



miguilim

revista eletrônica do netlli

volume 4, número 1, jan-abr 2015

MEMÓRIAS DE UM DIÁRIO FOTOGRÁFICO: *O LIVRO DAS EMOÇÕES*



MEMOIRS OF A DAILY PHOTO: *THE BOOKS OF EMOTIONS*

Mauro Sergio APOLINÁRIO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 01/02/2015 • APROVADO EM 04/08/2015

Abstract

This article seeks to bring the reader some issues relevant to the study of photography as a literary matter. If nowadays the use of photographic images taken proportions that go into a kind of blindness motivated by visual exaggeration, it is possible that in the literature still can save what you have left to see when we seek to do what is proper to man walking in the world: art. So in *O livro das emoções*, João Almino, we see the birth place of the photographic image in literary text, viewing pictures not ready at length that we have here in, but images coming from the windows of the soul.

Resumo

Este artigo busca trazer ao leitor algumas questões pertinentes ao estudo da fotografia como questão literária. Se em nossos dias o uso da imagem fotográfica tomou proporções que caminham para um tipo de cegueira motivada pelo exagero visual, é possível que na literatura ainda se possa salvar o que se tem deixado de enxergar quando buscamos realizar aquilo que é próprio do caminhar do homem no mundo: a arte. Assim, em *O livro das emoções*, de João Almino, podemos ver acontecer o nascimento da imagem fotográfica no texto literário, visualizando não imagens prontas no percurso que aqui nos dispomos, mas sim imagens vindas das janelas da alma.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Photography. Image. Realism.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia. Imagem. Realismo.

Texto integral

O autor, a fotografia e seus discursos

Poser la question des rapports entre littérature et photographie, c'est forcément interroger la notion du réalisme. L'exploration des rapports entre littérature et photographie, photographie et réalisme pourrait également fournir l'occasion de remettre en cause l'hégémonie du référentiel, ou, tout au moins, de tracer les limites au règne du réel.¹

Ronald Shusterman

Desde o surgimento da fotografia, tornou-se muito comum na literatura a quebra do domínio das paisagens naturais e culturais unicamente por meio da escrita. As imagens técnicas deram novo rumo ao texto literário, principalmente por propiciarem ao leitor uma nova interação de sentido com o discurso literário, articulando texto e imagem em um único espaço narrativo, além da imersão nos contextos artísticos, culturais e filosóficos que permeiam todo o universo da imagem fotográfica. Numa linha que nos permite pensar a fotografia como algo grande, uma inesgotável fonte de discursos e recursos muito maiores que a generalização de “instante qualquer” extraído de um acontecimento real, João Almino nos propõe em *O livro das emoções* muito mais que um simples romance que trata da fotografia. Ninguém melhor que um escritor que também é fotógrafo para criar uma narrativa que busque a união de dois universos aparentemente tão diferentes: texto literário e imagem fotográfica.

O livro das emoções é um romance narrado em primeira pessoa, que conta as memórias de um fotógrafo cego que decide escrever um livro baseado em seu

antigo diário fotográfico, diário este que contém, na sua maioria, fotografias – com motivos pessoais e artísticos permeados por emoções e sensações – feitas em Brasília, onde se passa a trama. Com uma narrativa fragmentada e melancólica, com vários personagens que acumulam suas próprias histórias à vida de Cadu, protagonista do romance, *O livro das emoções* apresenta duas estruturas distintas que se entrelaçam em seu desenvolvimento, criando uma espécie de diálogo alternado que, mais à frente, faz com que os acontecimentos formem uma estrutura coesa. A primeira estrutura é uma narrativa em formato de diário, escrita pelo próprio Cadu, iniciada na madrugada de seis de Junho de 2022, quando ele começa a registrar o intento de escrever um livro baseado em seu antigo diário fotográfico, iniciado vinte anos antes, em 2002. Esse diário registra os momentos vividos por um personagem já cego e com setenta anos ao longo da escritura de suas memórias. O registro desses momentos é marcado pelo processo de composição do livro, em que Cadu, ao escolher as fotografias que comporão o acervo memorialístico, articula seus conceitos sobre a arte fotográfica, literatura, seus amores, decepções e visão política, fazendo constantes releituras de sua vida durante toda a narrativa. Ainda nessa parte é possível perceber que os personagens que compõem a realidade de Cadu aparecem de repente, como se suas aparições fossem relacionadas a *flashes* emanados de uma câmera fotográfica. Tal impressão é dada devido ao modo fragmentado e inusitado com que os acontecimentos vão sendo registrados, afinal, a memória é curta, falha, e os acontecimentos são dispostos, dentro da contagem dos dias, de acordo com sua importância emotiva para o narrador:

Noite de São João, 2 horas da manhã

Não somente no livro que pretendo escrever, mas também neste novo diário, vou comentar o que for surgindo, na ordem em que for surgindo. (ALMINO, 2008, p. 13).

A segunda estrutura apresenta o próprio texto memorialístico escrito pelo personagem, *O livro das emoções*, com interessantes características que podemos observar durante toda a narrativa. Por mais que João Almino tenha procurado apresentar diferenças quanto ao estilo da letra impressa entre a estrutura do diário e do texto memorialístico, logicamente para diferenciar o tipo de estrutura na qual cada parte foi escrita, não deixou de encaixar o texto memorialístico dentro do diário ao continuar a ordem cronológica dos dias, sempre entre colchetes acima dos títulos de cada foto, como se aquele deste fizesse parte:

[29 de junho]

1. Geometria da vida

Quando Joana e eu descobrimos que não poderíamos ter filhos, não nos submetemos a exames para saber de quem era o problema.

Tentávamos conviver apenas no prazer e nos desvencilhar das obrigações, problemas e preocupações do dia-dia. (ALMINO, 2008, p. 16).

Logicamente que, para o personagem, *O livro das emoções* diferencia-se do seu diário, ficando para o leitor a tarefa de junção das partes para compor o romance. Vale também destacar que a divisão do texto memorialístico segue como um álbum de fotografias. As partes que o compõem são numeradas de 1 a 62, ou seja, o total de fotografias escolhidas por Cadu para compor seu livro: “O livro que pretendo escrever com base no meu velho diário fotográfico poderá ser considerado um álbum de minhas memórias sentimentais e incompletas, de uma época em que eu via, e via demais” (ALMINO, 2008, p. 15). Mas o interessante é que, em todo o romance, não encontramos sequer uma imagem. A cada fotografia apresentada são adicionados elementos que, numa realidade empírica, lembram o modo pelo qual elas são dispostas num álbum cuidadosamente elaborado, com datas, numeração e títulos próprios, cada uma simbolizando um momento na vida do personagem, articuladas com os variados acontecimentos que dão vida à narrativa.

De um modo geral, *O livro das emoções* apresenta em sua estrutura muitos conceitos que nos remetem ao estudo da escrita diarística² dentro de um romance memorialístico, formando uma grande massa que é fortificada pela destreza de articulação do autor ao lidar com manifestações neste momento tão usuais na literatura brasileira. Mas não é a proposta deste estudo seguir pelas linhas do diário e suas possibilidades e da mescla com a narrativa memorialística, mas sim o processo de composição do romance em questão e o diálogo do texto literário com a imagem fotográfica, aos textos a ver e às imagens a ler, um dueto interessantíssimo que tem crescido no âmbito dos estudos e discussões sobre literatura.

Para que possamos compreender o modo pelo qual se dá o acesso às imagens propostas por João Almino no livro que é escrito por Cadu, seu protagonista, e à junção das várias histórias evocadas por cada pequeno capítulo que é disposto como uma fotografia – mas que não cumpre uma disposição linear dos acontecimentos ao deixar de prender o leitor pela sequência dos episódios e sim pela coleta de dados durante a fragmentada narrativa –, formando assim um álbum fotográfico, temos que dialogar com conceitos próprios do estudo da imagem fotográfica e como eles se dão no texto literário. Essas colocações estão, de início, no diário mantido pelo personagem, que se estende de modo fragmentado durante toda a narrativa. Primeiramente, nas linhas iniciais do romance, é colocada uma pequena explanação em que o personagem parece conduzir o leitor durante a leitura: “(...) Fotografar é ver com olho treinado; recortar e guardar o que se vê. Ao disparar a máquina, as fotos ficaram gravadas na mente, como espelhos do que fui. São instantes eternos, espalhados num museu íntimo” (ALMINO, 2008, p. 9). Assim, é necessário que o leitor reflita sobre o modo como o fotógrafo interage com o mundo na busca daquilo que procura trazer à vista do olhar desatento do observador ao valorizar cada instante, cor, espaço e distribuição de elementos no mesmo, e na maneira como tais imagens podem ser articuladas na memória ao

mostrar um acontecimento passado, fonte então de inúmeras possibilidades de releitura e significação de momentos vividos: “Suas fotos evocam hoje em mim interpretações mais secas e realistas. Mais do que fosse possível vê-las, aquelas fotografias se mostram na lembrança em riqueza de detalhes” (ALMINO, 2008, p. 10).

Ao observarmos o modo como foi elaborado *O livro das emoções*, deparamo-nos com o detalhe da falta de imagens no corpo do texto memorialístico, já que o mesmo propõe a disposição de um álbum fotográfico. Para que tal impressão cumprisse o seu objetivo – induzir o leitor a formar imagens ao ler o texto literário –, o autor se valeu do recurso retórico da ecfrase, utilizando a palavra escrita como processo de formação de imagens. Praticamente ao final de cada uma das 69 fotografias (em que todas abrigam uma série de acontecimentos que culminam na imagem que carrega o título do capítulo), o narrador descreve, além da fotografia, o momento no qual elas foram feitas, assinalando os meios de composição de cada uma e, geralmente, se referindo à numeração das mesmas como se verdadeiramente estivessem entre o título proposto e o texto:

[1º de julho, tarde]

3. Noturno à beira-mar

(...)

Meu problema era que os outros, me considerando um fotógrafo medíocre, não reconheciam o grande artista que vivia dentro de mim. Era que Joana, me tomando por homem vulgar, era incapaz de enxergar em mim o grande amante. Era que eu não conseguia esquecer Eduardo Kaufman. Problema maior, que me afligia naquela madrugada, era que pensava em ligar para ele para cobrar o emprego oferecido.

“Você é mesmo um artista”, às vezes me diziam em tom de ironia. Eu me sentia artista quando às quatro da madrugada separava minhas poucas roupas, o equipamento fotográfico e o laptop; quando arrumava a mala, olhava carteira de dinheiro vazia e previa fome, doença e decadência. Sentia-me artista quando me despedia do Rio com uma foto noturna, **a de número 3**, que coleei acima.

Naquela fotografia entre preto e cinza-escuro, a água desenha curvas de espuma sobre a praia vazia. Percebem-se, em vista panorâmica, as ondulações do mar e uma claridade difusa no horizonte. Sobre o granulado da areia se veem marcas de passos quase apagadas. Como as outras que tirei desde que começara a me preparar para partir, aquela era uma foto de meu medo. (ALMINO, 2008, p. 24).

Vemos que a descrição da imagem proposta leva o leitor a compor suas próprias imagens fotográficas. A mediação com a linguagem verbal através da ecfrase induz àquilo que não existe, assim como também pode descrever uma

imagem real, como é feito pelo narrador ao comparar uma imagem sua com a pintura *A criação do mundo*, de Gustave Courbet, evocando assim esta imagem junto à sua construção mental. Ao ler o texto, o leitor experimenta a imersão num mundo imaginário com leis próprias, mais ou menos parecidas com as leis do mundo real, confrontando deste modo as informações fornecidas pelo texto com seu repertório pessoal, cultural, “seus conhecimentos, suas concepções ideológicas, suas convicções morais, éticas, religiosas, seus interesses econômicos, profissionais, seus mitos” (KOSSOY, 1999, p. 44). Assim, cada fotografia mentalizada terá forma e significados diferentes segundo quem a constrói:

Não é uma fotografia [a de número 1] para ser apreciada por suas qualidades estéticas ou informação que transmite. Diante dela, sou como um poeta que chora ao ler seu patético poema de amor e sente pulsar nos versos o próprio corpo da amada, embora consciente de que o mesmo poema pode parecer inosso aos demais leitores. Ou então como o autor do romance autobiográfico que, tendo revelado tanto de si e escrito com tanta emoção, não sensibiliza quem se chateia com uma história sem trama. De fato, o observador isento não percebe a coragem nem o desespero presentes naquela fotografia. Cada foto é distinta segundo quem a vê. Depois que disparei a objetiva, deixei passar vinte minutos e subi ao apartamento. (ALMINO, 2008, p. 19).

Assim o autor coloca em evidência a permanente estada da humanidade na caverna de Platão, ansiando pelas imagens da verdade. Ele então direciona seu foco para a aprendizagem de um novo código, não meramente visual, mas também emocional, sensitivo. Isso nos remete para as bases do Surrealismo, que, com sua intenção de retirar o homem de uma alienação oriunda de uma sociedade calcada na razão e em seus preceitos dogmáticos, procurou abrir espaços para que o mesmo se voltasse para dentro de si e sua imaginação mergulhasse no desconhecido, formando assim plenas possibilidades de criatividade. Diluídas nossas certezas racionais, o autor aponta para uma outra realidade, permeada pela ficção e pelo imaginário, desfazendo o vínculo do homem com o mundo empírico:

Numa parede, montaria três painéis gigantescos de fotos geométricas, lembrando Volpis³ multicoloridos, uma floresta de pêlo púbico, em várias formas: triangulares, retangulares, losangulares, elípticas, góticas, barrocas, de bigodes breves ou de pêlos exuberantes. Disparei a câmera milhares de vezes como quem toma posse do objeto fotografado. Colecionei aquelas formas como quem arquiva e cataloga experiências; como quem quer preservar para si um pedaço do mundo. Para simplificar, eu chamaria todas aquelas formas, até mesmo os retângulos e as elipses, apenas de triângulos. (ALMINO, 2008, p. 76).

Na representação escrita de imagens pessoais, a imagem vem ao leitor como algo que está para ser observado, reconhecido e interpretado, dando a ele a inserção em um campo de interpretação mediado por seu meio cultural e por suas reações emocionais.

O sugestivo título do romance, *O livro das emoções*, remete-nos a instâncias psicológicas que confirmam sua intenção. Não é um livro meramente proposto a apresentar ao leitor as aflições de um personagem ora fotógrafo, ora teórico de sua fotografia; ora amado, ora ignorado; ora racional ora irracional, o que ele sente ou deixa de sentir. É um romance que nos leva a pensar nossa própria existência junto a uma realidade ficcional que caminha para lugares desconhecidos e a modificá-los conforme aquilo que em nós é despertado. Para Merleau-Ponty,

Estar emocionado é achar-se engajado em uma situação que não se consegue enfrentar e que todavia não se quer abandonar. Antes de aceitar o fracasso ou voltar atrás, o sujeito, nesse impasse existencial, faz voar em pedaços o mundo objetivo que lhe barra caminho e procura, em atos mágicos, uma satisfação simbólica. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 126).

Por estarmos tratando da construção de imagens fotográficas por meio da efrase num romance que está disposto como um álbum de fotografias, mas que não contém imagens, é interessante lembrarmos a influência que os nomes dados às fotografias descritas pelo narrador exercem sobre a construção diegética produzida pelo leitor. No romance, a legenda da fotografia traz uma numeração seguida de expressões que nomeiam a foto. Deste modo, ao final dos capítulos em formato de fotografias efrásticas, temos a descrição dos acontecimentos que culminaram no instantâneo fotográfico, onde podemos tentar a associação da imagem que formamos durante a leitura à legenda proposta pelo narrador:

[15 de julho, à tarde]

11. Quincas anunciando o perigo

Seria eu capaz de trair um amigo? pensava, andando ao lado de Tânia. Ela parecia gostar de Paulo Marcos, ele confiava em mim... Desviara meu olhar de Tânia para a paisagem e, por segundos, meu pensamento era levado para uma zona de medo e prudência por diabos apontando seus tridentes para mim. Mas eram só alguns segundos. A culpa era dela, por ser tão graciosa... (...)

Quincas começou a latir, censurando minhas intenções. Depois se calou. Parecia consentir. Segurei firme as mãos de Tânia, puxei-a em minha direção, deslizei as mãos por suas costas e baixei-as por suas curvas (...)

– O que você pensa que está fazendo?

Eu não pensava nada, a menos que confusão de ideias seja pensamento. Queria e não queira. Quincas sentiu o perigo e latiu

novamente. Fiquei aliviado. Aproveitei para fotografá-lo. É a foto de número 11. Levanta a cabeça em direção à câmera e mostra os dentes como uma fera. Decidi deixar as coisas naquele ponto, me despedindo de Tânia com beijinhos no rosto. O sábio cão me salvara de uma situação constrangedora, que teria atrapalhado para sempre minha amizade com Paulo Marcos. (ALMINO, 2008, p. 57).

Apesar da liberdade que cada leitor tem de formular suas próprias imagens, baseadas em seu repertório emotivo e particular, ele é induzido a ter também como referência o título de cada fotografia, sua legenda. Para Walter Benjamin, as legendas são meios que salvam a imagem fotográfica de significados vagos, pois, segundo ele, a “câmera se tornou cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador” (BENJAMIN, 1994, p. 107). Por um lado, esta afirmação de Benjamin é muito válida quando diz ainda que um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é tão diferente de um analfabeto. Logicamente, é importante para o fotógrafo expor consciência naquilo que procura criar - a imagem fotográfica -, mostrando ao observador sua intenção e interpretação de mundo pelo artifício da legenda que atribui à foto. No entanto, mesmo sendo a legenda um agente de relevância para interpretação da imagem, ao transferirmos para ela toda a responsabilidade de significação, estaremos restringindo a capacidade de criação poética da imagem, apegando diretamente o objeto à palavra. Assim como Magritte negou na pintura *Ceci n'est pas une pipe* que o desenho de um cachimbo nela contido era um cachimbo, mesmo que tivesse a aparência de um, podemos negar que a imagem signifique justamente aquilo que a legenda diz. À significação da imagem, além do que pode induzir a legenda, o observador vai formulá-la de acordo com seus motivos próprios de criação. A legenda serve então como mais um componente no processo de significação da imagem, mesmo sendo esta uma imagem mental formada com o artifício da ecfrese.

Fotografias de cegos para uso dos que veem: a imagem nas janelas da alma

Uma das grandes questões relevantes no que diz respeito à fotografia é a sua relação com a luz. Escritura luminosa, originalmente fruto de um processo físico-químico, a fotografia tem na luz a propriedade fundamental de sua existência, assim como o oxigênio para o ser humano. Mas também pela luz presenciamos o aniquilamento da imagem latente que, sobre o papel fotográfico, espera na escuridão a condição necessária para torna-se patente. Esse paradoxo tão interessante - o excesso como fator destruidor - perpassa de maneira silenciosa a sociedade atual, que privilegia a visão mais que qualquer outro sentido ao buscar na luz os meios para ver ainda mais, sem se dar conta de que a inundação de imagens a que hoje é acometida pode torná-la cega. É como a cegueira apontada por Saramago (1995) em seu *Ensaio sobre a cegueira*.

Nestas condições, João Almino nos apresenta em seu romance análises do excesso experimentado pela sociedade contemporânea ao lidar com a imagem. Ao trazer um cego como protagonista de seu romance, principalmente quando este já foi um homem que vivia em função da imagem fotográfica (um fotógrafo), o autor parece buscar na escuridão da cegueira o meio preciso para se chegar à luz. Na fotografia de número 2 (*O homem que via demais*), Cadu, após receber uma proposta de Eduardo Kaufman – um político mau-caráter que faz parte de um dos vários triângulos amorosos vividos pelo protagonista – para um projeto a respeito de fotografias sobre Paulo Antônio, um falecido presidente do Brasil, reflete em uma das situações vividas dentro do triângulo amoroso formado por ele, Joana e Eduardo, e lança, de modo discreto dentro da cena rememorada, seus conceitos de visão à época baseados na maneira de uma sociedade que procura sempre ver demais:

Ao contrário de hoje, meu problema era ver demais. Via tudo o que se passava à volta, nos mínimos detalhes. O visível era o real, e o real era o visível. Conhecer e ver eram a mesma coisa. O que eu não via, provavelmente não existia. Naquele momento eu via e melhor não ter visto. Não ter visto Joana, não ter visto Eduardo Kaufman. Desviava o olhar, mas os ombros nus de Joana dançavam para o movimento das mãos de Eduardo. (ALMINO, 2008, p. 20).

Após descrever a fotografia, ele finaliza o texto com alguns conceitos atualizados sobre o sentido da visão:

Fotografia não é parte de um filme, nem momento numa sequência de fatos. É tempo de reflexão, observação e descoberta. Diante de uma fotografia, é possível fechar os olhos, não para deixar de ver, mas para ver mais. Por isso não surpreende que, embora cego, continue vendo – vendo mais – aquela foto de Joana e Eduardo Kaufman, que, com seus reflexos e planos superpostos, é também a foto de um pesadelo. (ALMINO, 2008, p. 21).

Antes que avancemos mais na análise do romance, faz-se necessário mergulharmos no século XVIII e refletirmos sobre o que Diderot nos diz em sua *Carta sobre os cegos para uso dos que veem*, em que trata a questão do cego e a sua maneira de perceber o mundo. Quando discute as maneiras como o cego de nascença de Puisaux reage quanto às atividades do cotidiano, comparando-as com as atividades daqueles que possuem a visão, Diderot o coloca em posição superior ao contar como ele se conduz num mundo que a ele é oculto. As colocações sobre a maneira perceptiva com que o cego analisa e reage a cada estímulo da realidade são pontuadas sempre de modo conceitual pelo filósofo, pois, a cada indagação feita sobre pormenores afetos aos que veem, respostas adequadas à realidade do cego são dadas de modo a fazer com que percebamos a existência de um mundo

imerso na escuridão que se adéqua, à sua maneira, ao mundo dos que veem. Quando ao cego é perguntado o que são os olhos, sua resposta é clara e adequada a sua realidade: “E o que são, em vosso parecer, os olhos?, disse-lhe o Sr. de... ‘São, respondeu-lhe o cego, um órgão sobre o qual o ar produz o efeito de minha bengala sobre minha mão’. Esta resposta nos fez cair das nuvens, enquanto nos entreolhávamos com admiração” (DIDEROT, 1979, p. 29). Diderot também cita o matemático cego Saunderson⁴ e o seu aparato para calcular e apreender formas geométricas, estabelecendo assim um diálogo com o homem cego citado anteriormente:

Concebe-se sem dificuldade que o uso de um dos sentidos pode ser aperfeiçoado e acelerado pelas observações do outro; mas de modo algum que haja entre suas funções uma dependência essencial. Há seguramente nos corpos qualidades que jamais perceberíamos sem o toque; é o tato que nos instrui acerca da presença de certas modificações insensíveis aos olhos, que só as percebem quando foram advertidos por este sentido; mas tais serviços são recíprocos; e naqueles que possuem a vista mais fina do que o tato, o primeiro desses sentidos é que instrui o outro da existência de objetos e das modificações que lhe escapariam devido à sua pequenez. (DIDEROT, 1979, p. 24).

Entendemos que Diderot, assim como na tradição da antiguidade clássica, reconhecia a sabedoria do cego como um sábio dentro da escuridão, valorizando sua grandiosidade pelo uso apurado de seus sentidos e a superficialidade e vaidade daqueles que veem, e veem demais. E, comparando o pensamento de Diderot à análise feita por João Almino, temos o retrato do mundo contemporâneo, saturado por imagens que procuram mostrar a realidade de forma perfeita, reproduzindo todas as circunstâncias comuns ao homem, colocando-o num estado letárgico diante do mundo, não enxergando mais o sentido visual como um caminho ao imaginário da imagem e do mundo. Temos então novamente a questão do excesso como fator destruidor, o excesso de luz que causa a cegueira da visão seletiva e a atrofia dos demais sentidos.

João Almino constrói um personagem que se coloca dentro de um mundo saturado pela questão mimética da imagem fotográfica e que reflete sobre tal problemática. Na fotografia de número 56, Cadu discorre sobre o início de seus problemas de visão. De modo breve, conta sua imersão no novo mundo que se anunciava com a chegada da cegueira e analisa as particularidades desse novo modo de ver:

Meus problemas de visão foram um divisor de águas radical em minha vida e em minha fotografia. Mudei meus hábitos. Por obrigação, passei a usufruir do repouso sistemático. Por necessidade adquiri paciência. A doença me fez escapar dos maus livros e foi pouco a pouco me retirando do mundo superficial e apressado das imagens para o da reflexão. Com isso passei a ouvir

Ao novo modo de ver, que se apurava mais e mais com a chegada da cegueira, somam-se as modificações no modo de Cadu se relacionar com a arte fotográfica. A questão sensitiva e o uso diferenciado da memória passam a permear a composição de suas fotografias. A partir daí temos um personagem que não só vive momentos lançados ao longo de um álbum de fotografias, mas também um criador de imagens através das emoções. Fazendo referência a uma citação de *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, sempre dita por Guga, seu irmão, Cadu busca o distanciamento das questões miméticas outorgadas à fotografia e se envereda pelo caminho da construção sensorial da foto: “Com o tempo me convenci que a verdade pode ser mais nítida no escuro da mais negra noite e divisei outro sentido para aquela frase que Guga uma vez me pronunciara e que eu nunca esquecera: ‘O olho do homem serve de fotografia ao invisível, como o ouvido serve de eco ao silêncio’” (ALMINO, 2008, p. 226). Na fotografia de número 59, Cadu, bêbado e já cambaleante, é atropelado por um carro. Neste momento ele é tomado de um impulso que o leva a exercitar, no auge de uma forte emoção, sua nova prática artística de composição da imagem fotográfica, fazendo referência a meios surrealistas de produção artística, citando também a propriedade de a imagem fotográfica nos mostrar detalhes da realidade não percebidos pelo olhar limitado e desatento do homem:

(...) Um dia, cambaleante, fui atropelado por um carro. Jogado contra a calçada, bati com a cabeça no meio-fio. Esbravejei contra o motorista. Ainda com a máquina na mão, que eu teimava em levar comigo, contando com minha sorte em não ser roubado, tentava em vão fotografar o que não via, o carro que partia sem me prestar socorro.

(...) Uma vez mais o improvável acontecia comigo: minha câmara ficou intacta e, respondendo aos movimentos nervosos de meu dedo indicador, registrou algumas cenas. Dizem que na fotografia desfocada reproduzida acima, a de número 59, que prova a hipótese de um *inconsciente ótico*, a luz é misteriosa, há um movimento colorido em forma de esse [letra s] e uma plasticidade de obra de arte. Uma foto mecânica, de enquadramento adivinhado pelo olhar da máquina, um olhar que às vezes surpreende, que pode ver mais do que o olhar humano e que conseguiu fixar para sempre não apenas aquele exato momento, mas também o que veio depois. (ALMINO, 2008, p. 227).

A alusão a um fotógrafo cego que exercita na escuridão o seu olhar emotivo apurado por sentidos até então adormecidos pela luz toca em mais alguns pontos essenciais para a compreensão da proposta de João Almino em *O livro das emoções*. Primeiramente, quando o personagem é levado a formular uma nova instância criativa diante da situação na qual se encontra, temos a contestação de seu

afastamento da realidade e de sua imersão num momento próprio de processo criativo por meio da fotografia. Então, por faltar-lhe a visão, tudo passa a ser criação, afastando então o estigma da conceituação mimética que sempre acompanhou a imagem fotográfica. Temos aí uma fuga ante o real e a submissão da matéria ao imaginário, e a evidência tanto do personagem quanto do leitor na criação de suas fotografias. Essas referências se baseiam nos dois manifestos surrealistas, que sempre privilegiaram o distanciamento da racionalidade e a imersão num mundo inconsciente que revela o ser por trás de sua aparente realidade racional, dando ao homem um encontro consigo mesmo. E, em segundo lugar, é provável que o autor tenha usado a figura de Evgen Bavcar⁵ para dar ênfase à sua análise entre a luz da fotografia e a escuridão da cegueira.

Evgen Bavcar fundamenta-se, basicamente,

em função do conceito da memória conectado aos sentidos, não a memória conceitualmente histórica e usualmente usada por nós. Assim como as pessoas que enxergam possuem a memória visual das coisas (muitas vezes tida como 'memória fotográfica'), o cego exercita a sua memória através do olfato, da audição, das sensações de frio e quente, do sopro do vento sobre as coisas [...] e, principalmente através do tato, que pode tornar-se extremamente refinado em decorrência de constantes exercícios. (BRAUNE, 2000, p. 137).

Para Bavcar, não há suficiente prazer artístico somente com a impressão do instantâneo fotográfico sobre o papel. Os negativos revelados são arranhados com instrumentos pontiagudos, onde então procura desenhar ícones do mundo real (estrelas, árvores, pássaros, et.), finalizando assim seu processo de composição baseado no todo dos seus sentidos.

De igual maneira João Almino nos prepara semelhante caminho para que possamos compreender como se dá o processo de formação de imagens para o cego. Assim como Bavcar, Cadu não é um cego de nascença. Acompanhando a forma fragmentada como de modo geral está disposta a narrativa, tanto a diarística quanto o romance que é escrito dentro do próprio diário, observamos que tais conceitos vão sendo lançados na prosa: “Minha cegueira me impede de ver Carolina. Mas é como se a visse. Sua voz atualiza o rosto e o corpo que vi crescer. Terá os mesmos cabelos lisos e escuros; os mesmos olhos negros e espertos; a mesma tez branca” (ALMINO, 2008, p. 10). É como se os sentidos acompanhassem as evoluções da realidade, como uma atualização que se manifesta no imaginário do personagem. Ainda refletindo sobre a composição das imagens em *O livro das emoções*, temos na fotografia de número 60 (Tateando Tânia) uma cena semelhante à que se encontra no documentário *Janela da Alma* (2002), quando Evgen Bavcar realiza a sessão fotográfica de uma atriz. Ele tateia seu rosto para buscar “visualizar” sua fisionomia e o enquadramento. Parece que João Almino reproduz no romance cena similar à do documentário, e a finaliza com mais um conceito sobre fotografia lançado em prosa:

Tânia testemunhou tudo. Foi compreensiva e – creio ser esta a palavra certa – amorosa. Tendo sua fiel amizade, me parecia que a vida rodava como um filme leve, sonho matutino que deixava luzir um facho de realidade – a que já não iludia nem podia desapontar. Quando ela veio me confortar no dia seguinte, pedi que posasse para mim. Toquei com os dedos os seus cabelos, para ter certeza do enquadramento de seu rosto, e os lábios, para medir a expressão de seu sorriso. Se me dissessem que já não era bela, não acreditaria, pois meu tato confirmava a imagem que meus olhos haviam preservado intacta. A fotografia faz parar o tempo e pode guardar o sentimento para que seja revivido na lembrança. A foto acima, a de número 60, foi a última que fiz de Tânia. (ALMINO, 2008, p. 232).

Entender algo que foge aos conceitos visuais impostos por uma sociedade calcada no olhar não parece tarefa fácil. O distanciamento daquilo que se entende como racionalidade é o artifício necessário ao entendimento das fotografias de Evgen Bavcar e das que são sugeridas (ou induzidas) por João Almino em *O livro das emoções*:

A constante atualização e, portanto, a grande contemporaneidade da fotografia encontra-se justamente nessa capacidade de ela carregar, já impregnada em sua linguagem, toda uma carga surrealista de oscilar constantemente entre o real e o imaginário, em convivência mútua. (BRAUNE, 2000, p. 145).

O próprio princípio de funcionamento da câmera nos leva a pensar que, para que o processo fotográfico seja realizado, torna-se necessária uma cegueira momentânea da lente diante do objeto até que seja consumado o ato fotográfico. Diferente de um cego, temos a visão carregada de vícios e regras que nos levam a restringir significações excêntricas à nossa realidade racional. Muito se disse (e ainda se diz) que o nascimento da fotografia tornaria a pintura livre do referencialismo mimético. Mas o que está surgindo na cultura do olhar na contemporaneidade que também liberta a fotografia? Esse é o grande paradoxo que a envolve hoje: sua libertação dos valores miméticos em busca de um ciclo de ressignificações contrapostos ao acúmulo visual que cega o observador pelo excesso da luz acionada pelo *click* fácil e rápido da câmera digital, acumulando incontáveis *gigabytes* em mídias fixas e removíveis. Não somente o que estamos vendo, mas também “o que isto significa ou pode significar”, é o que nos propõe o autor. É nessa porção de alteridade que, à luz das imagens fotográficas que ora inundam a paisagem, o homem se encontra e nega-se a si mesmo.

¹ Colocar em questão as relações entre literatura e fotografia é necessariamente interrogar a noção de realismo. A exploração das relações entre literatura e fotografia, fotografia e realismo poderia igualmente fornecer a ocasião de desafiar a hegemonia do referencial ou, pelo menos, de traçar os limites do reino do real. In: SHUSTERMAN, Ronald. 2008. p. 529. Tradução nossa.

² Logicamente que tais linhas têm relevante importância para o romance e podem conduzir a interessantes estudos com importantes resultados no que diz respeito à escrita diarística.

³ Referência a Alfredo Volpi, pintor italiano radicado no Brasil, que desenvolveu um estilo próprio de pintura dominado pela diversidade de cores e por um abstracionismo geométrico.

⁴ Nicholas Saunderson (1682-1739), um dos mais renomados cientistas cegos. Matemático, foi professor em Cambridge e membro da Royal Society.

⁵ Doutor em Estética pela Sorbonne, filósofo e fotógrafo. Cego aos doze anos, deixa a Eslovênia e radica-se na França, onde passa a desenvolver seu próprio modo de fotografar. Além de filósofo da arte, é reconhecido mundialmente como importante artista contemporâneo. Foi um dos protagonistas do documentário brasileiro *Janela da alma*, de João Jardim e Walter Carvalho, lançado em 2002.

Referências

ALMINO, João. **O livro das emoções**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papirus, 1993.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia; A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. (Obras escolhidas, vol. 1). 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 91-107 e 165-196.

BRASSAÏ. A influência da fotografia no pensamento de Proust. In: _____. **Proust e a fotografia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. p. 111-158.

BRAUNE, Fernando. **O surrealismo e a estética fotográfica**. Rio de Janeiro: 7letras, 2000.

DIDEROT, Denis. Cartas sobre os cegos para o uso dos que veem. In: Diderot – **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 5. ed. São Paulo: Papirus, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. **Revista USP**, São Paulo, n. 71, p. 93, set./nov. 2006.

JANELA DA ALMA. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Produção: Flávio R. Tambellini. Intérpretes: José Saramago; Wim Wenders; Hermeto Pascoal; Antônio Cícero; Eugen Bavcar; Oliver Sacks e outros. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 2002. Legendas em português e inglês. 1DVD vídeo (73 min), NTSC, p&b.

KOSSOY, Boris. Mecanismos internos de construção da realidade. In: _____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo. Ateliê Editorial, 1999. p. 41-49.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Tradução de Anne Marie Davée. Editorial Gustavo Gili, SA: Barcelona, 2002.

MAMMI, Lorenzo e Schwarcz, Lilia Moritz (Org.). **8 X fotografia: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. A literatura e a cultura visual. In: OLINTO, Heidrum Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Org.). **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2008. p. 87-103.

_____. À procura de um novo realismo. In: OLINTO, Heidrum Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Org.). **Literatura e mídia**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Edições Loyola, 2002. p. 76-90.

SHUSTERMAN, Ronald. Polarités: la photographie entre littérature et sensation. In: MONTIER, Jean-Pierre et al. **Littérature et Photographie**. Collection Interférences. Rennes Cedex: Presses Universitaires de Rennes, 2008. p. 529-539.

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

Para citar este artigo

APOLINÁRIO, Mauro Sergio. Memórias de um diário fotográfico: O Livro das Emoções. **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 4, n. 1, p. 18-32, jan.-abr. 2015.

O autor

Mauro Sergio Apolinário é doutorando em Poética pelo Programa de Pós Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Este trabalho recebeu apoio/financiamento da CAPES.