

“Imagem justa”: écfrase e compartilhamento do luto por desaparecidos da ditadura militar em romances brasileiros do século XXI

A “Just Image”: Ekphrasis and Shared Mourning for the Disappeared of the Military Dictatorship in 21st-Century Brazilian Novels

Marcela Lemos
Utah State University,
Logan, Estados Unidos
<https://orcid.org/0000-0003-2124-9828>

Resumo

Este artigo investiga a utilização da écfrase como estratégia para introdução de fotografias de desaparecidos em *O amor, esse obstáculo*, de Micheliny Verunschik (2018), *O corpo interminável*, de Claudia Lage (2019), e *Sobre o que não falamos*, de Ana Cristina Braga Martes (2023), romances que compõem a literatura de memória da ditadura militar brasileira no século XXI. Partindo das fotografias ecfrásticas que Barthes (1984) inclui em *A câmara clara*, bem como das discussões de Derrida (2003), Cury (2021) e Vecchi (2021) sobre o luto pelo desaparecido e de Benjamin (1987) e Seligmann-Silva (2009) sobre a desapareção da/na fotografia, argumento que aquilo que chamo de fotografia ecfrástica traz ao público, seja ele o leitor, seja a esfera pública e política, uma “imagem justa”, nos termos de Barthes, da experiência do luto pelo desaparecido político. Sugiro, finalmente, que, através dessas imagens, os romances colocam a coletividade como participante e herdeira do luto infinito pelo desaparecido.

Palavras-chave: fotografia ecfrástica; luto; memória coletiva; desaparecido político; literatura de memória.

Abstract

This article investigates the use of ekphrasis as a strategy for introducing the photographs of the disappeared in Micheliny Verunschik’s *O amor, esse obstáculo* (2018), Claudia Lage’s *O corpo interminável* (2019), and Ana Cristina Braga Martes’s *Sobre o que não falamos* (2023), novels included in the 21st-century literary memory of the Brazilian military dictatorship. Departing from the ekphrastic photographs included by Barthes (1984) in *Camera Lucida*, as well as from discussions by Derrida (2003), Cury (2021), and Vecchi (2021) on mourning the disappeared, and by Benjamin (1987) and Seligmann-Silva (2009) on the disappearance of/in photography, I argue that what I am calling ekphrastic photography brings to the public – be it the reader or the public and political sphere – a “just image,” in Barthes’s terms, of mourning for the politically disappeared. Finally, I suggest that through these images the novels position the collective as a participant in and heir to the endless mourning for the disappeared.

Keywords: Ekphrastic Photography; Mourning; Collective Memory; Political Disappeared; Literary Memory.

Resumen

Este artículo investiga el uso de la écfrasis para introducción de fotografías de desaparecidos en *O amor, esse obstáculo*, de Micheliny Verunschik (2018), *O corpo interminável*, de Claudia Lage (2019), y *Sobre o que não falamos*, de Ana Cristina Braga Martes (2023), que componen la literatura de memoria de la dictadura militar brasileña, siglo XXI. Partiendo de las fotografías ecfrásticas que Barthes (1984) incluye en *La cámara lúcida*, así como de las discusiones de

Derrida (2003), Cury (2021) y Vecchi (2021) sobre el duelo por los desaparecidos, y de Benjamin (1987) y Seligmann-Silva (2009) sobre la desaparición de/en la fotografía, sostengo que lo que propongo llamar la fotografía ecfrástica ofrece al público, ya sea el lector o la esfera pública y política, una “imagen justa,” en términos de Barthes, de la experiencia del duelo por los desaparecidos políticos. Finalmente, sugiero que, a través de estas imágenes, las novelas posicionan al colectivo como participante y heredero del duelo interminable por los desaparecidos.

Palabras clave: fotografía ecfrástica; duelo; memoria colectiva; desaparecido político; literatura de memoria.

O recurso da fotografia é familiar à experiência do luto, na escolha das imagens que ilustram obituários, na decoração de panfletos e cerimônias fúnebres e nos exercícios de rememoração dos falecidos. Familiar, digo, tanto pela recorrência quanto pelo pertencimento à família e aos conhecidos de quem partiu. Em exemplo célebre desse recurso, Barthes (1984) retorna às fotos da mãe em *A câmara clara*, após o falecimento dela, sem crer, em um primeiro momento, que a reencontraria nos álbuns; sem acreditar que ali descobriria uma “imagem justa” (Barthes, 1984, p. 103), isto é, que fizesse justiça ao sentimento de perda ao mesmo tempo que se ajustasse à pessoa que o filho conhecera. Nesse exame, Barthes é surpreendido pela Foto do Jardim de Inverno, uma fotografia da mãe aos cinco anos na casa em que nascera, na qual discerne a bondade da mulher que conheceu e contempla sua ausência inefável. Sempre me inquietou a indisponibilidade dessa foto nas páginas de *A câmara clara*, bem como dos outros retratos maternos que Barthes discute, em comparação às demais fotografias abordadas no livro, cuja reprodução gráfica frequentemente acompanha o comentário crítico. Diferentemente destas, as fotos da mãe de Barthes são ecfrásticas, isto é, descritas, representadas verbalmente em vez de visualmente.¹ O autor se justifica:

Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do “qualquer”; ela não pode em nada constituir o objeto visível de uma ciência; não pode fundar uma objetividade no sentido positivo do termo; quando muito interessaria ao *studium* de vocês: época, roupas, fotogenia; mas nela, para vocês, não há nenhuma ferida (Barthes, 1984, p. 110).

¹ Em definição comumente utilizada nos estudos da intermedialidade, Heffernan (1993, p. 3) conceitua a écfrase como “*the verbal representation of visual representation*” [“a representação verbal da representação visual”, tradução nossa]. Clüver (1997, 2017) propõe reformulações dessa definição para que ela abranja configurações visuais tanto fictícias quanto ancoradas na realidade.

Barthes recusa-se a dar a fotografia da mãe à ciência do público leitor, isto é, a seu conhecimento e seus métodos de análise empírica, incapazes da busca por justiça e justeza do enlutado. A écfrase aqui é, portanto, um ato de resistência; é dizer “essa foto, não” à possibilidade de escrutinização insensível. Sabemos que há uma foto, mas precisamos imaginá-la em vez de vê-la, ficcionalizá-la e, assim, nos removermos do real enquanto âmbito da ciência e da objetividade. Talvez assim Barthes alcance provocar no leitor, compartilhando com o público, uma ferida, uma falta, uma imagem justa semelhante àquela que o enlutado experimenta.²

A estratégia de Barthes somente adquiriu esse significado em minha interpretação de *A câmara clara*, quando me deparei com recentes relatos, contos e romances sobre a ditadura militar brasileira que, similarmente, lançam mão do dispositivo ecfrástico para a introdução de fotografias, compondo, então, fotografias ecfrásticas. Neles, chama a atenção, primeiramente, a simultânea obsessão pela fotografia e resistência a reproduzi-la em um momento no qual, mais que durante o luto de Barthes ao fim dos anos 1970 (quando o Brasil vivia a ditadura), as imagens inundam nossa comunicação. Intriga também a constante referência dessa literatura a dispositivos de memória, como a foto, em época de flagrante esquecimento e negacionismo, especificamente depois dos anos 2010, quando reascende no Brasil a extrema direita autoritária. Neste artigo, discuto, então, o que alcança a fotografia ecfrástica em tal contexto literário e político. Partindo de Barthes e passando pelas discussões de Derrida (2003), Cury (2021) e Vecchi (2021) sobre o luto pelo desaparecido e de Benjamin (1987) e Seligmann-Silva (2009) sobre a desapareção da/na fotografia, proponho que a fotografia ecfrástica em romances sobre a ditadura militar proporcione ao público – entendido como o leitor, mas também como a esfera pública, em suplementação à privada e familiar – uma imagem justa da experiência do luto pelo desaparecido político. Justa por se aproximar do desaparecimento em tema e forma; justa por ajudar a expressar o excesso daquela falta.

Neste artigo, discuto a hipótese proposta em relação às fotografias ecfrásticas de três romances que trabalham o legado da ditadura militar brasileira: *O amor, esse*

² Na teorização de Barthes sobre a fotografia, essa “ferida” se refere também ao *punctum*, isto é, o detalhe que simbolicamente perfura a imagem para atingir um observador individualmente. O *punctum* se opõe ao *studium* (também mencionado na citação longa), os elementos que se dão à vista e ao gosto de todos, ao comum e ao conhecido.

obstáculo, de Micheline Verunschik (2018), *O corpo interminável*, de Claudia Lage (2019), e *Sobre o que não falamos*, de Ana Cristina Braga Martes (2023).

O romance de Verunschik é a parte final de sua *Trilogia infernal*, e enfoca da mocidade da narradora Laura, quando ela se muda para a casa da avó materna em uma cidade grande, aos dias atuais, quando ela retorna à pequena Santana do Mato Verde para reunir as evidências que apresentará à Comissão da Verdade, após o suposto suicídio do pai militar. Nessa trajetória, Laura compara a “casa canibal” (Verunschik, 2018, p. 93) do pai, na qual se consumiram quase todos os rastros da mãe morta, à “casa plena, grávida” (Verunschik, 2018, p. 101) da avó, repleta de fotografias da mãe, Ariadne. Assim como Bela (mãe da narradora, Clara, de Braga Martes), Ariadne não é exatamente uma desaparecida da ditadura, pois seu corpo parece ter sido encontrado. Entretanto, nunca se menciona uma sepultura acessível a Laura ou a Clara. O destino das mães, portanto, itera o dos desaparecidos, repetindo-o com diferenças: na primeira parte da trilogia, Laura encontra a carteira de identidade da mãe nos arquivos secretos do pai, juntamente às daqueles que mais tarde se revelariam vítimas desaparecidas do torturador. A inclusão da mãe nessa “vala comum” (Verunschik, 2018, p. 41) sugere, conquanto Laura nunca consiga provar, que Ariadne sofrera no âmbito privado do casamento o tipo de violência (autoritária, misógina, conservadora, intolerante) que os militares exerciam na esfera pública e política. De maneira semelhante, a mãe de Clara, em *Sobre o que não falamos*, pode ter sido vítima tanto de violência doméstica, assassinada pelo marido, conforme reportou a imprensa à época, quanto militar, como acreditam os amigos do casal. Preso pelo suposto assassinato, o pai de Clara, militante da causa operária, desaparece. Criada pelos avós ressentidos, quase sem fotos e diálogos, Clara busca as imagens e histórias interditas dos pais. Também em *O corpo interminável*, Daniel, narrador e escritor metaliterário do romance (ou de um outro romance dentro dele), cresce com o avô conservador e amargurado pelo desaparecimento da filha militante que ele mesmo delatou. Em casa de vô Sebastião, quase não há lembranças dos últimos anos de Júlia, exceto por uma cópia anotada de *Alice no país das maravilhas* e pelo filho que ela e o marido exilado deixaram. Através de uma fotografia encontrada anos depois e entregue a ele por Melina, sua companheira e filha de um fotógrafo da ditadura, Daniel imagina os desconhecidos e intermináveis fins do corpo materno.

Os narradores Laura, Daniel e Clara pertencem a uma geração que, embora nascida durante a ditadura, vivencia mais as faltas geradas pelo período que as

experiências de resistência e opressão características dele e vividas pelos pais.³ Esses personagens compartilham, assim, ausências que são também desaparecimentos, seja da experiência do autoritarismo, dos pais (sobretudo da mãe), dos corpos deles e até mesmo do processo e do local do luto por eles. O desaparecido, afinal, é aquele cuja vida e morte são simultaneamente negadas, quando a polícia, o governo, os hospitais e os necrotérios afirmam que não os detêm, que não os mataram, que não há corpo (vivo ou morto). Sem corpo, tampouco há luto e sepultura ou, ainda – como coloca Sarlo (2007) sobre desaparecidos das classes trabalhadoras, representadas por Lage e Braga Martes –, reprodução de histórias como forma de afirmar uma existência. Para Sarlo (2007) e Vecchi (2021), o caso das ditaduras sul-americanas é singular dentro dos estudos da memória, pois nele “a rememoração opera sobre algo que não está presente” (Vecchi, 2021, p. 4). A ausência é fundadora das ditaduras sul-americanas, caracterizadas pela suspensão do *habeas corpus*⁴, expressão latina que significa “que tenhas corpo” e designa uma medida judicial garantidora da liberdade, enquanto direito ao comando do próprio corpo, de pessoas presas ilegalmente ou por abuso de poder. No Brasil, o Ato Institucional Número 5 (AI-5) proibiu, em 1968, a concessão de *habeas corpus* a acusados de crime contra a segurança nacional. A desarticulação da obrigatoriedade do corpo nas ditaduras engendra o curioso fato de que a geração dos narradores de Verunschik, Lage e Braga Martes descende não de quem sobreviveu, nem mesmo de quem foi reconhecido como morto, como costuma ser o caso das narrativas enquadradas na estrutura de pós-memória de Hirsch (2012), mas de quem desapareceu.

Refletindo sobre essa “não visibilidade” do corpo nas obras semiautobiográficas *K: relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski (2014), e *A resistência*, de Julián Fuks (2015), Cury (2021, p. 1) vai à discussão de Derrida (2003) sobre o estrangeiro e a hospitalidade para cotejar o luto dos familiares de desaparecidos e o de Antígona e Ismênia em *Édipo em Colono*, de Sófocles. Na tragédia, Édipo, cego, exilado e próximo da morte, demanda que seu anfitrião Teseu, rei de Atenas, mantenha sigilo sobre a localização de seu sepulcro, sua morada final, mesmo para as filhas, que o acompanham em seu desterro. Segundo Cury, o luto sem corpo de Antígona e Ismênia é, portanto,

³ Em *The Generation of Postmemory*, Hirsch (2012, p. 15) chama essa geração de “1.5 generation” [“geração 1,5”, tradução nossa] para diferenciá-la da posterior, nascida após o fim do evento traumático.

⁴ A expressão completa é *habeas corpus as subjciendum*: “que tenhas o teu corpo para submetê-lo (à corte da justiça)”. In: RÔNAI, 1980, p.77.

[...] um vazio, [...] um estado de eterna suspensão, um *sursis* ilimitado, para usar o mesmo termo de Derrida para indicar uma espécie de limbo, espaço de ausência do corpo do outro, estado de expectativa e angústia permanentes e sem remissão (Cury, 2021, p. 7).

Como as filhas de Édipo, os filhos retratados por Verunschik, Lage e Braga Martes não podem nem completar o luto pelos pais, nem deixar de fazê-lo. Nesse vazio, buscam incessantemente algo que permita a realização do trabalho do luto, algo que substitua o corpo ausente. Laura, por exemplo, debruça-se sobre os documentos do pai, encontrando ali quase todos os seus segredos, exceto o desfecho da mãe; Daniel escreve e descarta incontáveis narrativas que, como a de Kucinski, preenchem as lacunas do desaparecimento; já Clara coleta testemunhos de vizinhos, amigos da mãe e parentes de desaparecidos. Os três procuram e questionam também as escassas fotografias das mães. Seus esforços, porém, são insuficientes para satisfazer um luto que, segundo Cury, seria eterno, ilimitado, permanente. Por essa definição, esse luto não pode pertencer, porém, apenas a Antígona e Ismênia, apenas aos filhos, familiares, vizinhos e amigos. Se ilimitado, o luto não pode ser contido. Um luto imensurável vai além dos limites da família e do privado, e chega, portanto, à esfera pública.

Derrida, Vecchi e os romances aqui tratados sugerem, cada um a seu modo, o caráter público do luto pelos desaparecidos. Em um comentário sobre o pedido de Édipo a Teseu, Derrida destaca a seguinte concessão – no sentido gramatical de um fato subordinado e contrário a uma ação principal, mas incapaz de impedi-la – no discurso do hóspede exilado:

“[E]sse segredo tu o saberás lá – tu, sozinho, porque não posso revelá-lo a ninguém [...] nem a um desses cidadãos, nem a minhas próprias filhas, apesar do meu amor por elas” [“apesar do meu amor por elas”: como se amar fosse finalmente isso mesmo que deveria significar essa última prova de amor que consiste em deixar saber aos bem-amados *onde* se morre, onde se está *morto*, onde se *está* [...], privado que está de revelar àquelas que ele ama o lugar de sua morte, uma vez morto, morto uma só vez uma vez morto de uma vez por todas, como se ele estivesse privado das filhas que ele tem, como se ele não tivesse filhas, como se não as tivesse mais ou nunca tivesse tido] (Derrida, 2003, p. 87-89, grifo do autor).

Para Derrida, Édipo concede o amor pelas filhas ao desaparecer em seu sepulcro secreto. Nessa negação da família pelo próprio objeto do luto (“como se ele não tivesse filhas, como se não as tivesse mais ou nunca tivesse tido”), há um abandono do privado e um subsequente movimento em direção ao público. Afinal é pelo bem do público – “É desta maneira que tu manterás teu país ao abrigo das devastações que lhe infligiriam os

filhos da Terra” (Derrida, 2003, p. 89) – que Teseu deve contrariar as súplicas de Antígona.

Vecchi aproxima-se dessa conclusão ao enfatizar os rastros, traços e sobrevivências, nos sentidos benjaminianos, dos aniquilados. Se não se pode, como coloca o autor, “extinguir as sobrevivências [...] em um paradoxo que não é só linguístico” (Vecchi, 2021, p. 8), algo necessariamente sobra daquela aniquilação, dos desaparecimentos. Tal qual o que Barthes reencontra na Foto do Jardim de Inverno, a sobra, o rastro, o traço, para Benjamin, não funda uma objetividade, não se dá à ciência, pois é ontologicamente instável e incapaz de retrair ou reconstituir aquilo que simultaneamente o destruiu e produziu. Sua existência é a destruição, “presença de uma ausência e ausência de uma presença” (Gagnebin, 2012, p. 27). Também por isso, para Vecchi, as sobrevivências tampouco podem pertencer exclusivamente a qualquer esfera, pois são fragmentos nelas dispersos. Consequentemente, como no caso de Édipo, o luto pelos desaparecidos se torna público e político.

As obras de Verunschik, Lage e Braga Martes compartilham o luto pelos desaparecidos, trazem-no ao público, pelas vias do enredo e da forma. No nível do enredo, as narrativas tratam o trabalho interminável e impossível do luto descrito por Derrida, de maneira que ele envolva as histórias da família e do entorno, ocupando tudo. Dessa forma, a violência do desaparecimento reflete-se e repete até em histórias aparentemente paralelas ou secundárias. No segundo volume da trilogia de Verunschik, por exemplo, conhecemos a história de Cristóvão, o garoto canibal que o pai de Laura aprisiona na própria casa da família (a casa canibal), no primeiro volume, e com quem a narradora se envolve intimamente no terceiro. Cristóvão é raptado quando bebê por um matador de aluguel que assassina seu pai e viola a mãe em uma disputa de terras. Ele é criado pelo matador e pela esposa Corália, uma jovem também sequestrada, até que a mãe verdadeira, transformada na assassina Abutra, aniquila ambos e captura o menino de volta. Nessas disputas de poder, ecoam a dispensabilidade e o reiterado consumo dos corpos maternos, que figuram, claro, na narrativa central de Laura. Já no romance de Lage, a vulnerabilidade do corpo materno é retomada na gravidez de risco de Melina, companheira de Daniel. Para o narrador, a fragilidade do ser em formação decorre das instabilidades, dos traços do passado:

[C]omo ficarmos de fora, a minha mãe assassinada ao lado enquanto o pai de Melina levava fotos de pessoas mortas para casa. Como não estar dentro de

nós, e dentro do nosso filho ou filha, o avô que entrega à polícia a própria filha, o pai que deixa para trás o filho, a mãe de Melina chorando no banheiro e o pai sentado na calçada com o rosto sufocado nas mãos, enquanto era fotografado pela filha, pego em flagrante (Lage, 2019, p. 194).

Finalmente, em Braga Martes, destacam-se, nesse sentido, os repetidos atos de violência racial e de gênero, que atuam como instâncias localizadas da opressão sistêmica praticada na ditadura. Assim, para além do caso dos pais de Clara, vemos a discriminação sofrida pelos habitantes do Bairro dos Pretos, ataques homofóbicos e vários casos de abuso doméstico, desde uma noiva desconhecida empurrada pelo noivo e levada pela enxurrada às agressões contra a professora de Clara.

Em termos formais, quero primeiramente destacar a partilha do luto possibilitada pela escolha do gênero romance, que implica certa rejeição, por parte das autoras, do testemunho, a forma mais valorizada dentro dos estudos da memória, mesmos os da literatura de memória. Informando essa rejeição, há, naturalmente, a questão da falta da experiência. Afinal, diferentemente de vários escritores abrigados dentro da literatura de memória da ditadura militar brasileira – como os próprios Kucinski e Fuks, além de Fernando Gabeira, Alfredo Sirkis e Marcelo Rubens Paiva – , as autoras não se apresentam como participantes ou herdeiras tradicionais, pela linhagem familiar, desses traumas. Seus romances são, ainda assim e por isso mesmo, fiéis à sua experiência de um luto não circunscrito à família, ao privado. É claro que, após questionamentos pós-modernos como os de Hutcheon (1988), interrogam-se os limites da verdade no testemunho. Porém é ainda ao romance que se atribui a entrega à ficcionalização, essa permissão para imaginar além da experiência, que se transfere também ao leitor, ao público. Landsberg (2004, p. 2) chama essa transferência de “*prosthetic memory*” [“memória próstética”, tradução nossa], ou seja, uma memória não natural (*i.e.*, não nativa, não dependente do nascimento, da família, do privado), que o público incorpora como uma prótese, ao lidar com um artefato cultural, como um filme ou um romance. Enquanto romances, as narrativas de Verunschik, Lage e Braga Martes permitiriam, assim, a incorporação à memória coletiva de um luto que já não poderia, por suas especificidades, se limitar à esfera privada.

A estratégia formal que mais cabe destacar aqui, porém, é o uso da écfrase para a introdução de fotografias, o recurso a essas fotografias ecfrásticas. Poderia se esperar que, em se tratando de romances, de ficção, as fotos abordadas não pudessem ser de outro tipo, ainda que se considerasse a possibilidade de utilizar ficcionalmente imagens reais – como

ocorre em *Fuegia*, de Eduardo Belgrano Rawson (1991), e *Austerlitz*, de W. G. Sebald (2001) – ou de produzir imagens digitais falsas. Assim, a écfrase talvez não parecesse tão importante, não fosse a insistência das autoras em destacar a fotografia. Em Lage, por exemplo, a temática da fotografia aparece não apenas relacionada às fotos de Júlia, a mãe desaparecida de Daniel, mas também ao fato de que Melina é fotógrafa, de que seu pai era fotógrafo, de que o presente mais memorável de sua infância foi uma câmera, de que, com essa câmera, ela registrou as dores secretas dos pais, de que fotos de desaparecidos levaram à separação de seus pais, entre outros importantes momentos da trama. Como Barthes em *A câmara clara*, os romances focalizam a fotografia na abordagem do luto sem, contudo, mostrá-la, tornando-a uma mídia do desaparecimento e em desaparecimento.

A écfrase usada nos romances para introduzir as fotos dos desaparecidos retoma, então, uma associação já conhecida entre fotografia e desaparecimento. No ensaio “Pequena história da fotografia” (bem como em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”), de 1931, o qual julga um dos primeiros esforços de teorização e reflexão sobre o tema, Benjamin toma a fotografia como mídia exemplar da sociedade e da estética modernas, em que os valores de unicidade, segredo e permanência do objeto de arte desaparecem para dar lugar à sua exposição e à sua reprodução. No contraste de Benjamin, temos, de um lado, as primeiras fotografias como ainda informadas por aquela aura da arte, tanto porque sua técnica era rudimentar e dependia de alguém com status de artista, quanto porque “tudo nessas primeiras imagens era organizado para durar,” por exemplo, a “longa duração da pose” (Benjamin, 1987, p. 96). Do outro lado está o instantâneo, a foto moderna, nítida e popular, que achata aquela duração, aquela permanência, ao mesmo tempo que permite ao observador um foco aumentando num momento e num espaço cujos detalhes passariam despercebidos, se não estivessem ali capturados. Para Benjamin, as fotografias do francês Eugène Atget são um exemplo bem-sucedido destas últimas, capazes que são de sugar “a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda”, de “libertar o objeto da sua aura” (Benjamin, 1987, p. 101). Ao retratar ruas desertas de Paris, vitrines de lojas e pratos sujos em restaurantes, Atget teria superado “*traces of the cultic [that] persist in ‘the cult of remembrance of dead or absent loved ones’ as it is expressed in nineteenth-century portrait photography*” [“rastros do cultismo [que] persistem no ‘culto da saudade, consagrada aos amores

ausentes ou defuntos’ expressa nos retratos do século XIX”, tradução nossa]⁵ (MacFarlane, 2010, p. 27). Retratando cenas vazias do rosto humano, a fotografia de Atget expõe o observador aos detalhes e, assim, demanda dele uma nova percepção, desta vez, política, pois derivada de uma visão do que é público.

Tendo o contraste elaborado por Benjamin em vista, pode-se pensar no comportamento da aura na fotografia ecfrástica. Ao escrever ou inscrever a imagem, ainda que ficcional, na literatura, o recurso da écfrase devolve a ela algo do secreto, removendo-a da possibilidade de exposição. Junta-se a isso a reverência com a qual narradores e personagens tratam as fotos nas tramas: em *Sobre o que não falamos*, Clara preserva, na gaveta da mesinha de cabeceira, o tesouro de uma única foto da mãe, em uma “[m]ania que [ela] tinha de acreditar que a fotografia ia [lhe] revelar um segredo” (Braga Martes, 2023, p. 61). Essa mesma foto é mais tarde guardada em um “colar secreto” (Braga Martes, 2023, p. 93) que a menina faz com cadarços e pano preto, como um escapulário, e que ela segura em momentos de desamparo: “[p]uxei meu cordão do pescoço, apertei o saquinho com a foto dentro. Me ajuda, mãe” (Braga Martes, 2023, p. 125). Mantida em segredo, distante dos olhos de outros personagens, bem como dos do leitor, a foto da mãe de Clara assume aquele valor de culto que, segundo Benjamin, sobreviveria nos retratos de amores perdidos. No entanto, enquanto cópia – ainda mais, no caso da écfrase na ficção, cópia sem original – do já desaparecido, do esvaziado, a foto ecfrástica, mesmo a da mãe de Clara, aproxima-se das imagens de Atget ao se descrever tão repetidamente, tão minuciosamente que os detalhes se destacam:

Na fotografia, a única que sobrou, minha mãe segurava um copo. Um copo comum, como os de geleia. Ela não parecia ser muito alta, pelo encosto da cadeira do lado dava para comparar. O rosto, os ombros, a blusa verde decotada, a pele branca e sem nenhuma ruga, diferente dos risquinhos e pintas que cobriam os braços e o rosto da minha avó. Também dava para ver outro copo quase cheio em cima da mesa, que devia ser da pessoa que tirou a foto. Não estava triste, mas sorrindo também não estava. Às vezes parecia ter um brinco na orelha, às vezes achava que era uma mecha mais dourada do cabelo. Atrás dela três outras mesas, com cadeiras vazias, encardidas e velhas como panos de prato. Em cima de cada uma, dava para ver uma cestinha com bisnaga de ketchup e outra de mostarda, além do saleiro de plástico igual aos que ficavam em cima das mesas da quermesse da igreja, que sempre pareciam um pouco sujos (Braga Martes, 2023, p. 61-62).

⁵ A citação de Benjamin dentro da de MacFarlane está de acordo com a tradução de Sergio Paulo Rouanet (1987).

Também em *O corpo interminável* Daniel escrutiniza a foto do cadáver da Casa da Morte, que poderia ser de sua mãe, Júlia:

A imagem do corpo nu estirado na cama não sai da minha cabeça. Mesmo exausto, com sono, vejo. Um dos braços caído para fora, os dedos tocando o chão. O outro braço sobre a barriga, como se repousasse. Os olhos abertos. Ninguém pensou em fechar os olhos, ninguém se importa [...]. Eu queria mais detalhes? Os dedos roxos encostando no chão, as manchas sobre a pele, um olho mais aberto do que o outro, o rosto levemente virado, a infiltração na parede, a porta do armário quebrada, a roupa pendurada no cabide (Lage, 2019, p. 21).

Destaco essas passagens em sua extensão para evidenciar seu enfoque nos detalhes, que provoca o tipo de leitura da fotografia que Benjamin classifica como político. Para transformar a foto em imagem mental através da imaginação, precisamos lê-la como ela nos é dada, em seus detalhes e, portanto, politicamente. Pode-se, assim, defender que a fotografia ecfrástica nos romances de Verunschik, Lage e Braga Martes paradoxalmente recupera a aura, retorna a ela, ao mesmo tempo que contribui para sua destruição. As fotografias ecfrásticas seriam simultaneamente artísticas e políticas, privadas e públicas.

Partindo das reflexões de Benjamin sobre Atget ao discutir a fotografia de desaparecidos na rememoração artística das ditaduras sul-americanas, Seligmann-Silva (2009) comenta que o francês escrevia “vai desaparecer” no verso de suas fotos e relaciona essa nota à filosofia da história de Benjamin, segundo a qual a história se decompõe em imagens, capturas ou cópias daquilo que desaparece. Seligmann-Silva (2009, p. 319), então, trata a fotografia contemporânea como “uma arte da desapareição” em diferentes sentidos. Há, primeiramente, o desaparecimento da fotografia analógica e material na era da foto digital e, agora, na das imagens produzidas por inteligência artificial gerativa. Por conta destas, dá-se adicionalmente o desaparecimento da credibilidade indicial uma vez atribuída à mídia fotográfica. Além disso, com a facilidade de acesso a dispositivos fotográficos de alta resolução e o compartilhamento em redes sociais, temos também a desapareição gradual da profissão de fotógrafo, na medida em que todos se tornam um pouco fotógrafos. Finalmente, para Seligmann-Silva, há uma amnésia, enquanto perda ou desaparecimento de memórias, verificada no retorno aos autoritarismos em meio aos excessos da mídia imagética, “nossa condição paradoxal de submersos em imagens e ao mesmo tempo de amnésicos” (Seligmann-Silva, 2009, p. 315). A écfrase é outra forma de desapareição da fotografia, especialmente nos romances

de Verunschik, Lage e Braga Martes, em que as fotos que desaparecem (se transformam) em texto são fotos de desaparecidos que muitas vezes desaparecem elas mesmas, retiradas do alcance dos narradores. Configura-se, nos romances, assim, uma exageração do desaparecimento que acompanha a insistência, já comentada, em se tratar da fotografia. Essa exageração evidencia-se, por exemplo, nas fotografias de Ariadne na casa da avó de Laura, a casa grávida, em *O amor, esse obstáculo*:

[E]ntre os anos 80 e os anos 90, fomos viver numa casa que, ao contrário da anterior, se configurava como um santuário, uma casa plena, grávida de nossa mãe. Uma gestação inversa, claro, que nunca daria à luz aquela filha, uma prenhez densa que se arrastava, infinita, e que deformava a habitação útero fazendo com que o ventre se arqueasse e se desdobrasse de maneira que parecesse um oito deitado. O infinito às vezes pode ser tumular, eu aprendi. Eu que não tinha qualquer lembrança de minha mãe fui me acostumando ao seu rosto que me chegava pelas fotografias (Verunschik, 2018, p. 101).

As fotos da casa grávida fazem com que Laura perceba ainda mais a falta de fotos e o desaparecimento de rastros na casa canibal. Contudo elas também se revelam como faltosas na casa grávida, suspensas que estão do texto, mas também na impressão da narradora de que aquela plenitude é paradoxalmente vazia, um infinito tumular. Ariadne permanece esse espectro, visível e invisível, incaptável, seja na fotografia, seja em sua representação textual. Suplementando a mãe em sua falta, as fotos reproduzem essa ausência, interpondo-se à presença de Ariadne. Faz-se, portanto, um excesso da falta no enredo e na forma que é compatível com a extensão do luto pelo corpo ausente.

A fotografia ecfástica configura-se como uma imagem justa dos desaparecidos da ditadura em romances de memória contemporâneos, porque performa uma exageração temática e formal da desapareição, a qual se aproxima da extensão do luto pelos desaparecidos. Se, como Antígona e Ismênia, Laura, Daniel e Clara não são capazes nem de completar o luto, nem de deixar de fazê-lo, tampouco pode o leitor de Verunschik, Lage e Braga Martes terminar de ver as fotos (completar essa visualização) ou deixar de vê-la, transformando a descrição verbal em imagem mental sempre insuficiente, nunca exata. Suspensos nessa tarefa sem fim, contemplamos, para voltar a Barthes, a ferida do luto, o escape à ciência e à objetividade com as quais talvez víssemos as fotos se graficamente reproduzidas. Participamos, portanto, de uma falta, um luto que já se deslocava em direção ao público, por sua natureza, e das várias formas aqui discutidas – por conta da ausência do corpo, da consequente infinitude do trabalho, da dispersão dos rastros

sobreviventes, da escolha do gênero do romance e do excesso da desapareição na fotografia ecfrástica.

Ao ficcionalizar o sofrimento dos filhos pelas mães e pais desaparecidos na ditadura militar brasileira, através

do emprego da fotografia ecfrástica, os romances de Verunschik, Lage e Braga Martes ressaltam o caráter público dessas ausências eternas e seu pertencimento à coletividade, à memória coletiva. Principalmente à medida que nos afastamos temporalmente daquele momento histórico, que novas gerações surgem e velhas ameaças retornam, esse senso de coletividade implica que somos, em nosso presente, herdeiros daquele luto. Essa herança, conforme discute Derrida (1994), independe de nossa vontade, ideologia e ativismo. Ela nos é imposta e nos exige uma resposta, demanda que lidemos com ela de alguma maneira. As formas éticas e responsáveis de responder podem ser tão simples e potentes como a que provocam os romances aqui discutidos, isto é, esse partilhar, esse sentir com o outro que se faz obrigatório por meio da leitura das obras de Verunschik, Lage e Braga Martes.

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 165-196.
- BRAGA MARTES, Ana Cristina. *Sobre o que não falamos*. São Paulo: Editora 34, 2023.
- CLÜVER, Claus. Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non-Verbal Texts. In: LAGERROTH, U-B.; LUND, H.; HEDLING, E. (eds.). *Interart poetics: essays on the interrelations of the arts and media*. Amsterdam: Rodopi, 1997. p. 19-33.
- CLÜVER, Claus. A New Look at an Old Topic: Ekphrasis Revisited. *Todas as Letras*, v. 19, n. 1, p. 30-44, 2017.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. O direito ao corpo nos romances de Bernardo Kucinski e Julián Fuks. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, v. 15, n. 28, p. 1-15, 2021.
- DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade*. Tradução: Antonio Romane. São Paulo: Editora Escuta, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução: Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, S.; GINZBURG, J. (eds.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 27-38.

HEFFERNAN, James A. W. *Museum of Words*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

HIRSCH, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*. New York: Routledge, 1988.

LAGE, Claudia. *O corpo interminável*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

LANDSBERG, Alisson. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press, 2004.

MACFARLANE, Dana. Photography at the Threshold: Atget, Benjamin and Surrealism. *History of Photography*, v. 34, n. 1, p. 17-28, 2010.

RÓNAI, Paulo. *Não perca o seu latim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução: Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina. *Temas em Psicologia*, v. 17, n. 2, p. 311-328, 2009.

VECCHI, Roberto. A crise da pós-memória e o horizonte das sobrevivências: campos de batalha da memória no Brasil contemporâneo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 64, n. 645, p. 1-11, 2021.

VERUNSCHK, Micheliney. *O amor, esse obstáculo*. São Paulo: Patuá, 2018.

Marcela Lemos. Professora adjunta (Assistant Professor) de Literatura e Cultura Luso-Afro-Brasileira e Tradução na Utah State University, Estados Unidos. Possui doutorado em Português pela Indiana University e doutorado e mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisa o uso e o entendimento da imagem na memória coletiva e pós-memória luso-afro-brasileira contemporânea.

E-mail: marcela.lemos@usu.edu

Declaração de Autoria

Marcela Lemos, declarada autora, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Conceição do projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Declaração de Disponibilidade de Dados

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.