

**A LITERATURA FORA DE SI E A PRESENÇA DA IMAGEM FOTOGRÁFICA
NA OBRA *OS VIAJANTES* DE REGINA PORTER**

**THE LITERATURE OUTSIDE ITSELF AND THE PRESENCE OF
PHOTOGRAPHIC IMAGES IN THE WORK *OS VIAJANTES* BY REGINA
PORTER**

Samara Lima¹

Universidade Federal da Bahia

Resumo: À luz de teorias da fotografia e dos estudos que apontam para uma saída da literatura (BRIZUELA, 2014), este ensaio busca investigar algumas imagens fotográficas presentes na obra *Os viajantes* (2020), de Regina Porter, a fim de especular sobre o modo como as obras da literatura contemporânea lançam mão do trânsito entre literatura e outras artes, sob o pressuposto de que, ao se expandir na direção de outras linguagens, tais narrativas reconfiguram o que convencionalmente conhecemos como literário.

Palavras-chave: Inespecificidade; Literatura expandida; Fotografia; Regina Porter.

Abstract: In the light of theories of photography and studies that point to an exit from the literature (BRIZUELA, 2014), this essay aims to investigate some photographs present in the work *Os viajantes* (2020), by Regina Porter, in order to speculate about the way in which works in contemporary literature make use of the transit between literature and other arts, under the assumption that, by expanding towards other languages, such narratives reconfigure what is conventionally known as literary.

Keywords: Unspecificity; Expanded literature; Photography; Regina Porter.

Recebido em 29 de abril de 2023.

Aprovado em 20 de dezembro de 2023.

Introdução

Quando falamos da literatura que é produzida no século XXI, não é incomum nos depararmos com textos teóricos que afirmam que as narrativas tensionam a especificidade do meio literário, como discutido pela crítica argentina Florencia Garramuño ao descrever o que ela chama de práticas inespecíficas (GARRAMUÑO, 2014). A inespecificidade presente nas narrativas contemporâneas tem a ver com a inclusão de elementos que até pouco tempo não eram considerados pertencentes ao terreno específico da ficção. Essa nova forma de articular o texto literário não só estabelece uma outra forma de se

¹ Pesquisadora da Universidade Federal da Bahia. Email: samaracdlima@gmail.com

relacionar com o que está sendo narrado, mas também desarticula determinadas categorias de análises que faziam sentido na modernidade.

Ao analisar o cruzamento entre a literatura e as outras artes, em especial, a fotografia, Natalia Brizuela, em seu livro *Depois da fotografia: uma literatura fora de si* (2014), aponta para o esfacelamento das fronteiras entre as diferentes linguagens e como os limites entre elas estão cada vez mais porosos, caracterizando-se como um “espaço e momento sempre de contágio” (2014, p. 7). Por causa dessa expansão, Brizuela sugere que a produção literária na época contemporânea “leva a literatura para fora de si, para fora de seu próprio meio” (2014, p. 9). É certo que o transbordamento da literatura na direção de outras práticas artísticas não é novo, mas a autora afirma que tal prática encontrou um solo fértil na contemporaneidade, onde é possível perceber o crescente número de ficções que utilizam a fotografia como meio de exploração de outras linguagens.

No que diz respeito à imagem fotográfica, em outro momento do mesmo livro, a teórica tece uma discussão sobre como o dispositivo fotográfico, no século XIX, não era visto como criação, mas como um instrumento capaz de reproduzir com “fidelidade absoluta [...] tudo o que fosse exposto ao olho observador” (2014, p. 26) da máquina. Entretanto, devido às transformações decorrentes dos novos usos da imagem visual, na segunda metade do século XX, há um deslocamento do seu estatuto como “evidência inegável da realidade” (2014, p. 39) na direção da valorização do caráter inventivo da imagem.

É pensando nessa mudança do estatuto da imagem fotográfica e no cruzamento entre as diferentes linguagens, que eu gostaria de investigar os fundamentos teóricos clássicos da fotografia, utilizando, para isso, as obras de Roland Barthes (*A câmara clara*, 2018), Philippe Dubois (*O ato fotográfico*, 2012), Boris Kossov (*Realidades e ficções na trama fotográfica*, 2020), entre outros, a fim de refletir sobre os diferentes usos que a imagem visual assumiu no decorrer do tempo e como essa prática artística está inserida nas obras ficcionais contemporâneas, em especial na obra *Os viajantes* (2020) de Regina Porter. Esse estudo complementa-se com a discussão sobre uma possível saída da literatura, que ao incorporar materiais externos à sua autonomia, transborda e questiona os limites que definiam o que era tido como literário.

1. A mudança do estatuto da imagem fotográfica e a saída da literatura

Para começar a aprofundar-se no estudo da fotografia, foi preciso visitar a obra *A visão especular* (2015), de Arlindo Machado, na qual o autor comenta que a câmera fotográfica é um objeto presente no cotidiano da sociedade, mas que a ânsia de fixar um momento escolhido não é recente. A câmera fotográfica, com o seu princípio moderno de fixação da imagem, data de 1839, porém Machado afirma que a técnica se faz presente desde o Renascimento sendo chamada de “camera obscura”. A “camera obscura” era utilizada pelos artistas para a elaboração dos esboços das pinturas. Tendo a sombra invertida do objeto iluminado sobre o vidro fosco, o papel do artista era apenas fixar a “imagem com pincel e tinta” (2015, p. 36). Para eles, essa técnica oferecia uma reprodução mais fiel do objeto retratado.

O que a invenção do daguerreótipo promoveu foi a substituição da mediação do homem na reprodução da imagem. Se é verdade que antes havia a ação direta do olho do pintor no processo de fixação, a máquina possibilitou a reprodução de um objeto sem intervenção da mão do artista. Ou pelo menos assim parecia. Além disso, as imagens traziam uma sensação de exatidão com o real que os pintores renascentistas dificilmente alcançariam.

Ronaldo Entler, em seu texto “Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia” (2007), comenta que a aparente exatidão da fotografia com o real fez com que muitos artistas se mostrassem preocupados com o futuro da arte. É certo que pintores renascentistas buscaram uma perspectiva mais realista, mas jamais pensaram na pintura como uma transposição direta da realidade para as suas telas. Dessa forma, não foram poucas as críticas que vieram de diversos artistas por não reconhecerem um valor estético nas imagens. Um dos maiores críticos da fotografia foi o poeta Charles Baudelaire, pois acreditava que estava salvando a pintura de um possível desastre.

É bem verdade que a rejeição de Baudelaire pela fotografia é dúbia, uma vez que o crítico não só foi amigo íntimo do fotógrafo Nadar, que entendia a imagem fotográfica como expressão artística, mas também tantas vezes deixou-se fotografar pelo amigo. Contudo, o que me interessa na posição defendida pelo francês é a ideia da fotografia como mero documento a serviço da ciência ou da memória do viajante, enquanto a verdadeira arte seria a pintura. O fato é que a partir do momento em que a fotografia se transforma em uma prática largamente aceita, é necessária a divisão entre o que é criação

e o que é “simples instrumento de uma memória documental do real” (DUBOIS, 2012, p. 29).

A visão realista e documental da imagem fotográfica ainda perdura no senso comum da sociedade. Philippe Dubois, em seu livro *O ato fotográfico* (2012), comenta que esse consenso está pautado não só no discurso de semelhança entre o objeto fotografado e a imagem visual, mas também na consciência “de sua natureza técnica” (2012, p. 27). A “natureza técnica” apontada por Dubois (2012, p. 27) é a noção de que não há uma intervenção do sujeito entre a captura da imagem e o seu surgimento.

Do mesmo modo, Roland Barthes, em seu texto “A mensagem fotográfica” (1990), afirma que a foto é uma “mensagem sem código” (1990, p.2), já que “para passar do real à sua fotografia” (1990, p.2) não há uma “transformação” (1990, p. 2). O que os autores estão querendo insinuar é que na pequena fração de segundo do conjunto do processo fotográfico, isto é, da captura da foto à aparência do real na película sensível, não há intervenção do fotógrafo. Ambos afirmam que, diferentemente da pintura ou de um desenho, em que os traços são guiados pelo gosto do artista e podem ser modificados no decorrer de sua feitura, a fotografia não é uma interpretação ou uma imitação de um tema, mas um vestígio dele.

É importante ressaltar que os autores não estão sugerindo que a imagem fotográfica é neutra. Barthes é um dos autores que insistem em que as imagens visuais são atravessadas por inúmeros códigos. No seu famoso livro *A câmara clara* (2018), o autor ressalta que é evidente que códigos vêm “influir sua leitura” (2018, p. 75). Por outro lado, durante muito tempo, acreditou-se que o dispositivo fotográfico é objetivo, imparcial e que não há intencionalidade na produção de uma fotografia. Isso explica os recorrentes comentários afirmando que podemos fabular um relato, mas que uma fotografia “não pode mentir” (DUBOIS, 2012, p. 25).

Como consequência desse discurso que considera a imagem fotográfica como reprodução fidedigna da realidade, as fotos estiveram a serviço da ciência e serviram como fonte de documentação, informação e controle para as instituições de poder. Porém, aos poucos os discursos semiológicos e de desmontagem da imagem invadem as discussões sobre a fotografia e a percepção da foto como documento exato é deslocada. Os pensadores apontam para o fato de que a fotografia não é uma mera evidência do real, mas sim resultado de “um elaborado processo de criação por parte de seu autor” (KOSSOY, 2020, p. 43).

Boris Kossoy, em seu livro *Realidades e ficções na trama fotográfica* (2020), afirma que quando estamos diante de uma foto, nos deparamos com múltiplas faces e realidades, a saber: realidade exterior, segunda realidade, realidade interior e primeira realidade. Para ele, a primeira face da fotografia é a “realidade exterior” e a “segunda realidade” que são a realidade da representação, a aparência fixa do referente na fotografia e o conteúdo registrado “nos limites bidimensionais da imagem fotográfica” (2020, p. 37). Nessas realidades, nós podemos facilmente descrever o que está na cena. Já as outras faces da foto ficam ocultas. A “primeira realidade” é inacessível fisicamente por parte do receptor, uma vez que é a realidade passada do acontecimento registrado e a “realidade interior” se confunde com a primeira realidade.

Nesse sentido, o mote da discussão empreendida por Kossoy é que toda fotografia sempre será uma “segunda realidade”, que pode ou não condizer com a realidade histórica do ato do registro. A noção de que toda imagem é “um novo real” (2020, p. 44) está pautada na ideia de que a fotografia, com toda a sua carga de documento fiel da realidade, passa por um processo de criação que engloba algumas escolhas preconcebidas que tornam a representação possível como, por exemplo, a escolha do equipamento utilizado pelo fotógrafo, o assunto selecionado e o enquadramento. Essas escolhas que são feitas de acordo com os interesses estéticos e culturais do fotógrafo diante do seu tema já constituem um processo de construção “de um mundo ficcional (calcado no mundo real)” (2020, p. 51). Para ele, essa é a ambiguidade da imagem fotográfica. Ela é ao mesmo tempo registro de um determinado tema capturado do real (documento) e parte de um complexo processo de escolhas técnicas e culturais (representação). Nesses termos, a fotografia comporta ficções e realidades.

Kossoy igualmente enfatizou que se a “primeira realidade” é imutável, já que se refere ao contexto espacial e temporal passado, a “segunda realidade” também é fixa, mas sujeita à múltiplas interpretações e construções de realidades. Dessa forma, o autor aponta não só para o fato de que cada receptor irá reagir à imagem de acordo com seus filtros culturais e morais, mas também como a fotografia pode se prestar a diversas adaptações.

Uma terceira posição vem marcar a discussão sobre as imagens: o conceito de indexicalidade. Sobre esse pensamento, Natalia Brizuela comenta que:

Durante a segunda metade do século XIX, o semiótico norte-americano Charles Sanders Peirce elaboraria uma taxonomia dos signos – ícone, índice e símbolo-, cujo elemento mais difícil de compreender foi o do índice. Os exemplos de Peirce dos signos que eram índices são uma pegada, um relâmpago, a palavra “este”, uma

fotografia, pronomes como “eu”: signos que são traços e signos que são dísticos (2014, p. 27).

O trecho é bastante interessante, pois aponta duas características fundamentais para o entendimento da fotografia como índice: seu traço com o real e o caráter dístico. Em primeiro lugar, Pierce afirma que o que difere a fotografia dos outros signos é que a foto mantém uma relação de “conexão física” (DUBOIS, 2012, p. 62) com o objeto retratado. Tal relação com o referente faz com que ela se diferencie dos outros sistemas de representação como, por exemplo, a pintura. O pintor pode reproduzir uma imagem em sua tela a partir de sua lembrança ou de sua imaginação, mas diante de uma fotografia não podemos dizer que a presença do objeto é metafórica.

Esse é o “noema” (BARTHES, 2018, p. 68) da fotografia que Barthes não cessa de afirmar em *A câmera clara* (2018): “Isso-foi” (2018, p. 68). O que o francês está querendo sugerir é que não podemos negar que o referente esteve diante da câmera, pois toda fotografia atesta “que o que vejo de fato existiu” (2018, p. 71). É curioso notar que embora saibamos que a fotografia seja capaz de comportar os mais variados discursos, o “noema” (2018, p. 68) irradia na foto e isso explica a relação de fascinação e subjetividade que assumimos diante delas. Um exemplo disso é nossa propensão a guardar fotos de pessoas amadas ou a rasgá-las quando brigamos com elas. Em todos esses casos há o pensamento de que alguma coisa realmente existiu fora da imagem.

À primeira vista, o discurso da indexicalidade aparenta prender novamente a imagem fotográfica à realidade, mas Pierce traz alguns pontos que permitem a relativização do estatuto do real. A primeira observação é que se é verdade que a fotografia é “a testemunha perfeita” (BRIZUELA, 2014, p. 28) devido a sua relação singular com o objeto, afirmando que ele existiu em um determinado momento, nem por isso ela implica uma “significação” (DUBOIS, 2012, p. 73).

Outro ponto chave na discussão sobre a relativização do real proposta pelo discurso da indexicalidade é o fato de que toda fotografia implica um corte temporal e espacial. Conforme relatou Dubois, toda imagem é gerada de um único golpe. Desse modo, a partir do momento em que entendemos a fotografia como um recorte “espaçotemporal” (BRIZUELA, 2014, p. 101), podemos afirmar que ela sempre estará “fora de lugar, extraída de um *continuum* de onde foi tirada” (BRIZUELA, 2014, p. 14). Quando a imagem fotográfica isola o real e apresenta-o fora de seu contexto, seu caráter certificante de que determinada coisa realmente existiu pode ser visto sob suspeita. Tal

descontinuidade da fotografia permite que ela possa se encaixar em qualquer história que queiramos inventar.

E esse “tipo de situação, com as intensas flutuações que implica, constitui de fato um verdadeiro terreno de fertilização da Ficção” (DUBOIS, 2012, p. 92). Gostaria de abrir um parêntese para comentar que é certo que as suspensões próprias à imagem fotográfica contribuíram para que ela se tornasse um excelente meio de ficcionalização. Por outro lado, cabe ressaltar que a mudança do estatuto da imagem também é reflexo da crise do sujeito com o real. O entendimento objetivo da fotografia está ancorado em uma “concepção do mundo onde há ‘uma realidade’, visível e objetiva (...)” (BRIZUELA, 2014, p. 39). Atualmente, em tempos de mídias digitais e pós-verdade, onde as fronteiras entre ficção e realidade se mostram bastante nebulosas, será que ainda é válido apostar na imagem fotográfica como um vestígio do mundo?

Até aqui, vimos a fotografia ora como meio de documentação e testemunho, ora como aparato ideológico, mas existiram diversas propostas que buscaram explorar a imagem fotográfica não como representação fiel da realidade, e sim como dispositivo de criação. Esses projetos já estavam presentes em muitas produções de fotógrafos amadores, artistas e escritores vanguardistas, ainda que não reivindicassem a prática fotográfica como arte ou pensassem em si mesmos como fotógrafos. Eles visavam alçar o caráter artístico e subjetivo da imagem, por meio de truques técnicos que tornassem a foto difusa, a fim de garantir imagens únicas.

Mas é de modo mais exacerbado que, na segunda metade do século XX, a fotografia deixa de lado o seu caráter documental para ser lida como portadora de mundos possíveis. Ou, como observa Natalia Brizuela: “deixa de ser entendida somente (...) como espelho do mundo, como representação hiper-realista, e se torna uma tela – uma tela na qual pode projetar-se qualquer ideia, conceito, realidade ou fantasia (...)” (2014, p. 59).

É a este ponto que eu quero chegar. Quando a fotografia se torna uma “tela” (2014, p. 59), na qual pode assumir diversos usos e experiências conceituais capazes de jogar com as suas “intensas flutuações” (DUBOIS, 2012, p. 92), outras práticas artísticas também começam a se expandir e a transitar por vias que “não eram as que, até aquele momento, haviam definido cada uma” (BRIZUELA, 2014, p. 58). E é nesse cruzamento entre os diferentes meios que “a fotografia infiltra-se no campo literário e a literatura no campo fotográfico” (BRIZUELA, 2014, p. 59).

A autora chama a atenção para o fato de que essa contaminação da literatura pela

prática fotográfica deu-se de diferentes formas: por meio da criação de “uma escrita fotográfica” (2014, p. 103); tomando a fotografia como elemento importante do mundo narrado; mas também através da inclusão de imagens fotográficas em obras ficcionais. Neste ensaio, não me interessa investigar a presença da fotografia como tema central da narrativa, tampouco o modo como Brizuela analisa a obra *Pedro Páramo* (1990) de Juan Rulfo, a partir de um modelo de escrita que tem características do dispositivo fotográfico como, por exemplo, a dupla temporalidade (passado-presente). O que buscamos é estudar obras que reproduzem a imagem fotográfica junto ao texto, para pensar como se dá a relação e a tensão entre a imagem e o texto literário.

Talvez seja interessante resgatar algumas discussões que cercam a ideia de expansão dos campos proposto por Rosalind Krauss. Em seu ensaio “A escultura no campo ampliado” (1984), a autora reflete a respeito da escultura contemporânea e da arte do pós-guerra para pontuar como as categorias de escultura e pintura foram “esticadas e torcidas (...) numa demonstração de elasticidade” (1984, p. 129), mostrando como o caráter expansivo permitiu que uma categoria cultural pudesse ser ampliada a ponto de abarcar quase tudo. A crítica de arte norte-americana chama a atenção para o fato de que as práticas artísticas que surgem a partir da lógica da expansão divergem daquilo que, durante a modernidade, foi chamado de escultura. Do problema levantado por Krauss, o que nos interessa questionar é exatamente a ideia de um campo próprio ao literário, uma vez que o que temos visto é um conjunto de obras que questionam a ideia do que convencionalmente chamamos de literatura.

Resgatando o ensaio de Krauss sobre a discussão a respeito do campo expandido, a crítica argentina Florencia Garramuño (2014) sublinha o fato de que a arte do presente cruza diferentes meios e suportes, pondo em xeque “algumas definições muito formalistas” (2014, p. 34) que eram utilizadas para catalogá-las e, por tabela, a especificidade dos meios. A autora também aborda a ideia da saída da literatura que aproxima-se de matérias extrínsecas ao seu campo e abandona os critérios definidores de sua especificidade que delinearão, por muito tempo, a literatura moderna.

Na modernidade, a literatura estava inserida na “noção de campo como espaço fechado e estático” (2014, p. 34), afastada das esferas políticas, sociais e com seu próprio conjunto de regras que diferenciava o que era “literatura enquanto tal” (2014, p. 35) e elementos considerados não-literários, o que era ficção e realidade. Na ideia de campo expandido, as produções ficcionais contemporâneas apagam as categorias que definiam

o que era ou não literatura ao flertarem com elementos exteriores à sua autonomia, elementos considerados pertencentes à “prosa do mundo” (BRIZUELA, 2014, p. 8) como, por exemplo, a imagem fotográfica.

A presença da fotografia no universo do livro não é considerada um fenômeno recente, mas é certo que ela aparecia de forma esporádica, devido ao alto custo de impressão e concepção da literatura como objeto autônomo. É no final do século XIX e início do século XX que a fotografia passa a ser inserida com maior frequência no livro. Porém, ainda presa ao seu caráter documental, tendo os seus significados guiados pelas palavras e servindo como “âncora do verso” (BRIZUELA, 2014, p. 38). A diferença da presença de imagens nas produções contemporâneas é que as fotos sugerem uma outra relação entre a fotografia e a palavra, em que imagem não é vista como registro e, principalmente, o texto não explica a imagem. A fotografia é vista como uma possibilidade de expansão do relato e, para citar Barthes, “faz progredir a ação” (1990, p. 34).

Não posso deixar de comentar que a discussão sobre a imagem como meio de expansão da narrativa entra em compasso com o que Adolfo Montejó Navas, em seu belíssimo livro *Fotografia e poesia (afinidades eletivas)* (2017), chama de “fotografia transversa” (2017, p. 73). O autor sugere que a fotografia contemporânea se aproxima de outros territórios artísticos e abriga outros suportes, a fim de encontrar uma “visualidade mais viva, mais contaminada” (2017, p. 73). A vontade da fotografia na época contemporânea é que a sua pluralidade de significados e experiências que estão “além da planaridade” (2017, p. 75) sejam valorizadas:

A fotografia transversa procura evidenciar, no conceito de uma ‘fotografia que está além da fotografia’, que está dentro e fora dela – que sabe virar o avesso a sua história e se ver em outra contextualização de significados e dimensões (2017, p. 75).

2. A fotografia como “documento de ficção”

Vamos explorar agora o livro *Os viajantes* (2020), de Regina Porter, para tentar comprovar o modo de atuação da imagem fotográfica nas narrativas do presente. Ou seja, o abandono de seu estatuto certificante em prol de um embate com a ficcionalização. O romance tem início em 1946 com James Samuel Vincent Jr aos quatro anos de idade perguntando “ao pai por que as pessoas precisam dormir” (2020, p. 12). Após algumas

páginas, estamos em 1966 e conhecemos Agnes Miller, uma jovem, negra, de dezenove anos, “majorette da banda da faculdade” (2020, p. 20) que cursa “o segundo ano da graduação na Universidade do Condado de Buckner” (2020, p. 20).

Pouco a pouco, seguimos os rastros desses dois personagens até a fase adulta: a vida de um homem branco de classe média e a trajetória de uma mulher negra que sofreu uma violência na juventude. A interseção entre os dois é o casamento de Rufus, o filho de James, com Claudia Christie, a filha de Agnes Christie. A partir de dezenas de personagens e pessoas comuns que aparecem no decorrer do relato como, por exemplo, o veterano de guerra e esposo de Agnes, Eddie Christie, que teve sua vida marcada pelos tempos na guerra do Vietnã, Porter constrói uma narrativa sobre três gerações de suas famílias e conhecidos, sempre alternando o ponto de vista e dividindo o protagonismo de suas histórias.

O pano de fundo é a década de 1950 até o primeiro mandato de Barack Obama em 2005. Nesse romance, os traumas individuais se relacionam com a própria história e a vida cotidiana do país. Por meio de uma narrativa não linear, “que avança e volta no tempo”, como está escrito na orelha do livro, nos deparamos com a problematização sobre um país que é diariamente vendido como a terra da realização dos sonhos, mas que na verdade é alicerçado em cicatrizes deixadas pelas guerras, tensões históricas, violência policial, racismo e diversos outros fatores que deixaram marcas profundas em suas vítimas.

Com tantos personagens se imbricando, Porter oferece ao leitor uma grande árvore genealógica no começo do livro, incluindo filhos, amigos, primos e amores que os personagens tiveram ao longo de suas trajetórias. Ainda que a autora liste os seus parentescos, o leitor precisa ficar atento durante o enredo para tecer as conexões entre eles. Outro recurso bastante curioso de que a autora lança mão são as fotografias, em preto e branco, que iniciam cada um dos vinte e dois capítulos e algumas seções, mas também que aparecem em meio à narrativa.

Essas imagens registram diversos momentos da vida norte-americana que, ao fazerem referência a pessoas e locais reais, parecem dar uma certa ideia de autenticidade histórica ao que está sendo escrito. À primeira vista, poderíamos dizer que a presença das imagens na narrativa de Porter apenas faz referência aos pontos principais dos capítulos e ilustra os acontecimentos. Porém, em diversas entrevistas, a autora costuma afirmar que sua inspiração para os usos da imagem é W. G. Sebald. Acredito que tal associação que

a autora busca tecer com o escritor alemão é uma chave importante para lidarmos com as fotografias em seu livro.

Em “Image and Text, Fact and Fiction: Narrating W. G. Sebald’s *The Emigrants* in the First Person” (2008), Todd Heidt, refletindo sobre a relação entre o texto e as imagens na prosa do autor, diz:

It is my contention that Sebald's mantle of authority is his autofictional I-narrator. Doubling the reality effect of his prose by using photography and writing in the mode of a memoir, Sebald's image-texts reinforce and then destabilize this effect by exposing its own inconsistencies and thereby causing the reader to question where the boundaries lie between historical fact and Sebald's invention (2008, p. 3).²

O fato é que as fotografias coletadas pelo narrador de W. G. Sebald, em seu livro *The Emigrants*, mas também em outras obras em que ele utiliza tal artifício, dão uma veracidade para a construção da narrativa. Por outro lado, não podemos esquecer que se a narrativa é ficcional, estamos diante de uma realidade criada por meio do universo da ficção. A natureza da prosa de Sebald, segundo Heidt, se baseia em uma dinâmica que não se limita a transgredir as fronteiras entre ficção e realidade, mas na incerteza onde começa uma e termina a outra.

Aqui, gostaríamos de apostar que, da mesma forma que Sebald, Porter busca desestabilizar o caráter indiciário da fotografia ao entrelaçar documentos históricos e elementos ficcionais. Não deixa de ser curioso como essa premissa relaciona-se com o comentário de Boris Kossoy de que toda fotografia é documento e representação. Enfim, comentamos que a autora utiliza a ficção como elemento desestabilizador da ilusão de realidade proporcionada pela imagem visual, mas de que maneira as imagens participam desse jogo?

A primeira foto do livro, que abre o capítulo “Espalhe a notícia”, foi retirada da Biblioteca do Congresso Americano. Na fotografia, podemos visualizar um homem de costas, atrás de alguns barris, em cima de uma camionete, olhando para alguma coisa dentro do que parece ser um armazém:

² Na minha opinião, a narrativa escrita em primeira pessoa é o manto de autoridade de Sebald. Dobrando o efeito de realidade de sua prosa ao utilizar fotografias e uma escrita no modo de livro de memórias, os textos-imagens de Sebald reforçam e, em seguida, desestabilizam esse efeito a partir do momento em que expõe suas inconsistências e fazem o leitor questionar os limites entre os fatos históricos e a invenção sebaldiana (HEIDT, 2008, p. 3, tradução nossa).



(PORTER, 2020, p. 11)

Neste capítulo, conhecemos brevemente a infância do pai de James “na zona rural do Maine” (2020, p. 13) e seus aprendizados nos campos de batatas:

Pôr uma batata crua debaixo do braço funciona melhor que desodorante. Coloque uma batata no sapato e dê adeus ao resfriado. São os truques da fazenda. Eu ficava indo de um campo de batatas para outro. Long Island era cheia de plantação de batata, sabia? (2020, p. 13)

O narrador não faz alusão à existência da imagem, ela apenas está ali. É difícil encontrar uma relação entre a fotografia e a história do personagem no decorrer do texto. A narrativa segue sem responder à sensação inquietante que essa imagem provoca. Porém, quando buscamos os créditos da imagem, percebemos que há uma correspondência documental: a narrativa fala do Maine e a foto, intitulada “Unloading potatoes at a starch factory in Van Buren”, foi tirada por Jack Delano no estado do Maine.

Ao mesmo tempo, tal correspondência não atesta a existência do personagem, do pai de James. Na verdade, não conseguimos visualizar muito bem a pessoa da imagem, tampouco sabemos qual é a “realidade anterior da representação fotográfica” (KOSSOY, 2020, p. 25), ou seja, em que contexto ela foi tirada. Os créditos ao final do romance dão sua procedência, mas não esclarecem ou revelam o motivo de a foto ser reproduzida.

Aí, o poder sugestivo da fotografia do anônimo, em que não conseguimos definir uma racialidade, por exemplo, parece ser a indicação de que a história do personagem diz respeito a história de outros estadunidense, negros ou brancos. A imagem tirada de um acervo, na relação com o texto ficcional, excede o caráter de comprovação de uma realidade e diante dela “não se pode saber nada, a não ser através da ficção” (BRIZUELA, 2014, p. 17).

A relação entre texto e fotografia se intensifica com a terceira imagem do livro, que ocupa toda uma página e abre o capítulo “Estrada de Damasco”. Reproduzo a foto a seguir:



(PORTER, 2020, p. 19)

Se nos deixarmos levar pela imagem, uma descrição possível é a de uma estrada calma e até um pouco idílica. Inclusive, o nome do capítulo faz referência a uma passagem bíblica. Foi nessa estrada que Paulo, perseguindo os cristãos para lançá-los na prisão, encontrou com Jesus Cristo e se converteu. Para os religiosos, a estrada representa uma renovação. Mas, na narrativa de Porter, o sentido dessa paisagem é perturbado.

A desordem vem de um desfecho violento e traumático na vida de Agnes Christie que, aos dezenove anos, ao voltar de carro de um show de Abbey Lincoln com Claude Johnson e da casa da família do rapaz, foi estuprada por dois policiais. O carro que eles dirigiam foi parado por uma viatura da polícia. Claude foi vítima de violência policial e Agnes foi levada para “um passeio [...] na trilha” (2020, p. 30). Após a leitura do relato podemos perceber como a imagem carrega um significado subentendido. Neste sentido, o título do capítulo é uma chave fundamental para que o leitor observe a tensão entre a sensação idílica que a imagem proporciona e a violência do que acontece com Agnes, apontando para um conflito entre a aparência e o sentido que o texto sugere.

Outra imagem documental que a autora utiliza para criar uma ficção é a do Hospital Columbia Presbyterian, retirada dos Arquivos & Coleções Especiais da Biblioteca de Ciências da Saúde da Universidade Columbia:



(PORTER, 2020, p. 34)

Essa imagem é reproduzida depois que a narradora comenta sobre o nascimento de Claudia, filha de Agnes e Eddie Christie:

A segunda filha de Agnes e Eddie Christie nasceu quatro semanas antes do tempo. Ela veio ao mundo na ala da maternidade do Columbia Presbyterian Medical Center. Dessa vez, Agnes ansiava por segurar a filha no colo, por resgatar a criança da incubadora e da luz artificial do hospital. Ela gostou de conversar com essa nova filha, de lhe cantar canções de ninar. E gostou ainda mais de levar a menina para casa. Ela chamou a filha de Claudia [...] (PORTER, 2020, p. 23)

Após a violência sexual, Agnes evita Claude e rapidamente se casa com outro homem, Eddie. Três anos se passaram quando Agnes recebeu um telefonema de uma amiga afirmando que Claude foi encontrado morto em seu apartamento. O trecho acima narra o nascimento prematuro da filha de Agnes após a personagem receber a triste notícia. O nome Claudia é uma homenagem ao amor interrompido da sua juventude.

O fato é que a imagem poderia ser considerada uma simples corroboração do local em que a criança nasceu, na tentativa de deixar evidente para o leitor a lembrança do início de um novo ciclo na vida do casal. No entanto, quando viramos a página e iniciamos

o capítulo seguinte, “Hospital não é lugar de cigarro”, nos deparamos com a voz narrativa de Beverly, a primeira filha de Agnes e irmã de Claudia, que é enfermeira no hospital.

O relato da personagem embaça o sentimento de felicidade que a imagem parece sugerir, pois no decorrer da leitura ficamos sabendo que James Samuel Vincent, já sogro de Claudia, está internado na Unidade de Terapia Intensiva Neurológica nesse mesmo hospital, após tentar salvar sua neta de um afogamento e bater “a cabeça na borda da piscina olímpica que ele tem em casa” (2020, p. 36). Assim, é possível perceber que, em *Os viajantes*, a fotografia cria uma tensão com o que está sendo narrado, isto é, entre a realidade e a representação. É como se o estatuto de verdade concedido à fotografia fosse colocado em suspenso em detrimento da imaginação.

Em seu artigo, Heidt traz um comentário de William J. Mitchell acerca do valor das imagens na era pós-fotográfica:

A really bold liar (particularly one who can exploit some mantle of authority) can simply appropriate legitimate pictures to false narratives by providing them with fake provenances—much as confidence tricksters equip themselves with fake biographies. (MITCHELL, 1992, p. 49 apud HEIDT, 2008, p. 2) ³

Esse comentário lança luz ao que Porter faz em sua narrativa. Semelhante a Sebald, a autora faz um levantamento historicamente preciso de fotografias em diversos acervos, a fim de contar ficcionalmente uma outra história (do país) ao lado delas e “chegar a outro tipo de imagem” (NAVAS, 2017, p. 97). Jogando com as noções de História e ficção, a autora desconstrói a noção da fotografia como espacialidade e temporalidade únicas, promovendo um outro “estatuto de presença” (NAVAS, 2017, p. 85) com imagens cotidianas do país, transformadas ficcionalmente pelo universo dos inúmeros personagens que transitam na narrativa de Porter.

As fotografias tiradas do “mundo real” (KOSSOY, 2020, p. 49) são transferidas para outros contextos enunciativos. Dessa forma, como afirma Boris Kossoy, em seu *livro Realidades e ficções na Trama Fotográfica*: “[...] um novo documento é criado a partir do original visando gerar uma diferente compreensão dos fatos, os quais passam a ter uma nova trama, uma nova realidade, uma outra verdade” (2020, p. 53).

³ Um mentiroso realmente ousado (especialmente aquele que pode explorar algum manto de autoridade) pode simplesmente se apropriar de imagens legítimas e fornecer-lhes narrativas e proveniências fictícias da mesma forma que trapaceiros de confiança se equipam com biografias falsas (MITCHELL, 1992, p. 49 apud HEIDT, 2008, p. 2, tradução nossa).

Dessa forma, ao rejeitar a realidade prévia da imagem e criar “uma nova realidade” (2020, p. 53), Porter nos entrega situações esquecidas ou silenciadas pelo discurso oficial e elabora um outro retrato formado por pessoas que carregam as mais diversas feridas e vivências e que podem ser conhecidas por meio de sua ficção.

3. Considerações finais

Nesse sentido, ainda que brevemente, dá para notar que as fotografias presentes na obra de Porter parecem se articular com o conceito de “fotografia transversa” comentado por Navas (2017, p. 73). As fotos questionam os diversos discursos que, por muito tempo, a consideraram como mera informação, memória e documento, para se deslocar para “outra contextualização de significados e dimensões” (2017, p. 75) como, por exemplo, a ficcional. Ao pular a “cerca do seu território” (2017, p. 69), ela embaralha as fronteiras entre as artes, entre a ficção e realidade, para oferecer ao leitor outra experiência com o objeto literário. Assim, a teoria da fotografia também é embaralhada nessas produções ficcionais, pois a relação da imagem com a literatura implica uma outra leitura.

Em *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster* (2013), a pesquisadora brasileira Ana Pato, ao discutir sobre a prática artística da artista francesa Gonzalez-Foerster, assinala o surgimento de uma forma de literatura expandida que busca um caminho alternativo para a produção literária em um mundo saturado de informações. A partir da lógica arquivista e da noção do mundo como uma grande biblioteca, Gonzalez-Foerster se apropria de citações, textos e filmes de outros artistas para transpor para as artes visuais um novo tipo de escrita e de literatura, que projeta-se para o espaço expositivo e “não se restringe ao alfabeto” (2013, p. 171).

O objeto estudado por Ana Pato pode ser considerado um dos mais radicais. Aqui, não estamos interessadas em comentar uma literatura se desloca para o espaço da instalação. A ideia de que a literatura sai de si ou de que está sendo expandida que buscamos investigar, portanto, diz respeito às narrativas ficcionais contemporâneas que, cada vez mais, trazem para a cena diferentes suportes e materiais que são externos ao texto e apostam na ideia da inespecificidade como uma condição de possibilidade de criativa.

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Trad: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2018.
- BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1990.
- _____. A retórica da imagem. In: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1990.
- BRIZUELA, Natália. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. São Paulo: Ed. Gustavo Gili, 2014.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Trad: Marina Appenzeller. São Paulo: Ed. Papirus, 2012.
- ENTLER, Ronaldo. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. *Revista Facom* (Online), nº 17, São Paulo, 2007. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entler.pdf
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre inespecificidade na estética contemporânea*. Trad: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2014.
- HEIDT, Todd. Image and Text, Fact and Fiction: Narrating W.G. Sebald's The Emigrants in the First Person. *Image & Narrative.*, nº 2, v. 9, Faculty of Arts KU Leuven, 2008.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ed. Ateliê Editorial, 2020.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Ed. Gustavo Gili, 2015.
- NAVAS, Adolfo Montejo. *Fotografia e poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- PATO, Ana. *Literatura expandida: Arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster*. Edições SESC SP: Associação Cultural Videobrasil, 2013.
- PORTER, Regina. *Os viajantes*. Trad: Juliana Cunha. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2020.