina de falar, Dorner entra na sala, e vendo-a com a foto na mão, intui que a sobreposição do rosto natural ao já fotografado é um “achado” que não pode perder. Rapidamente, coloca junto ao rosto de Arminda a foto que ela ainda segura, e “com um gesto felino” retira o *flash* da câmera, e a fotografa. Como resultado, quando, na semana seguinte, mostra “o rosto da mulher ao lado da fotografia do rosto da mulher [...] dissipamos uma antiga dúvida: a de que aquele sorriso não era um sorriso e sim um cacoete adquirido na infância, como revelara nossa vizinha Esmeralda à Hindié Conceição” (HATOUM, 2007, p. 42).

A percepção diante de uma foto é vista com certa diferença entre *spectator* e fotógrafo. Dorner, que exerce a profissão de fotógrafo, ganhando a vida com uma Hasselblad, é capaz de intuir desempenhos a ser obtidos pelo ato de fotografar que serão percebidos como surpresas pelo *spectator*.

Descrevendo as possíveis “surpresas” a serem obtidas pelo fotógrafo, Barthes lista, em primeiro lugar, o “raro”, que se refere ao caráter de raridade do referente, e, em seguida, a foto que imobiliza uma cena rápida em seu momento decisivo, como uma mulher no ato de pular uma janela. Uma terceira surpresa constitui-se na “proeza”, que acontece quando o ato fotográfico for inusitado, como fotografar em um milésimo de segundo o cair de uma gota de leite. Outra surpresa é a que o fotógrafo espera obter ao usar a técnica: sobreimpressões, anamorfose (deformação de imagem), exploração voluntária de certos defeitos, desfocamento ou perturbação da perspectiva. O quinto e último tipo de surpresa é o “achado”, uma cena que pode ser arranjada pelo fotógrafo, mas que no mundo dos *media* ilustrados apresenta-se como uma cena natural que o gênio do repórter teve a capacidade de captar.

As surpresas obedecem a um princípio de desafio, pois o fotógrafo deve tornar aquilo que é provável, possível ou interessante em surpreendente. Nesse contexto, notável refere-se não ao “não importa o quê” capturado pela foto, mas ao desempenho do fotógrafo, que faz com que a fotografia seja notável, e que se torna o valor mais sofisticado (BARTHES, 1984, p. 56-57).

No caso das fotos de Arminda, percebe-se que, pega de surpresa pelo *operator*, deixa-se apanhar na espontaneidade de seu comportamento. Dorner intui o inusitado da duplicação das faces, uma surpresa que acaba resultando na revelação de um comportamento inconsciente de Arminda. Nessa pose, capturada em imobilidade diante do olhar de Dorner, revela-se o esgar constante que todos tomavam como um sorriso.

Ambas as fotos de Arminda, tomadas sem que ela tivesse o tempo para assumir uma postura ante a câmera, podem ser classificadas como sendo o que Bourdieu chama de “instantâneo”, ou foto “tirada ao vivo”, às quais ele contrapõe ao que chama “fotografia em pose”. Este último é o caso, por exemplo, da foto dos Ahler, feita imediatamente antes do fotógrafo encontrar o amigo Emir no dia de sua morte. Como descrito pelo próprio Dorner, a “família Ahler passava pelo visor da câmera, todos se abraçavam em volta de uma estátua encardida”.

A importância da postura diante das câmaras de um fotógrafo expressa o valor de cada indivíduo. Quando a foto é individual, o referente apresenta-se quase sempre em postura elegante, no centro e de corpo inteiro, demonstrando respeito e seriedade ao momento. Quando fotografados em grupo, as pessoas ficam perto umas das outras, muitas vezes abraçadas – há uma preocupação com a pose. Em uma solenidade onde o indivíduo se deixa fotografar em uma postura relaxada, o objeto é algo de reprovação, e suas atitudes consideradas um desres-

peito à ocasião, pois a posição digna consiste em posicionar-se diante da câmara com o corpo e expressão do olhar à altura da solenidade.

Essa busca pela frontalidade espontânea está ligada aos valores culturais mais enraizados de uma sociedade: os sentimentos de honra, dignidade e de responsabilidade. É importante apresentar-se ao olhar do outro demonstrando boa aparência: assumir uma postura correta é uma forma de respeito de nós mesmos. Por outro lado, obedecer ao princípio da frontalidade é assumir o controle da nossa própria imagem: ao olharmos e sermos olhados por quem nos fotografa, preparamos a nossa pose, expondo-nos para sermos vistos com queremos, oferecendo nossa própria imagem para ser olhada. Como Bourdieu conclui, a solenização, a hierarquia e a eternização são inseparáveis em uma foto (BOURDIEU, 2006).

Transformamo-nos através de “poses”, o que nos metamorfoseia antecipadamente em imagem, uma transformação ativa em que a fotografia cria nosso corpo ou o mortifica. Ao posicionarmo-nos diante de uma câmara arriscamo-nos, pois sabemos que uma imagem vai nascer. A fotografia “é o advento de mim como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade” (BARTHES, 1984, p. 25). Daí por que, conscientes da imagem que vai se perpetuar, os Ahler escolhem um local que lhes parece bonito ou importante — a estátua — e uma pose que pensam exprimir o amor de uns pelos outros: perfilam-se em abraço fraternal frente à câmera. Como o fotógrafo Dorner conta à neta de Emilie, trata-se de uma época em que:

Muitas pessoas queriam ser fotografadas, como se o tempo, suspenso, tivesse criado um pequeno mundo de fantasmagoria, um mundo de imagens, desencantando, abrigo famílias inteiras que passavam diante da câmara, reunidas nos jardins dos casarões ou no convés dos transatlânticos que atracavam no porto de Manaus (HATTOUM, 2007, p. 61).

A linguagem usada para descrever o desejo de ser fotografado ecoa a de Barthes ao aludir ao referente como o *spectrum*, ou aquilo que promove o “retorno do morto” através do instante fugidio capturado pela foto. Como Barthes ainda raciocina, a foto-retrato constitui-se em campo fechado de forças que se cruzam, se afrontam e se deformam. Quando estamos diante de uma câmara, somos ao mesmo tempo aquele que julgamos ser, aquele que gostaríamos de ser, aquele que o fotógrafo nos julga e aquele que ele usa para mostrar sua arte. Imaginariamente, a fotografia representa o momento sutil em que não somos nem sujeito nem objeto, mas um sujeito que se torna um objeto para o fotógrafo (BARTHES, 1984, p. 27-28).

A descrição dos habitantes de Manaus, desejosos de serem fotografados, estabelece, ainda, um contraste entre o tempo e o lugar a partir no qual Dorner exerce a profissão de fotógrafo. *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 229 - 243, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

grafo e a época, relatada por Pierre Bourdieu a partir do testemunho de J-P A., nascido em 1885, quando a fotografia era totalmente desconhecida dos camponeses, e os fotógrafos necessitavam se apresentar às famílias em dia de festa e oferecer seus serviços. Depois, era ainda preciso oferecer as fotos, para ver quem as queria. Recolhiam os nomes, recebiam o pagamento adiantado, e mais tarde enviavam as fotos (BOURDIEU, 2006).

É quando Dorner caminha para a casa dos Ahler, para fazer um álbum da família, que vê Emir vestido de branco, com uma flor na mão, perambulando pelo coreto da praça. Convida-o para almoçar em um restaurante francês, mas com a voz apagada, quase incompreensível, Emir recusa o convite, demonstrando o desejo de se desvencilhar dele. Naquele instante, o que chama a atenção do fotografo é a orquídea de um vermelho excessivo, arroxeadado, quase violáceo. Observa-a com tanta atenção que deixa escapar a expressão estranha de Emir, um olhar de quem não conhece mais ninguém. Nesse momento, age como *operator*, preocupado apenas em registrar o raro da situação. Primeiramente os dois referentes, Emir e a orquídea são apreendidos por Dorner, vistos com o olhar de um técnico. A imagem da orquídea o fascina, e prende seu olhar. É o momento do *studium*, quando o fotógrafo surpreende o referente, ignorando inconscientemente sua aparência, que só mais tarde vai lhe chamar a atenção, após saber de sua morte.

Só mais tarde, ao ver a foto revelada por ele mesmo, quando se coloca na qualidade de *spectator*, Dorner sente-se pungido ao visualizar a imagem de Emir. Como referente, Emir torna-se *spectrum* não somente por oferecer ao *spectator* o espetáculo do homem que carrega a rara flor, mas também por, literalmente, promover o retorno no morto: não somente do momento para sempre imobilizado, mas do homem ali capturado, que agora já não vive.

Como Halbwachs raciocina, a morte põe fim à vida fisiológica, mas não apaga os pensamentos e as lembranças que temos das pessoas que são próximas de nós, como nossos amigos ou parentes que faleceram que permanecem em nossa lembrança por um longo período de tempo, como se estivessem vivos. Após a morte de Emir, sua imagem torna-se crescentemente mais viva na imaginação de seus familiares e amigos, e muito especialmente na de Dorner e Emilie. Essa mudança ocorre porque lembranças vão se juntando a outras lembranças; mudamos, e o nosso ponto de vista se desloca para ocupar um lugar diferente. A morte, que põe fim à vida fisiológica, não detém bruscamente a corrente de pensamento dos que conviveram com quem desaparece. Por mais tempo ainda os representamos como se estivessem vivos, pois permanecem misturados a nossa vida cotidiana. No dia seguinte à morte, a atenção dos seus se fixa com mais força nas lembranças da pessoa morta. Nesse momento sua imagem está

menos definida, e se transforma incessantemente, conforme as lembranças evocadas de sua vida. Na realidade, a imagem de um desaparecido jamais se imobiliza (HALBWACHS, 2006, p. 94).

Antes mesmo de saber do afogamento do amigo, Dorner pressente uma tragédia; depois do evento confirmado, preocupa-se em achar a câmera, à profissão de fotógrafo. Incapaz de ver a ampliação do rosto do amigo emergir lentamente da química pede a outro fotógrafo, amigo seu, que execute o trabalho. Ao ver a foto, a imagem o atinge, passa a lhe pungir. Seu interesse desloca-se da orquídea para a expressão facial, e é transpassado pelo “desespero marcado pelo olhar e pelos sulcos cinzentos que lhe riscavam a testa” (HATOUM, 2007, p. 78).

Quanto à Emilie, nega-se a acreditar no falecimento do irmão, mesmo depois do aparecimento de seu corpo, dias depois do afogamento. Encomenda fotos de Emir, Ordena, uma de corpo inteiro, e treze ampliações do rosto, em tamanho natural, uma das quais viria a ser colocada na moldura oval de mármore lapidado que Emílio manda buscar de Trieste, recoberta pelo cristal ligeiramente côncavo importado da Itália, com o fim de proteger a foto das intempéries, assegurando-lhe a longevidade. Talvez Emilie ordene treze ampliações devido a sua devoção a Santo Antônio, cuja data é celebrada a 13 de junho. Segundo a Igreja Católica, o santo auxilia as pessoas a recuperar coisas perdidas. Em honra ao irmão, todos os anos, depois de rezar os responsos de Santo Antônio, Emilie vai até o cais e lança um vaso de flor e uma das fotos nas águas que tragaram Emir.

Tal como Dorner, Emilie é tocada pelo rosto do irmão, detendo o olhar sobre as fotos que lhe definem os contornos. Permanece alguns minutos silenciosa e serena, observando o olhar, o rosto contraído, o jogo de luz e sombra dando aparência de um rosto febril. Passa as mãos nos olhos de Emir, ou encobre-lhe parte do rosto, como se quisesse mirá-lo por partes para desvendar alguma coisa que escapa ao fitar o todo (HATOUM, 2007, p. 79).

Barthes percebe uma grande aproximação entre a foto e o teatro, através da Morte: como sabemos, os primeiros atores destacam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos. Caracterizar-se correspondia, para eles, a designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo ou morto. É essa relação que podemos encontrar na foto: por mais viva que possamos concebê-la, temos o desejo de “dar vida” ao objeto fotografado, pois a foto, como o teatro primitivo, é a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos (BARTHES, 2008, p. 53-54). Não admira, pois, que a foto dos mortos - Emir, Soraya Ângela e Emilie –

seja um dos elementos através dos quais se resgatam e perenizam os que já partiram no romance *Relato de um certo Oriente*.

A foto de Soraya Ângela é apreendida por Hakim. Esse *operator* amador a fotografa uma única vez, depois de dias de observação, em que contempla a menina no jardim da casa, esquecida de tudo e de todos, deitada sobre o solo de ardósia, mirando detidamente uma estátua dos anjos de pedra. A ação intencional do fotógrafo é surpreender a menina a uma certa distância: não quer assustá-la, já que é esquiva, pelo fato de ter tido pouco contatos com as pessoas, pois tanto o nascimento fora do casamento como a surdez afastam-na do convívio dos demais membros da família e da sociedade.

Ao fotografá-la, Hakim faz uma imagem de um rosto de perfil, que contrasta com o rosto da estátua de pedra ao lado da qual Soraya repousa. A apreensão da imagem é feita de longe, com câmara doméstica, e é, portanto, pouco nítida; após a sua ampliação de oito por doze, a nitidez do rosto de Soraya Ângela é ainda mais diminuída. Contudo, Sâmara, que não tem mais a filha junto a ela, atribui-lhe alto valor.

Solenizando e eternizando momentos intensos, a foto assume uma função memorial, assumindo papel testemunhal. Esse papel autenticador da foto, que tem a função de tanto mostrar o real como ser suporte de rememoração, é explicado por Barthes como causado por uma confusão entre dois conceitos: o Real e o Vivo. Quando a foto nos atesta que um objeto foi real, nos leva a acreditar que está vivo, pois nos leva a dar ao real um valor eterno. Contudo, ao deportar esse real para o passado (“isso foi”), ela sugere que está morto. Assim, podemos dizer que o traço inimitável da fotografia é que alguém viu um referente em carne e osso, ou em pessoa.

A função da fotografia não é atestar o que foi extinto, mas o de testemunhar que o que vemos realmente existiu. Toda a fotografia é um certificado de presença; contudo, a força constativa da foto incide não sobre o objeto, mas sobre o tempo: seu poder de autenticação se sobrepõe ao de representação. A foto é a própria autenticação dos fatos, porquanto não inventa; não rememora o passado, nem produz em nós o efeito de restituir o abolido, mas de atestar que o que vemos de fato existiu. Não fala do que não é mais, mas com certeza daquilo que foi: não a nostalgia da lembrança, mas via da certeza (BARTHES, 1984, p. 124-125). Tocando-nos “como os raios retardados de uma estrela”, a foto é uma emanção do referente: de um corpo que existe (ou existiu), que estava lá, partiram radiações que nos atingem (BARTHES, 1984, p. 122). Através da fotografia, Soraya atinge ainda Sâmara, que, não tendo mais a presença “real” da filha, ameniza a saudade olhando para sua fotografia.

Outro momento de rememoração através da foto acontece quando Emilie, já velha e saudosa, recorda o irmão morto e o filho distante através das fotos. Ao olhar as fotografias de Hakim e Emir, compara um ao outro, tecendo comentários sobre os dois. Observa as fotos de Emir e de Hakim. O irmão jovem parece muito com Hakim, e a semelhança era tanta que parecem sorrir o mesmo sorriso. Ao olhar as fotos de ambos, Emilie lembra sonhos em que os três se encontravam descendo em um barco ao encontro do mar. Mesmo que um deles já não exista mais, não os imagina como um referente vivo e outro morto; antes, vê na foto um certificado de presença.

Como bem exemplificado em *Relato de um certo Oriente*, o exercício de contar algo através da fotografia contribui para que a história pessoal, familiar e social permaneça viva. As fotografias feitas na casa de Emilie quando os filhos eram crianças permanecem guardadas em um baú, junto com outros objetos estimados por Emilie. Em sua velhice, passa horas observando e arrumando essas fotos; em seus últimos dias de vida, fica com o álbum de fotografia ao colo.

Famílias guardam fotografia de seus antepassados para poderem contar sua história às futuras gerações, de forma que filhos e netos conheçam seus antepassados, dando prosseguimento à história familiar. Como Lichwark observa, “nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente em nosso tempo como a imagem fotográfica de nós mesmos, de nossos parentes próximos, de nossos seres amados” (apud BENJAMIN, p. 103).

Pensando a fotografia a partir de um viés sociológico, Bourdieu observa que um álbum de família é um lugar habitado por muitas memórias:

A galeria de retratos democratizou-se e cada família tem, na pessoa do seu chefe, o seu retratista. Fotografar as suas crianças é fazer-se historiógrafo da sua infância e preparar-lhes, como um legado, a imagem do que foram. [...] O álbum de família exprime a verdade da recordação social. Nada se parece menos com a busca artística do tempo perdido que estas apresentações comentadas das fotografias de família, ritos de integração a que a família sujeita os seus novos membros. As imagens do passado dispostas em ordem cronológica, “ordem das estações” da memória social, evocam e transmitem recordação dos acontecimentos que merecem ser conservados porque o grupo vê um fator de unificação nos monumentos da sua unidade passada ou, o que é equivalente, porque retém do seu passado as confirmações da sua unidade presente. É por isso que não há nada mais edificante que um álbum de família: todas as aventuras singulares que a recordação individual encerra na particularidade de um segredo são banidas, e o passado comum ou, se quiser, o menor denominador comum do passado, tem a nitidez quase coquetista de um monumento funerário frequentado assiduamente. As imagens do passado dispostas em ordem cronológicas (apud LE GOFF, 2003, p. 460).

Por outro lado, a foto também tem função social. Com a divisão do trabalho entre ambos os sexos, atribui-se à mulher, em sociedades como a retratada por Bourdieu em seu estudo *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 229 - 243, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

sobre o camponês e a fotografia, a tarefa de manter relações sociais com os membros do grupo que se encontram longe, começando pela família. Visitar os parentes ou mandar notícias através de cartas passa a ser sua função, o que a torna mais autônoma para realizar atividades sociais, sem ter a necessidade da presença do marido. À medida que a sociedade dedica mais atenção às crianças, e, portanto, às mulheres enquanto mães, o hábito de tirar fotos de crianças aumenta. Assim como as cartas, e bem melhor que elas, a fotografia assume um papel importante na atualização contínua de conhecimento mútuo. Em *Relato de um certo Oriente*, a tarefa de manter a família unida recai, largamente, sobre uma mulher, Emilie, e esta o faz, em parte, através da remessa de fotos.

Durante quase vinte e cinco anos, Emilie e Hakim se correspondem por meio de fotografias. Emilie nunca escreve uma carta para Hakim durante o tempo em que o filho permanece na Espanha, mas as fotos que envia o mantém ligado afetivamente a ela. É através das imagens recebidas que Hakim decifra os enigmas e as apreensões de sua vida, e acompanha as mudanças que o tempo traz ao corpo da mãe. Sabe da morte do meu pai ao receber uma fotografia onde Emilie, como de costume, está sentada na cadeira de balanço ao lado da poltrona coberta por um lençol branco, mas agora com os dois anéis de ouro na mão esquerda e, o véu preto de tule lhe encobre o rosto. Como Hakim relata, ao visualizar as fotos,

Era impossível não ouvir a voz de Emilie e não materializar seu corpo no centro do pátio, diante da fonte, onde os fios de água cristalina esguicham da boca dos quatro anjos de pedra, como as arestas líquidas de uma pirâmide invisível, oca e aérea. Se eu não tivesse olhado para aquela fotografia, poderia abstrair todas as outras, fechar os olhos a todos os retratos enviados para mim ao longo de tantos anos, ou simplesmente recordar através das imagens algo fugidio, que escapa da realidade e contraria uma verdade, uma evidência. Por que era a revelação de um momento real e de uma situação palpável o que mais me impressionava na fotografia (HATOUM, 2006, p. 105).

Duas fotos, enviadas por Emilie a Hakim depois da morte de seu pai, o atingem especialmente. Ambas são remetidas em um mesmo envelope. Em uma delas, Emilie ainda não tem rugas, e seu rosto está suavemente maquilado. Tem uma expressão serena e a postura soberana dos rostos esculturais das santas. É a única foto colorida que lhe manda, emoldurada em papel Schoeller, de textura marmórea, com marca do laboratório. A outra foto, tirada quando Emilie está no centro do pátio, cercada por um jardim de Delicias, remete à tarde em que Hakim anuncia a sua partida, causando-lhe grande desgosto. Nessa imagem de Emilie, Hakim entrevê um mundo de desilusões. O rosto sombrio se cobre com um véu espesso, anunciando

uma morte que já se iniciara, face às decepções, os tropeços e sofrimento de uma vida inteira. A foto do rosto cansado e envelhecido de Emilie punge seu filho.

Tal como sua avó, a narradora usa a fotografia em sua correspondência. Diferente dela, porém, as cartas não se resumem as fotos, mas as complementam. As fotos que a narradora tem em seu poder foram tiradas na casa de Emilie, onde ela e o irmão passaram à infância. Essas fotos têm a função de organizar as lembranças da narradora, e também servem para que as compare com a ambiência que se prepara para encontrar em Manaus, e a reconheça, bem como as pessoas que estão nas fotos.

Como Bourdieu resume, ao comentar o papel social da foto, enviar “uma fotografia tem a mesma função: através da imagem, apresenta-se o novo descendente a todo o grupo que deve ‘reconhecê-lo’” (BOURDIEU, 2006). Dentro dessa perspectiva, as fotos não são consideradas por si mesmas em termos de suas qualidades técnicas e/ou estéticas, mas, antes, devem ser objeto de uma leitura sociológica. Basta ao fotógrafo fazer uma representação suficientemente crível e precisa para garantir o reconhecimento, pois “o que é fotografado, e apreendido pelo leitor da fotografia, não são propriamente indivíduos na sua particularidade singular, mas **sim papéis** sociais - o marido, o rapaz na primeira comunhão, o militar – **ou relações sociais** – o tio da América ou a tia de Sauvignon” (BOURDIEU, 2006, grifo do autor). Enquanto nas casas camponesas, assim compreendidas, as fotografias são mantidas ocultas, “fechadas” numa caixa, com exceção da de casamento e de certos retratos, nas casas da pequena burguesia, adquirem valor decorativo ou afetivo. Ampliadas e enquadradas, decoram a casa, assumindo um valor ostentatório.

As fotos enviadas por Hanna aos parentes no Líbano servem a dupla finalidade de manter os laços familiares e apresentar um descendente para que possa ser reconhecido. Depois de morar em Manaus por onze anos, Hanna envia três fotos: duas, formando a frente e o verso de um invólucro que deve permanecer lacrado até que um parentes libanês chegue a Manaus. Quando seu sobrinho, que mais tarde torna-se marido de Emilie, viaja para o Brasil, as fotografias enviadas pelo tio orientam sua chegada em terra estranha. No momento em que desembarca no cais, seu olhar se volta para um homem encostado na parede de uma casa perto do porto. Compara-o com as fotos. Vira várias vezes o cartão, comparando os dois retratos. Só então percebe que não eram exatamente iguais, e parecem não pertencer realmente à mesma pessoa. Sente-se então autorizado a violar o lacre, e verificar o retrato entre as duas folhas de cartão. A foto de Hanna ainda jovem, tirada antes de partir para Manaus, é extremamente

semelhante a do homem que o espera: assim reconhece no estranho seu primo, o filho de Hanna.

A função da fotografia no *Relato de um certo Oriente* é extremamente relevante para a conservação da memória. Através de fotos, oportunizam-se momentos de rememoração, como no caso de Emilie que, não tendo mais a presença real dos netos e dos filhos, ameniza a saudade olhando para suas imagens impressas. Por outro lado, atualizam-se os laços familiares e mantêm-se as relações sociais com os membros do grupo que se encontram longe, como acontece com as fotografias enviadas por carta, ou as que Hanna encaminha aos parentes no Líbano. Como certificado de presença, a foto, evocando a memória do referente, contribui para que a história pessoal, familiar e social permaneça viva.

ABSTRACT: This study proposes to examine the novel the perspective of memory construction, investigating how photography, one of the main techniques associated with remembrance, gives support to such analysis. Photos acquire testimonial, aggregative and authenticative function within the familiar and communal environment inhabited by the characters in the novel. Starting with a brief summary which both introduces the plot of the novel and emphasizes the role of photography and of the photographer Dorner in the narrative, this analysis proceeds by studying in detail the possibilities of remembrance provided by photography. Studies on photography, developed by Walter Benjamin, Roland Barthes, Jacques Le Goff and Pierre Bourdieu are reviewed, so as to provide theoretical support to this analysis.

KEYWORDS: Photography. Rememoration. *Relato de um certo Oriente*. Milton Hatoum.

Referências

ARISTIMUNHA, Cláudia Porcellis. Lugar de memória: fotografia, memória identidade, história e patrimônio histórico e cultural. *Logos*, Canoas, v. 16, n. 1, p. 43, maio 2005.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOURDIEU, Pierre. O camponês e a fotografia. *Revista de sociologia e política*, n. 26. Curitiba: 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid+50104.4478200600000000>. Acesso em: 20 ago. 2008.

FELIZARDO, Adair; SAMAIN, Etienne. A fotografia como objeto e recurso de memória. *Discursos fotográficos*, Londrina, v. 3, n. 3, p. 205-220, 2007.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 229 - 243, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

GINZBURG, Carlos. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5. ed. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 2003.

RICOUER, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 2007.