

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MÔNICA DOS SANTOS MELO FIGUEIREDO

A FORÇA IMAGÉTICA EM CONTOS DE RONALDO CORREIA DE BRITO

Recife
2022

MÔNICA DOS SANTOS MELO FIGUEIREDO

A FORÇA IMAGÉTICA EM CONTOS DE RONALDO CORREIA DE BRITO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do Título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Recife

2022

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

F475f Figueiredo, Mônica dos Santos Melo
A força imagética em contos de Ronaldo Correia de Brito / Mônica dos Santos Melo Figueiredo. – Recife, 2022.
167f.: il.

Sob orientação de Ermelinda Maria Araújo Ferreira.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

Inclui referências e anexo.

1. Ronaldo Correia de Brito. 2. Literatura Contemporânea. 3. Imagem. 4. Fotografia. 5. Cinema. I. Ferreira, Ermelinda Maria Araújo (Orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2022-85)

MÔNICA DOS SANTOS MELO FIGUEIREDO

A FORÇA IMAGÉTICA EM CONTOS DE RONALDO CORREIA DE BRITO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do Título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Aprovada em 18/04/2022

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Ermelinda Maria Araújo Ferreira (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^ª. Dr^ª. Joane Leôncio de Sá (Examinadora externa)
Faculdade Frassinetti do Recife

Prof^ª. Dr^ª. Rafaela Rogério Cruz (Examinadora externa)
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Prof^ª. Dr^ª. Renata Pimentel Teixeira (Examinadora externa)
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Prof^ª. Dr^ª. Sherry Morgana Justino de Almeida (Examinadora externa)
Universidade Federal Rural de Pernambuco

A Finha, Chiquinho, Peu, Coração e a Jô.

AGRADECIMENTOS

Boa parte desenvolvido em meio a uma pandemia, de proporção evitável no contexto nacional, este trabalho representa, antes de tudo, um ato de resistência em favor da Vida, da Educação e da Ciência. Na imersão nesse redemoinho recente, ele termina por ser evidentemente um produto sintomático quanto a essa experiência. Se toda a viagem proporcionada pelo conhecimento, nesse caso, teórico e sistemático, conduz igualmente a uma incursão interior de intenso crescimento, tais circunstâncias imprimiram um tom mais desafiador à travessia.

Nesse sentido, meu sentimento de gratidão assume, na mesma medida, contornos potencializados. Reconheço somente ter percorrido cada etapa deste trabalho e alcançado sua concretização pela generosidade e amparo divinos. Agradeço a toda minha família pelo apoio desmedido, especialmente a minha mãe, minha mais fiel incentivadora e inspiração constante, a meu pai, por pronunciar, com frequência, o “Deus te abençoe”, no que, para mim, tinha efeito de refazer a ordem do mundo (alusão a texto de Brito), ao meu amigo Expedito, pela ternura e chamego, e ao meu esposo, Gustavo, pela parceria traduzida, especialmente, em forma de paciência, seriguela e café. Enfatizo também a importância da torcida das tias Lia e Alice, bem como de Regis, Antônio José, cunha e companhia.

Sou grata em absoluto pelo bem-querer, doação, escuta incansável, ponderações e aporte intelectual da amiga Jô, pela sensibilidade e acolhida por parte das companheiras Lucinha e Érica. Estendo meu muito obrigada às minhas mais queridas “ladies” e a Tati. Preciso reconhecer os momentos valiosos de troca junto a Rafaz e a Amanda, a disponibilidade e carinho dos primos André e Gera, o incentivo que partiu de meus compadres Marcelo e Ju, bem como de Tati Lima. Registro ainda que este trabalho somente se tornou possível pelo companheirismo por parte de Carol e Pati. A menção também à torcida movida, desde o início, por Simon e Marys, à atenção por parte de Sylvio, Virgínia e Paulo, além do suporte oferecido por Marivaldo.

Pela largura dos gestos de Rafa Cruz, sempre solícita, afetuosa e necessária em suas tiradas certeiras, agradeço com igual ênfase. Agradecimento reservado também à amiga Gabi, dedicada na missão de me dobrar com um humor ímpar. Não poderia deixar de assinalar todo afago na alma que partiu de Fernando, Sandra e Flávia. Sinto a mais profunda gratidão pela delicadeza e profissionalismo de Belle, a quem confiei os cuidados de minha mãe; pela referência em vários âmbitos representada pela figura de Spencer Jr., estimado mestre. A jornada foi enriquecida pela amabilidade de Luci, Jamille, Karla e Ísis. Conteí, ainda, com a

colaboração de Rosália, Lucas, Beth, assim como com a assistência de Saulo, Micaelle, Antônio e Taciana, aos quais, do mesmo modo, apresento meus agradecimentos.

Em tempos de perfis na internet (e de recolhimento forçado), um tal @menino.cleiton arrancou de mim boas risadas. Preciso reconhecê-lo por esses momentos de respiro. Durante a feitura deste trabalho, precisei acionar a amiga Mari para trazer da França uma importante coletânea fotográfica. Da mesma forma, peguei emprestado do colega fotógrafo Marcelo Lacerda, não sem as devidas recomendações, publicação integrante do *corpus* da tese – **Brasília Teimosa**. Friso, pois, as valiosas contribuições. Inclusive, vim a conseguir, posteriormente, a obra junto à sua realizadora, a fotógrafa Bárbara Wagner, de quem ressalto a solicitude e simpatia.

Faço a óbvia menção a Ronaldo, por sua arte, consciência política e pelo entusiasmo. Particularmente, sou grata pelo encorajamento a prosseguir com este trabalho, pelo carinho e disponibilidade.

Manifesto gratidão à prestimosidade da atriz e produtora Paula de Renor, da atriz e diretora de cinema Marcélia Cartaxo e dos cineastas Hilton Lacerda e Marcelo Brennand, quando coloquei a necessidade de entrevistá-los.

Meus votos de agradecimento, em especial, são para a professora Ermelinda, que me acolheu em amplo sentido, seja como sua aluna-ouvinte, lá atrás, em aulas da Pós, seja como sua orientanda de doutorado, também como participante do Núcleo de Estudos de Literatura e Intersemiose (NELI/UFPE), sempre com demonstração de muita confiança no meu trabalho, respeito pela minha trajetória e incentivo a minha autonomia. Contudo, meu muito obrigada é expresso, principalmente, em razão da sua generosidade e compreensão na condução de todo o processo.

Não poderia faltar meu reconhecimento mais sincero à presença decisiva dos professores Maria do Carmo Nino e Fernando de Mendonça no decorrer desta aventura. Ofereceram suas apreciações e lançaram sugestões fundamentais. Sobretudo, fizeram transbordar minha admiração quando em gestos de solidariedade, empatia e encorajamento.

Pelo aceite do convite para avaliação do trabalho, registro os agradecimentos às componentes da banca: Joane Leôncio, Rafaela Cruz, Renata Pimentel e Sherry de Almeida. Contemplo ainda, neste espaço, antigos e atuais integrantes da equipe do PPGL, pelo suporte, especialmente, Claudyvanne, Jozafas, Leydson e Adriel. Por fim, agradeço aos colegas de turma, pela rica vivência, em particular, a Lourival, João, Fabi e Walter.

RESUMO

Importante nome na literatura brasileira contemporânea, Ronaldo Correia de Brito apresenta uma produção diversa. O escritor, dedicado também à prática da medicina, algo que se reflete na sua criação, atua como cronista, romancista, contista e dramaturgo. Encenador de teatro, dirigiu ainda para cinema. Exerceu curadoria de arte e conviveu com artistas plásticos notáveis. De diferentes formas, Brito mantém familiaridade com o universo imagético. A mídia costuma ressaltar o teor visual de suas narrativas. Importa destacar o crescente interesse por sua obra como fonte para adaptações de caráter cinematográfico. Uma variedade de contos reflete seu movimento em se inspirar em imagens, introduzi-las, (re)inventá-las. Esta tese analisa como acontece o diálogo de contos do autor com a imagem em suas variações. Para isso, percorre um repertório de narrativas curtas publicadas em diferentes coletâneas. Especialmente, investiga a interrelação de seus textos com a fotografia. No posfácio do livro **Retratos Imorais** (2010), o contista expõe quanto à presença, em determinadas narrativas, de interações deliberadas com as criações visuais de três fotógrafos. Este estudo examina o conto “Homem folheia álbum de retratos imorais” em face da publicação fotográfica **Brasília Teimosa** (2007), da brasileira Bárbara Wagner. No texto, o prosador privilegia a écfrase – recurso associado ao expediente da descrição, como representação verbal de uma representação visual (HEFFERNAN, 1993). A discussão sobre o conto repercute apreciações de Yacobi (1995) em torno da qualidade narrativa envolvida no fenômeno ecrástico. Também discute sobre o texto “Romeiros com sacos plásticos” no tocante ao seu diálogo com a obra fotográfica **À la quête de lange: ícones du quotidien** (2005), do francês Patrick Bogner, recorrendo aos conceitos de *studium* e *punctum*, de Barthes (2017). Ademais, analisa como Brito faz ecoar imagens do canadense Robert Polidori na narrativa “Duas mulheres em preto e branco”. O exame desse conto contempla um tratamento abrangente para o quesito imagético, revelando-se oportunos os trabalhos de Bergson (1999) sobre imagem-lembrança e os de Deleuze (2018b) acerca da imagem-cristal. Metodologicamente, prioriza-se a narrativa literária e, a partir de sua abordagem, a convocação do suporte teórico apropriado. Constata-se que o vínculo íntimo com a imagem manifestado nos textos de Brito supera a questão da visualidade. Como prosa marcada pelo atravessamento de outras linguagens artísticas, verificam-se produções textuais com influência direta de uma arte imagética como o cinema. Procedimentos comuns à Sétima Arte reverberam na construção narrativa do autor. No tocante à interface de seus contos com a arte fotográfica, os diferentes tipos de conexão realizados pelo escritor com produções visuais díspares ensejam investidas analíticas

específicas. O primeiro estudo comparativo demonstra como Brito, na apropriação criativa das fotografias de Wagner, impulsiona e apura o uso da écfrase como recurso estratégico para reforçar as propriedades do sistema narrativo. A segunda análise de teor comparativo atesta a expressividade e processualidade atingidas na reescrita do conto quando o autor é afetado pelo que para ele representa o *punctum* das imagens de Bogner. Destaca-se a natureza obtusa do *punctum* como signo desatrelado de um sentido único. A terceira abordagem, a do escrito de Brito cotejado com a produção de Polidori, constata diferentes dimensões da imagem a partir dos perfis do tempo expressos no conto. Em comum aos três estudos das narrativas, tem-se a reverberação das noções de multiplicidade, teia, fluidez, processo, abertura. Enfatiza-se o quão proveitoso se apresenta à discussão o conceito de rizoma, de Deleuze e Guatarri (2004). Ao traçar um panorama de narrativas curtas de Brito, no enalço de questões relacionadas ao motivo imagético, esta tese reforça quanto à polivalência do autor na familiaridade com outras expressões artísticas, que abrangem complexidades. Novos olhares podem aproveitar ou redirecionar as sinalizações aqui pontuadas.

Palavras-chave: Ronaldo Correia de Brito; Literatura Contemporânea; Imagem; Fotografia; Cinema.

ABSTRACT

Ronaldo Correia de Brito, an important name in contemporary Brazilian literature, presents a diverse production. The writer, who also dedicated years to the practice of medicine, something that is reflected in his creation, works as a chronicler, novelist, short story writer, and playwright. Primarily a theater director, he later directed for cinema. He has been an art curator and has coexisted with notable plastic artists. In different ways, Brito is familiar with the imagetic universe. The media often highlights the visual content of his narratives. The growing interest in his work as a source for film adaptations is also noteworthy. A variety of the prose writer's short stories reproduce his movement of drawing inspiration from images, introducing them, and (re) inventing them. This thesis analyzes how the dialog of the author's short stories with the image takes place in its variations. To do so, it goes through a repertoire of short narratives published in different collections. Especially, it investigates the interrelation of his texts with photography. In the afterword of the book **Retratos Imorais** (2010), the storyteller explores the presence, in particular narratives, of deliberate interactions with the visual creations of three photographers. Thus, this study examines the short story "Homem Folheia Álbum de Retratos Imorais" in light of the publication of the **Brasília Teimosa** (2007) photographs, by Brazilian Bárbara Wagner. In the text, the prose writer privileges the ekphrasis - a resource associated with the expedient of description, as a verbal representation of a visual representation (HEFFERNAN, 1993). The discussion of the short story echoes Yacobi's (1995) appreciation of the narrative quality involved in the ekphrastic phenomenon. It also discusses the text "Romeiros com Sacos Plásticos" in terms of its dialogue with the photographic work **À La Quête de Lange: Ícones du Quotidien** (2005), by French photographer Patrick Bogner, drawing on Barthes' (2017) concepts of studium and punctum. In addition, it analyzes how Brito echoes images by Canadian Robert Polidori in the narrative "Two Women in Black and White". The examination of this short story contemplates a comprehensive treatment for the imagetic question, disclosing as opportune to the works of Bergson (1999) about image-remembrance and those of Deleuze (2018b) about the crystal image. Methodologically, the literary narrative is prioritized and, from its approach, the summoning of the appropriate theoretical support. It is found that the intimate bond with the image manifested in Brito's texts goes beyond the question of visibility. As prose marked by the crossing of other artistic languages, textual productions are directly influenced by imagetic art such as cinema. In this way, procedures typical of the Seventh Art reverberate in the author's narrative construction. Regarding the interface of his short stories

with photographic art, the different types of connections made by the writer with disparate visual productions give rise to specific analytical investigations. The first comparative study demonstrates how Brito, in his creative appropriation of Wagner's photographs, pushes and refines the use of ephrasing as a strategic resource to reinforce the properties of the narrative system. The second comparative analysis attests to the expressiveness and processuality achieved in the rewriting of the short story when the author is affected by what for him represents the punctum of Bogner's images. In this case, the obtuse nature of the punctum as a sign unattached to a single sense is accentuated. The third approach, which brings Brito's writing to Polidori's production, notes different dimensions of the image from the time profiles expressed in the tale. In common to the three studies of the narratives, there is the reverberation, in some way, of the notions of multiplicity, web, fluidity, process, and openness. Particularly, we emphasize how useful the concept of the rhizome, by Deleuze and Guatarri (2004), presents itself to the discussion. By tracing a panorama of Brito's short narratives, in the pursuit of issues related to the imagetic motif, this thesis reinforces the author's versatility in familiarity with other artistic expressions, which encompass complexities. New looks may take advantage of or redirect the signals indicated here.

Keywords: Ronaldo Correia de Brito; Contemporary Literature; Image; Photography; Cinema.

RESUMEN

Importante nombre en la literatura brasileña contemporánea, Ronaldo Correia de Brito tiene una producción muy diversa. El escritor, que también se ha dedicado a lo largo de los años a la práctica de la medicina, algo que se ha reflejado en su creación, actúa como cronista, romancista, cuentista y dramaturgo. Director de teatro, también ha dirigido para el cine. Ejerció curación de arte y convivió con artistas plásticos notables. De formas diferentes, Brito mantiene familiaridad con el universo imagético. La prensa suele resaltar el contenido visual de sus narrativas. Le importa destacar el creciente interés por su obra como fuente para adaptaciones de naturaleza cinematográfica. Una variedad de cuentos del prosista refleja su movimiento al inspirarse en imágenes, introducirlas y (re)inventarlas. Esta tesis analiza cómo ocurre el diálogo de cuentos del autor con la imagen en sus variaciones. Para eso, recorre un repertorio de narrativas cortas publicadas en diferentes coetáneas. Especialmente, investiga la interrelación de sus textos con la fotografía. En el epílogo del libro **Retratos Imorais** (2010), el contista expone con relación a la presencia, en determinadas narrativas, de interacciones deliberadas con las creaciones visuales de tres fotógrafos. Por lo tanto, este estudio examina el cuento “Homem folheia álbum de retratos imorais” cara a la publicación de fotografías **Brasília Teimosa**, de la brasileña Bárbara Wagner. En el texto, el prosista privilegia la écfrasis – figura asociada al expediente de la descripción, como representación verbal de una representación visual (HEFFERNAN, 1993). La discusión sobre el cuento repercute apreciaciones de Yacobi (1995) en torno de la calidad narrativa involucrada en el fenómeno de la écfrasis. También discute sobre el texto “Romeiros com sacos plásticos” en cuanto al diálogo con la obra fotográfica **À la quête de lange** – ícones du quotidien, del francés Patrick Bogner, recurriendo a los conceptos de studium y punctum, de Barthes (2017). Además, analiza cómo Brito hace resonar las imágenes del canadense Robert Polidori en la narrativa “Duas mulheres em preto e branco”. El exámen de este cuento contempla un tratamiento amplio para la cuestión imagética, eso revelarse oportuno los trabajos de Bergson (1999) acerca de la imagen-recuerdo y los de Deleuze (2018b) acerca de la imagen-cristal. En términos metodológicos, se prioriza la narrativa literaria y, a partir de su enfoque, la invitación al soporte teórico apropiado. Se puede comprobar que el enlace íntimo con la imagen manifestado en los textos de Brito supera la cuestión de la visualidad. Como prosa marcada por el cruce de otros lenguajes artísticos, se verifican las producciones textuales con influencia directa de un arte imagético como el cine. Así, procedimientos comunes a la Séptima Arte resuenan en la construcción narrativa del autor. En relación con la interfaz de

sus cuentos con el arte fotográfico, los diferentes tipos de conexión realizados por el escritor con producciones visuales dispares ansían inversiones analíticas específicas. El primer estudio comparativo enseña cómo Brito, en la apropiación creativa de las fotografías de Wagner, impulsa y afina el uso de la écfrasis como recurso estratégico con el objetivo de reforzar las propiedades del sistema narrativo. La segunda análisis de contenido comparativo atesta la expresividad y la procesualidad alcanzadas en la reescritura del cuento cuando el autor es impactado por lo que de acuerdo con él presenta el *punctum* de las imágenes de Bogner. Así se ha destacado, en este caso, la naturaleza torpe del *punctum* como signo desligado de un sentido único. El tercer enfoque, en el que trae el escrito de Brito cotejado con la producción de Polidori, se comprueba diferentes dimensiones de la imagen a partir de los perfiles del tiempo transcurrido en el cuento. De forma común en los tres estudios de las narrativas, hay la reverberación, de alguna manera, de las nociones de multiplicidad, telaraña, fluidez, proceso, apertura. Particularmente, se enfatiza cuán provechoso se presenta la discusión del concepto de rizoma, de Deleuze y Guatarri (2004). Al trazar un panorama de narrativas cortas de Brito, en el rastro de cuestiones relacionadas al motivo imagético, esta tesis refuerza cuanto a la polivalencia del autor en la familiaridad con otras expresiones artísticas, que abarcan complejidades. Nuevas miradas pueden aprovechar o redireccionar las señales aquí apuntadas.

Palabras-clave: Ronaldo Correia de Brito; Literatura Contemporánea; Imagen; Fotografía; Cinema.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 –	Banhistas de Brasília Teimosa.....	51
Fotografia 2 –	Sujeitos e espaço retratados por Parr.....	53
Fotografia 3 –	Estética de Parr.....	54
Fotografia 4 –	Olhar de Parr sobre o consumo.....	54
Fotografia 5 –	Relação dos sujeitos com o lixo da paisagem.....	55
Fotografia 6 –	Criação representativa da estética inexpressiva.....	56
Fotografia 7 –	Opções estéticas de Dijkstra.....	57
Fotografia 8 –	A pose em Brasília Teimosa	58
Fotografia 9 –	Pose como elemento de destaque.....	58
Fotografia 10 –	Pose e expressividade.....	59
Fotografia 11 –	Pose e representação de classe.....	59
Fotografia 12 –	Reunião de caráter familiar.....	61
Fotografia 13 –	Pessoas de convívio familiar no tradicional piquenique.....	61
Fotografia 14 –	Foco em criança.....	63
Fotografia 15 –	Reconfiguração das funções de pai e de mãe.....	64
Fotografia 16 –	Democratização dos papéis de mãe e de pai.....	64
Fotografia 17 –	Postura expressiva autônoma dos “filhos”.....	65
Fotografia 18 –	Criação verbal da imagem para introdução de personagens.....	71
Fotografia 19 –	Jogo entre o verbal e o visual.....	72
Fotografia 20 –	Alusão à imagem como ponto de inflexão.....	73
Fotografia 21 –	Concentração do momento-chave para a trama ficcional.....	75
Fotografia 22 –	Simplicidade de gestos e peculiaridades do olhar.....	78
Fotografia 23 –	Pertences e vestes ilustrativos de romeiro.....	79
Fotografia 24 –	Ambientes internos de habitações sertanejas.....	80
Fotografia 25 –	Aceno à presença por objetos pessoais.....	80
Fotografia 26 –	Incorporação de valores e referenciais.....	81
Fotografia 27 –	Indicativo de uma família numerosa.....	82
Fotografia 28 –	Recorrência ao divino para experiência de mundo.....	82
Fotografia 29 –	Farmworker / trabalhador rural.....	83
Fotografia 30 –	Blacksmith / Ferreiro.....	84
Fotografia 31 –	Cobbler / Sapateiro.....	84
Fotografia 32 –	Carmelino.....	86

Fotografia 33 –	Francisca.....	86
Fotografia 34 –	Os romeiros de Celso Oliveira.....	87
Fotografia 35 –	Cortes explorados pelo artista.....	88
Fotografia 36 –	Indeterminação quanto à identidade dos retratados.....	88
Fotografia 37 –	Indefinição pelo reforço da sombra.....	88
Fotografia 38 –	Utilização pelos fiéis de peças religiosas.....	89
Fotografia 39 –	Enquadramento usado pelo artista.....	90
Fotografia 40 –	Devotos em eloquentes atos de adoração.....	90
Fotografia 41 –	Expressividade dos gestos de devoção dos fiéis.....	90
Fotografia 42 –	Inferioridade humana em face do divino.....	91
Fotografia 43 –	Opção do fotógrafo por certa perspectiva.....	91
Fotografia 44 –	Plano em reforço da conotação da solidão.....	92
Fotografia 45 –	Ângulo diverso com o sujeito contagiado pela atmosfera local.....	92
Fotografia 46 –	Simbologia dos locais de passagem pelos fiéis.....	92
Fotografia 47 –	Mulheres e crianças entre os fiéis.....	96
Fotografia 48 –	Desconfiança no olhar dos fiéis.....	96
Fotografia 49 –	Romeira à frente de uma parede deteriorada.....	97
Fotografia 50 –	Paredes de habitações sertanejas com seus fios elétricos, tomadas, furos e ganchos para rede.....	97
Fotografia 51 –	Rasuras nas paredes das moradias interioranas.....	98
Fotografia 52 –	Imagens de referenciais sagrados afixadas nas paredes.....	98
Fotografia 53 –	Romeiro com vestes de franciscano.....	99
Fotografia 54 –	Inspiração nos sujeitos da coletânea para caracterização dos personagens.....	100
Fotografia 55 –	Tom escuro da roupa do romeiro.....	100
Fotografia 56 –	Inspiração do autor em diferentes indivíduos da coletânea.....	101
Fotografia 57 –	Imagem possível como mote para trecho.....	102
Fotografia 58 –	Fontes diferentes para constituição de uma só imagem.....	102
Fotografia 59 –	Ruínas do progresso.....	113
Fotografia 60 –	O tempo revirado.....	114
Fotografia 61 –	“O quarto destruído”.....	114
Fotografia 62 –	Objetos pessoais em destaque.....	116
Fotografia 63 –	Peças de uso pessoal em abandono.....	117

Fotografia 64 –	Deterioração de escola.....	117
Fotografia 65 –	Escola em destroços.....	118
Fotografia 66 –	Ruína, temporalidade, fotografia.....	120
Fotografia 67 –	O que foi e aquilo que poderia ter sido.....	121
Fotografia 68 –	Detalhes vibrantes de quarto em ruínas.....	124
Fotografia 69 –	Minúcias de um cômodo arrasado.....	125
Fotografia 70 –	Obra “Túnel”.....	129

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	17
2	VARIAÇÕES DA IMAGEM NO ACERVO DE CONTOS DO AUTOR.....	22
2.1	PARA ALÉM DA TÔNICA DA VISUALIDADE.....	22
2.2	NA TRAMA DAS REDES DA CRIAÇÃO.....	38
2.3	O RECURSO CONTROVERSO E POTENTE DA ÉCFRASE.....	44
3	LITERATURA E FOTOGRAFIA: ANÁLISE DE CONTOS DE BRITO EM FACE DE OBRAS FOTOGRÁFICAS.....	49
3.1	BRASÍLIA TEIMOSA (2007) E “HOMEM FOLHEIA ÁLBUM DE RETRATOS IMORAIS”	49
3.1.1	Apreciação sobre o livro de imagens de Bárbara Wagner.....	49
3.1.2	De crônica a conto.....	66
3.2	À LA QUÊTE DE L’ ANGE: ICÔNES DU QUOTIDIEN (2005) E “ROMEIROS COM SACOS PLÁSTICOS”	77
3.2.1	A coletânea de Patrick Bogner em foco.....	77
3.2.2	Frente ao <i>punctum</i> , a mobilização para a (re)escrita.....	93
3.3	ROBERT POLIDORI: FOTOGRAFIAS (2009) E “DUAS MULHERES EM PRETO E BRANCO”	112
3.3.1	O catálogo do canadense em pauta.....	112
3.3.2	Perfis do tempo e dimensões da imagem.....	123
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	157
	REFERÊNCIAS.....	161
	ANEXO A – FOTO DO CENÁRIO DA PEÇA DUAS MULHERES EM PRETO E BRANCO	167

1 INTRODUÇÃO

Um escritor irrequieto e uma leitora apaixonada. Um ser afeito às artes, que transpira e inspira arte. É tanta sede por tudo relativo ao domínio da criação artística, a se materializar em um trabalho profícuo, diverso, que se torna inevitável se deixar contaminar pelo universo particular de Ronaldo Correia de Brito e ter o conjunto de sua obra como verdadeira obsessão. O interesse por seu trabalho me levou, nesse sentido, à matéria em jornal, na condição de jornalista, a respeito de lançamentos, mediação em evento da área ao seu lado, e, especialmente, à construção de produções acadêmicas, a exemplo de monografia no âmbito da especialização e dissertação de mestrado, defendida neste Programa.

Desta vez, o fascínio nutrido por seu repertório, composto de romances, livros de contos, textos teatrais, encenações, publicação de crônicas, entre outros tipos de produção, resulta em tese de doutorado, a representar de minha parte uma modesta homenagem pela importância de seu nome para a cena cultural do País, inclusive, para o cenário mundial. Brito que já teve suas obras traduzidas para diversos idiomas. Levando-se em consideração que somente passou a publicar depois dos 52 anos de idade e já coleciona prêmios de relevância no meio – a citar o Prêmio São Paulo de Literatura pelo romance **Galileia** (2008) –, tendo figurado ainda como finalista em outras honrarias.

Estamos falando de um sujeito bastante atuante em eventos literários; figura muito disponível a entrevistas, à troca com a mídia especializada e com o leitor. Ele atua como cronista (atualmente, escreve a coluna “Entremez”, da revista **Continente**), publica, com frequência, textos no seu perfil em mídia social (Facebook), adere a diferentes meios, tendo participado de *lives* e encontros da área no formato virtual, em função do contexto pandêmico recente.

Brito, que também é médico, revela-se um exímio contador de histórias, vindo de uma família de forte tradição oral; coloca-se também como ouvinte, observador contumaz, um sujeito especialmente atento às imagens. Ao se direcionar a atenção para a construção narrativa de Brito, percebe-se uma escrita de intensa visualidade, típica de um autor que, como ele mesmo define, “escreve com os olhos”¹. Um passeio pelo seu acervo de contos denuncia um autor obcecado pelo exercício de se inspirar em imagens, incorporar imagens, criar e reinventar imagens.

¹ Em entrevista ao blog **O Povo**. Disponível em: <http://escritores-ace.blogspot.com/2010/09/>. Acesso em: 03 julho 2018.

Nesse sentido, basta lançar-se ao encontro da trajetória profissional e pessoal de Brito. O escritor dedicou-se também ao ofício de curador de arte, tendo convivido com figuras notáveis das artes visuais, como a aquarelista Guita Charifker, o marchand Giuseppe Baccaro, com quem diz ter aprendido tudo o que acredita saber sobre artes plásticas², além do xilogravurista Gilvan Samico. Com relação a Samico, Brito empenhou-se em estudar sobre a obra dele a vida inteira, cultivou com o artista recifense amizade de mais de 40 anos e assinou a curadoria de algumas das maiores exposições do gravurista, inclusive, da mostra realizada para a Pinacoteca de São Paulo.

A familiaridade mantida pelo escritor com o universo imagético guarda relação igualmente com sua atuação como encenador de teatro. Isto porque além de dramaturgo, Brito assina direção de espetáculo teatral. Levando-se em consideração a montagem mais consagrada, destaca-se, no seu repertório, a peça, cantata cênica, ópera popular **Baile do Menino Deus**, já há 18 anos em cartaz no Recife. Enfim, dedica-se a um tipo de criação voltada para a apresentação também visual, para o mostrar. O que ganha potência quando, em virtude da pandemia, o espetáculo foi a público, nos anos recentes de 2020 e 2021, em versão filme. Interessante pensar que o texto do **Baile** chegou também a ser publicado como prosa. Evidencia-se, por conseguinte, um exercício criativo de desdobramento em ficção infanto-juvenil, montagem cênica e versão cinematográfica.

Brito está sempre às voltas com o motivo imagético. Participou como curador literário para o projeto **Contos que vejo**, cujo propósito consiste em adaptar contos para a televisão. O título da empreitada contempla ambiguidade, justamente, por partir de narrativas curtas de marcante visualidade para serem transpostas ao meio televisivo. O escritor cearense foi responsável, nesse caso, por selecionar contos de autores nordestinos, os quais inspiraram as subtramas dos episódios da minissérie **Fim do Mundo** (2016), englobada no projeto, roteirizada e dirigida pelo pernambucano Hilton Lacerda. Transmitida pelo Canal Brasil, a série também conta com direção de Lírio Ferreira. Envolvido na missão, Brito, então, fez a provocação de ser o seu “Mentira de Amor”, publicado em **Faca** (2009), por tê-lo como muito visual, o texto disparador para a costura dos demais contos na minissérie. Além da narrativa do escritor estudado, **Fim do Mundo** explorou, diante do exposto, a transposição para a televisão da obra dos autores Hermilo Borba Filho (conto “O Mateus”), Antônio Carlos Viana (“O dia em que Céu casou”) e Sidney Rocha (“Castilho Hernandez, o cantor e sua solidão”).

² BRITO, Ronaldo Correia de. **Texto em homenagem a Baccaro, por ocasião de seu falecimento**. Recife, 16 ago. 2016. Facebook: Ronaldo Correia de Brito @ronaldocorreiaebritoficial. Disponível em: <https://web.facebook.com/ronaldocorreiaebritoficial/>. Acesso em: 27 out. 2021.

Enfeixando todas as subtramas, o próprio Hilton criou o “Epílogo”, a consistir no quinto episódio da minissérie.

Tendo em conta a iniciativa, convém ressaltar Brito igualmente enredado à questão da imagem, interagindo com o texto, o de terceiros como também um seu. Portanto, na condição de criador e de leitor, empenhado em identificar criações literárias impregnadas de elementos potencialmente conducentes à adaptação para o meio audiovisual.

Nesse contexto, convém salientar a criação de Brito a suscitar geração de imagens, a contar do crescente interesse por adaptações de caráter cinematográfico de sua obra. Somente em 2016, precisamente o conto “Mentira de Amor” foi alvo de quatro adaptações para cinema e televisão, com lançamento do filme **Pa Fuera**, da cineasta francesa Vica Zagreba, e, tal como assinalado, de um capítulo que integra a série televisiva **Fim do Mundo**. Marcélia Cartaxo dirigiu **Redemunho** (2016), de conto homônimo da coletânea **Faca** (2009). Em 2015, foi filmado um curta-metragem de Marcelo Brennand baseado no conto “Duas Mulheres em Preto e Branco”, do livro **Retratos Imorais** (2010). De **Faca** (2009) é a narrativa curta “Cícera Candoia”, que inspirou o curta-metragem **Tempo de Ira** (2003), com roteiro de Marcelo Gomes e direção de Gisella de Mello e Marcélia Cartaxo.

A novela “Lua Cambará”, integrante do volume **Faca** (2009) e que já possuía uma versão cinematográfica dos anos 1970 – com direção do próprio autor, junto a Horácio Carelli –, ganhou, em 2002, nova adaptação para o cinema. Revela-se, no mínimo, sintomático o crescente interesse dos cineastas pela prosa de Brito.

No seio desses apontamentos em torno da ligação da obra do cearense com uma arte imagética como o cinema, importa enfatizar o próprio caráter cinematográfico da produção do escritor cearense, inclinação que, abundantemente ressaltada pela crítica, por jornalistas, ainda não recebeu aprofundamento investigativo de trabalhos acadêmicos mais robustos. No percurso até à definição do escopo da tese, esse traço, inclusive, havia representado o motivo deflagrador para esta pesquisa. Em outras palavras, a produção de Brito vem sendo alvo de estudos de um crescente número de pesquisas acadêmicas de maior fôlego. No entanto, observa-se que, em sua maioria, representam abordagens de aspectos representacionais, de conteúdo prioritariamente – a representação da mulher, a questão da memória, Pós-Modernidade *versus* Tradição, a ressignificação do sertão, referências bíblicas. Constatou-se a pertinência de se desenvolver, desse modo, investigação interessada nas questões estruturais desse trabalho criativo. Obviamente, não está por se advogar a separação entre as instâncias forma e conteúdo, apenas por se sublinhar o enfoque na dimensão da construção narrativa.

Este trabalho demarca como seu interesse de ordem mais geral a relação da obra de Brito com a imagem em suas variações, isto é, em sentido amplo, apontando-se para diferentes perspectivas. Inclinação a se revelar, gradativamente, no decorrer desta aventura investigativa. Desse modo, a primeira parte da tese (referente ao **Capítulo 2**) vai contemplar a tessitura de um panorama da produção do escritor cearense no diálogo que estabelece, por vias diversas, com o universo imagético.

No rastreamento dessa conexão, será conferido destaque à coletânea de contos **Retratos Imorais** (2010), escalada para o *corpus* literário da investigação, por representar uma obra deveras sintomática, tendo Brito estruturado o livro “como um curador monta uma exposição de obras de arte³”. A compilação mencionada importa, particularmente, no tocante a este estudo, pela imbricação empreendida por Brito com a fotografia, consistindo a averiguação de tal orientação – a interseção em seus contos com criações fotográficas – no principal objetivo da tese.

Despertou atenção o fato de o próprio autor explicitar, já no posfácio do livro, a existência de diálogos deliberados entre sua criação e as produções visuais de três fotógrafos distintos. Assim é que a segunda parte deste trabalho (relativa ao **Capítulo 3**) direcionará seu foco, para fins de análise mais pormenorizada, para três contos dessa coletânea de narrativas curtas, a serem cotejados com o *corpus* relacionado à arte fotográfica. Dessa maneira, o conto “Homem folheia álbum de retratos imorais” será averiguado em face do livro de fotografias **Brasília Teimosa**, da brasileira Bárbara Wagner. Entre os estudos sobre o mecanismo da éfrase, este tópico do trabalho vai dissecar o conto, entre outros aspectos, no contexto das contribuições de Yacobi (1995), a enfatizar a propriedade narrativa suscitada no procedimento. Do mesmo modo, o conto, resultante de um exercício de reescritura, “Romeiros com sacos plásticos” será estudado em relação à obra **À la quête de l’ange – ícones du quotidien**, de fotografias, do francês Patrick Bogner, sobre romeiros de Juazeiro do Norte. Nesse caso, a discussão se fundamenta nas noções de *studium* e *punctum*, de Barthes (2017). Esse momento do trabalho analítico parte do entendimento de que o prosador teria sido atravessado pelo *punctum*, isto é, o pormenor da imagem, representado pelas embalagens plásticas carregadas pelos fiéis retratados por Bogner, levando-o à reelaboração de um antigo conto. Então, o tópico contempla a materialização e os efeitos de tal arrebatamento no escrito de Brito. Finalmente, a narrativa “Duas mulheres em preto e branco” será esmiuçada tomando como referência visual fotografias do canadense Robert Polidori. Ao ressaltar distintas

³ Em entrevista ao blog **O Povo**. Disponível em: <http://escritores-ace.blogspot.com/2010/09/>. Acesso em: 03 julho 2018.

dimensões da imagem, essa parte do estudo abarca, no seu embasamento teórico, as apreciações de Bergson (1999) sobre imagem-lembrança e as de Deleuze (2018b) no tocante à imagem-cristal.

Costuraram-se as linhas deste trabalho analítico a partir de um passeio aparentemente desprezioso por toda uma pluralidade de modos de admissão da imagem na produção narrativa de Brito. Especialmente, levantaram-se diferentes tipos de abordagem que pululam ao longo do tratamento acerca dos contos do *corpus* na interface com a imagem fotográfica. Aos poucos, apresentam facetas diversas de matriz aparentemente em comum. Assim sendo, a manifestação do texto analítico, reconhecendo-se obviamente as limitações envolvidas em aventuras dessa natureza, encontra-se em sintonia com o próprio objeto de estudo: a obra de um autor que não se acomoda ao formato de certas fórmulas, resiste a qualquer tendência a um *script* – o que não impede a recorrência também a certas retomadas e ordenamento –, é dado a experimentações.

Com o intuito de se atribuir maior dinamicidade ao texto investigativo, optou-se pela condução das análises dos contos a suscitarem a teoria. Dessa forma, percorre-se um arcabouço teórico à medida que ele se revele oportuno, válido como resultado da invocação a partir das próprias reflexões trazidas à baila no estudo das narrativas.

Por se mostrar expressiva, consoante ao mencionado, a atração de realizadores artísticos pela produção de Brito, foi considerada uma investida promissora a realização de entrevistas com criadores na área de audiovisual, mas também de teatro, que efetivaram em obra um diálogo criativo com seus contos. Suas contribuições encontram-se diluídas no texto analítico.

2 VARIAÇÕES DA IMAGEM NO ACERVO DE CONTOS DO AUTOR

2.1 PARA ALÉM DA TÔNICA DA VISUALIDADE

Deter-se no último lançamento de Brito (no momento de escrita deste trabalho) – o livro **A Arte de torrar café** (2020) – mostra-se um ponto de partida interessante para a discussão a ser construída. Muito em virtude de o conteúdo da obra ser revelador quanto às motivações do autor estudado, ao seu universo particular, a sua forma de perceber e elaborar o mundo à sua volta, quanto ao seu modo de conceber a prática literária, bem como por se constituir demonstrativo do caráter processual de sua obra.

Assim o é por se tratar de uma compilação que varre mais de duas décadas de seu trabalho narrativo. São 55 textos publicados na revista **Continente**, na **Terra Magazine**, no jornal **O Povo** e no blog do autor.

Refletem um sujeito lançado às mais distintas vivências, em nada despretensiosas, já que está sempre a sondar, desperto até quanto ao cheiro, sobretudo, entregue à Vida, dedicado a se embevecer e a se perturbar; de posse de cadernos para o caso de alguma anotação. “Método antigo, encher papéis com palavras e miragens. Importa que os rabiscos virem narrativas, nunca se sabe o alcance do que vivemos, no que se transformará uma simples frase” (BRITO, 2020, p.9).

Nesse sentido, Brito costuma se deslumbrar com elementos de aceno visual. Um moicano, na crônica “Neymar e o adolescente catatônico”, do livro apontado, a servir de mote, de ponto de partida para uma narrativa.

Ainda que se recuse a cravar sob um único gênero trabalhado nesse seu mais recente livro e prefira chamar tais escritos tão somente de narrativas, num dos textos que guarda relação, que se mantém em conformidade com o formato de crônica, o autor chega a se colocar declaradamente como observador, espectador de uma cena. O escritor, também médico, chega a usar nomes fictícios para pacientes-personagens. Por sigilo médico, por serem menores. Muitas vezes ou determinadas passagens tornam ainda mais tênue a fronteira a separar um formato textual de outro em uma mesma narrativa, inclusive (essa imbricação de modalidades textuais, sintomática quanto à faceta da multiplicidade atrelada à produção de Brito, será pormenorizada na sequência deste trabalho).

No texto que compreende um perfil biográfico de uma ceramista de Juazeiro do Norte – Ciça do Barro Cru –, o autor a descreve como em um retrato, descreve suas próprias criações de barro e a coloca, sobremaneira, no que ela tem de performática na condução de

seu ofício. Além de compará-la a criadores do amplo espectro da imagem, como Almodóvar e Frida Kahlo.

Brito reforça sua atração por obras visuais, por exemplo, em um relato de viagem, com notações ensaísticas, intitulado “Se não fosse tão cansativo”, que tem, justamente, a Itália como destino, “um extenso museu a céu aberto” (BRITO, 2020, p.134). Revela, não apenas, seu olhar para tradicionais atrativos artísticos tomados pelo Turismo, como estende sua atenção para a natureza da apreciação feita pelos demais visitantes, munidos de aparelhos celulares, devotados a *selfie* perfeita. Assim, determinados locais de culto ao sagrado concorrem com moradas de consumo, onde, através de vitrines, presta-se reverência a artigos de luxo. Nesse compasso do olhar, o prosador mesmo se classifica como uma espécie de “voyeur carnavalesco” (BRITO, 2020, p.125), no texto “Ciladas do Carnaval”, em referência a sua postura de ficar a observar os brincantes e se inebriar, extasiar-se com isso.

Longe de aqui parecerem comentários moldados à semelhança de uma produção de resenha jornalística (embora também possa ser assim compreendido, bem ao modo do autor estudado, que, em dadas realizações textuais, mescla diferentes formatos de escrita), não há como deixar de se apontarem certas nuances quanto ao conjunto dos seus textos compreendidos na coletânea nos seguintes termos: são as criações que trazem um recorte da vida de personalidades das artes visuais do seu círculo de convivência os pontos altos do livro. Especialmente, no seio do escopo deste trabalho, ressalta-se do escrito “Conversa com o artista que vai morrer”, a contemplar a figura do xilogravurista e amigo Gilvan Samico, o momento epifânico, mas também a imagem epifânica, concernente ao desfecho da narrativa, quando da despedida deles em frente à porta da casa do gravurista, doente, como possivelmente a última.

Torna-se oportuno salientar, na esteira dessa discussão, que o prosador se refere ao texto “Baccaro entre goles de café” como uma narrativa que é um perfil biográfico, roteiro de cinema, apresenta caráter de conto, ainda, um viés documental, meio ensaístico também⁴.

O texto sobre a aquarelista Guita Charifker concentra características expressivas. É fronteiro entre a crônica, o conto e perfil biográfico; molda-se na combinação de diferentes tempos; carrega uma pluralidade da dimensão imagética: o autor, enquanto narrador, a presenciar a cena do velório da amiga artista, a discorrer sobre as projeções de paisagens da eternidade, tradicionalmente, exibidas nessas ocasiões; a imaginar a falecida a assistir a tal episódio da cerimônia, comentando com sarcasmo o quão mais adequada seria a apresentação

⁴ Em entrevista a Sidney Nicéas, pelo canal da Bienal do Livro de Pernambuco no Youtube, em 25 mar. 2021, às 20h.

de suas aquarelas em lugar da exibição dessas imagens. Portanto, o caráter imagético atrelado às distintas nuances da percepção, à imaginação, bem como à memória, a contar das passagens recordativas no alinhavo do texto. O último aspecto assume viço expressivo, principalmente, ao se ter em vista que, quando tomado pelo chamado da reminiscência, rememora, inclusive, fotografias. Variações da imagem, pois, a partir, nesse caso, de tais conformações.

Brito está, costumeiramente, por se colocar, por diferentes vias, às voltas com questões atinentes à imagem. Os desdobramentos em torno, no caso, do quesito visualidade podem ser identificados, por exemplo, na coletânea **Retratos Imorais** (2010), enfatizada aqui por consistir tal obra das mais emblemáticas nesse sentido.

Assim sendo, tem-se, na compilação mencionada, a obsessiva criação de imagens por parte do autor. Tal disposição é traduzida na memória de uma tatuagem, no conto “Catana”; no desenho de uma maçã, em conto de caráter anedótico, a induzir a adivinhação em torno da recorrente figura; na fixação do personagem ao se imaginar pintando o retrato da mãe, ela mesma – quando não ele, o protagonista – a própria incorporação da imagem da atriz e cantora Libertad Lamarque. E, ainda, de acordo com declarações de Brito em entrevista ou no posfácio da coletânea, a recorrência à elaboração visual na alusão ao farol, que, ao apontar sua luz intermitente, mais parece um projetor de cinema, no conto “Mãe numa ilha deserta”; na condição do olhar sobre ruas e interiores de casas como propulsor do fluxo narrativo, nos respectivos “Homens atravessando pontes” e “Homem sentado no meio-fio”.

O trabalho de Brito revela-se em sintonia com uma das particularidades literárias valorizadas pelo escritor italiano Italo Calvino (1990) como algo que os tempos vindouros precisariam preservar – a visibilidade. Nesse contexto, certo movimento se faz notar.

Uma das inclinações a se destacar, identificada, no livro mencionado, diz respeito ao diálogo empreendido por Brito com a fotografia para alcançar, por meio de uma elaboração visual, a expressividade pretendida. Ele recorre a obras de fotógrafos – de forma mais ou menos explícita nos contos, com apresentação de fontes no posfácio do livro – e empreende incursões visuais que garantem vivacidade e efeitos vigorosos na narrativa. Algo em comum ao preconizado por Calvino como um dos ingredientes capazes de contribuir para a conformação da parte visual da imaginação literária: nesse caso, o escritor se fez valer do “mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis (...)” (CALVINO, 1990, p.110).

Seja como for, se no lançamento de sua escrita no mundo, encontrando-se a elaboração visual, implicada na sua expressão verbal, mais ou menos afetada pelas tais

imagens pré-fabricadas (Brito que é sujeito da “civilização da imagem”), o fato é que a dimensão visiva se torna referencial acerca de sua obra.

O predomínio do aspecto da visualidade no repertório de narrativas de Brito foi, inclusive, enfatizado por diretores de cinema responsáveis por adaptações para o audiovisual de contos do escritor. Isso por ocasião de entrevistas empreendidas na feitura da tese, acionadas como recurso metodológico que se revelou oportuno, em virtude das reflexões a serem trazidas à baila. Vale ressaltar que o aprofundamento quanto a questões relacionadas a transposições cinematográficas de obras literárias não representa um dos intentos deste trabalho investigativo. Foi traçado, isto sim, um levantamento de certos elementos e fatores a permearem esses textos que possam estar por trás da atração exercida sobre realizadores de cinema.

Sabe-se que a investida de trabalhos adaptativos inspirados, baseados em uma produção literária, obviamente, emana de questões subjetivas, no sentido do que, a partir do “original”, intimamente toca o realizador, ecoa nos seus interesses e intenções. Contudo, podem envolver os vários elementos ou dada feição já compreendidos no texto-fonte. A atriz e diretora Marcélia Cartaxo (2021)⁵ aponta a propriedade dos contos de Ronaldo em, imediatamente, transportá-la para o visual. A paraibana atuou e dirigiu (junto a Gisella de Mello) o curta-metragem **Tempo de Ira** (2003), adaptado do conto de Brito “Cícera Candoia”, a constar no título **Faca** (2009). Assina também o roteiro (com Virgínia de Oliveira) e direção de **Redemunho** (2016), adaptação da narrativa homônima, igualmente editada na coletânea **Faca** (2009). **Tempo de ira**, seu “xodó”, representa seu primeiro curta.

Na época, eu realizava exercícios de imagem e Suzana Amaral [cineasta e roteirista] me orientou que, como curta-metragista, eu me ativesse a contos curtos e que tivessem imagens. (...) Vejo o texto “Cícera Candoia” quase como um roteiro (CARTAXO, 2021).

Marcélia teve contato ainda com narrativa do autor cearense ao interpretar papel na série televisiva **Fim do Mundo**, roteirizada e dirigida por Hilton Lacerda (nascido em 1975), profissional a também destacar a visualidade do trabalho de Brito como traço excitante a levá-lo a se debruçar sobre as histórias de Ronaldo. “Eu leio muito vendo, talvez por integrar uma geração de educação televisiva” (LACERDA, 2021)⁶. A minissérie, consoante ao já antecipado na **Introdução** da tese, traz a adaptação para a televisão de quatro contos de autores nordestinos selecionados por Brito, que responde pela curadoria literária dessa

⁵ Informação fornecida por Marcélia Cartaxo em ligação via WhatsApp realizada em 03 nov. 2021.

⁶ Informação fornecida por Hilton Lacerda em conversa ao telefone realizada em 04 nov. 2021.

produção. Entre as narrativas literárias escolhidas, “Mentira de Amor”, assinada pelo próprio escritor, opera como o texto detonador, base para o cerzir dos demais contos na série. Interessante o exercício criativo de Ronaldo em se voltar não apenas para a criação textual de terceiros, como também a sua mesma, a fim de revolvê-la em suas propriedades vicejadoras de um trabalho adaptativo para o audiovisual.

Por esse viés, efetivamente resulta como bastante potente o texto “Mentira de Amor”, a apresentar uma tragédia familiar, na qual a mulher (Delmira), amargurada pela morte de uma das filhas, é mantida, junto com suas outras três meninas, trancafiada em casa pelo marido (Juvêncio), um sujeito covarde e inseguro, dedicado a manipular e explorar a esposa como que por punição pelo ocorrido. A partir de fragmentos daquilo captado pelas brechas das janelas e dos ruídos a sinalizarem os eventos e o dia a dia da cidade (os acordes de bolero pela orquestra do clube, a chegada do circo em desfile pelas ruas), as prisioneiras se esmeravam na criação de imagens por força da imaginação ou da memória.

A proliferação de imagens, pois, a partir do interdito. Se a Delmira não lhe é franqueado o acesso ao mundo, é aquele repertório de imagens a tomarem corpo a partir do acionamento da memória que viabiliza o ingresso a um universo rico particular. As imagens recordativas de sua vivência cotidiana no “lá fora”, Delmira transmite às filhas, criadoras de suas próprias representações imaginativas quanto àquilo que nunca lhes fora dado a conhecer. Por fim, aquela casa, impregnada de morte, interdições, repressões, apinha-se de vida e resistência, possibilitadas pela capacidade de se (re)criarem imagens. De clausura a pórtico para outra dimensão.

É fascinante isso de se lançar a como criar, que recurso usar para criar aquela visualidade dentro da casa encerrada. Uma casa que também é portal para uma outra dimensão. Até que ponto esses elementos [imaginados / lembrados] vão vindo para a casa. Questão da imaginação acionada já no conto. Possibilidade de criar imagens a partir de uma provocação quase que sensorial. O aspecto sonoro desencadeador da formação de imagens. Me chama atenção a pontuação dessas pequenas fagulhas para se construírem todas as imagens. Aquela memória – a de Delmira – que não se distanciou [dos referenciais com que se teve contato, um dia] e oferece um portal incitador de vida a partir das imagens. O traço sonoro desenha essa memória e a costura (LACERDA, 2021).

Aqui se confundem algumas instâncias – tanto as imagens criadas pelas personagens, aquelas construídas pelo leitor do conto, como as pensadas por um leitor criador para o audiovisual. “Ronaldo tem uma consciência muito clara quanto ao potencial das coisas que ele faz; quanto ao lugar que ele ocupa; quanto à importância em vista das linguagens que ele está disparando. É uma postura ‘ambiciosa’ no melhor dos sentidos” (LACERDA, 2021).

Determinados traços demarcados pela construção textual de Brito a denotarem sintonia com o repertório de artifícios de outras expressões artísticas, de fato, não se encontram fincados de modo gratuito. O conto “Duas mulheres em preto e branco”, carregado de uma proposta flagrante de costura de um diálogo (a ser problematizado na parte subsequente) com o universo do cinema, não passou, por esse ângulo, despercebido pelo cineasta Marcelo Brennand, responsável pelo roteiro (junto com Anna Carolina Francisco) e direção do curta **Duas Mulheres** (2016). “(...) para mim, o conto foi concebido para o cinema. Além de alta carga dramática e do subtexto dos diálogos, me interesse pela coreografia das personagens e pela visualidade sugerida na obra original” (BRENNAND, 2021)⁷.

O texto de Brito em questão foi, inclusive (não à toa), alvo de transposição para os palcos do teatro. Por ocasião de entrevista⁸ para a produção deste trabalho acadêmico, além de, igualmente, ressaltar a acentuada incitação à criação de imagens proporcionada pela leitura das narrativas em geral do autor cearense, Paula de Renor, atriz no espetáculo homônimo, pôs em ênfase a aguda teatralidade presente nos textos. Especialmente, no caso de **Duas mulheres**, apontou como um dos fatores a exercer fascínio sobre ela as diferentes nuances das personagens. Compreensível dado o fato de, afora interpretar na peça (ao lado de Sandra Possani), Paula desempenhar a função de produtora e, como tal, direcionar o interesse para várias possibilidades de atuação ali compreendidas, a partir da identificação do conflito.

Trata-se de um conto rico em imagens que nos motivaria a ousar para fazer acontecer, apesar de desafiadora, a transposição do conto para a cena. Algo que também poderia resultar em um certo hermetismo, mas que acreditávamos que valeria a pena e que quem embarcasse estaria compreendendo a proposta (RENOR, 2021).

A atriz e produtora encontra-se aqui a se referir à opção do diretor da montagem, Moacir Chaves, em colocar o conto em sua integralidade na cena. Ele que costuma explorar um teatro de caráter mais narrativo, imprimindo teatralidade em peças literárias. Apesar da teatralidade contida no texto de Brito, levar o conto como tal para os palcos representou uma iniciativa arrojada por parte do encenador, dedicado a experimentar, nesse sentido, outras formas de linguagem, no contexto do teatro, que não a inteiramente dialógica.

Ao mesmo tempo, torna-se sugestiva (e aqui parece encerrar uma contradição) a decisão de se levar diretamente a construção textual do autor cearense para o tablado, isto é, sem os esquemas demarcatórios dramatúrgicos. Reflete o quanto sua criação, justamente ao

⁷ BRENNAND, Marcelo. [Conto de Brito como fonte para curta-metragem]. WhatsApp. 01 nov. 2021. 18:51. Mensagem de WhatsApp.

⁸ Informações fornecidas por Paula de Renor via WhatsApp em 03 nov. 2021.

impelir como tal o manejo por outras searas criativas, é atravessada por elementos de outras linguagens (ou mesmo viabiliza a materialização de sua criação também nessas outras linguagens, por mais árdua que tal empreitada represente, exatamente por exigir soluções não tão óbvias), muito em função da polivalência de Brito na sua intimidade com diferentes expressões artísticas. Comunga-se, no tocante a este quesito, da consideração do crítico Sebastião Milaré:

Quando coloca palavras na boca dos personagens, surpreende pela força e concisão do pensamento, como nos melhores diálogos de grande obra dramática. Porém toda a narrativa, descrevendo ambientes, situações, atos das protagonistas, possui a aura poética que a torna matéria-prima de composição teatral (MILARÉ, 2012).

Dada a discussão recente, a levantar a visualidade, por dada perspectiva, como particularidade marcante na prosa de Brito, bem como a sinalizar para a potencialidade de sua obra quanto a pontos de contato com outras artes, passa-se a discorrer, na contemplação de uma outra ênfase da matéria imagem, sobre o quanto determinadas criações do contista apresentam uma conexão mais íntima com uma arte imagética como o cinema. Superando a mera questão de sugestão visual, identificam-se contos nos quais se evidencia, na tessitura da malha narrativa, a reverberação de procedimentos comuns à sétima arte. Optou-se pela seleção de contos pontuais publicados em diferentes coletâneas, a fim de evidenciar tal propriedade como algo verificado em momentos distintos da produção artística de Brito. O reconhecimento, então, de tal aspecto enseja a discussão que se segue.

Conforme expõe Pellegrini (2003, p.18), “a intercorrência dos procedimentos de representação por meio da imagem, pouco a pouco, veio acentuando sua influência na forma literária narrativa”. É amplamente conhecida a expressiva contribuição da literatura ao cinema, sobretudo, no sentido de inspirar sua vocação narrativa e de servir de fonte de histórias para a realização de adaptações para a tela. Com o desenvolvimento efetivo de uma linguagem própria, contudo, também o cinema gerou reflexos significativos em direção à arte literária, principalmente, no que diz respeito ao procedimento da montagem. A princípio, já se dá a interferência e interpretação da realidade pelo cinema mediante o recurso do enquadramento, ressaltado por Martin (2003, p.36) como “o mais imediato e o mais necessário recurso da tomada de posse do real pela câmera”. No entanto, conforme explicita Carrière (2006, p.16), foi com o corte do filme em cenas, com a relação invisível entre elas, ou seja, com a montagem e edição, que o cinema, efetivamente, gerou uma nova linguagem, com a inovação consistindo na “justaposição de duas cenas em movimento, a *segunda*

anulando a primeira, ao sucedê-la” (CARRIÈRE, 2006, p.17, grifo do autor). A reboque do que, também nesse sentido, reforça Robbe-Grillet (1969, p.100), passa a importar, muito mais do que a natureza das imagens, a sua composição, “e é apenas aí que o romancista pode encontrar, ainda que modificadas, algumas de suas preocupações com o estilo”.

A mobilidade conquistada pela câmera cinematográfica, possibilitando a geração das mais diversas perspectivas, favoreceu o procedimento da montagem, o qual, por assumir papel relevante no arsenal de recursos do cinema e viabilizar operações criativas marcantes nele, é associado prioritariamente a este meio. No entanto, é preciso ressaltar que, por mais significativo que tenha sido, por exemplo, seu reflexo na narrativa moderna, não constitui a montagem uma invenção inadvertida da sétima arte. Recursos como a montagem, bem como a cena e o monólogo interior, conforme reforça Oliveira (2002, p.14-15), já existiam antes do cinema. Elementos como a imagem, movimento e som, igualmente, associados prioritariamente a esta arte, também já eram mobilizados pela literatura. O que resulta plausível de se admitir é que, com o surgimento dos recursos tecnológicos viabilizadores do desenvolvimento do filme, acentuou-se a recorrência da arte literária aos procedimentos atrelados ao universo cinematográfico.

Levando-se em consideração as operações de montagem, o foco recai sobre a questão do tratamento da temporalidade. Como enfatiza Robbe-Grillet (1969, p.101), atualmente, o filme e o romance, e aqui estendemos à narrativa literária, encontram-se “na construção de instantes, de intervalos e de sucessões que nada mais têm a ver com os do relógio ou do calendário”. O filme, conforme ressalta Eco (2016, p.191), propôs de uma maneira tão contundente a questão da sucessão e simultaneidade dos eventos que provocou efeitos nas demais artes. Segundo o estudioso, enquanto artes da ação, cinema e narrativa literária mantêm homologia a nível de estrutura, o que não significa a película se passar por filme literário, nem o romance ser confundido por falso romance ou filme falido. Bourneuf & Ouellet (1976, p.157) mencionam justamente que nos modos de narração ou na representação do espaço reside o parentesco entre narrativa literária e cinema. Nesse caso, o narrador, na arte literária, pode usar a “panorâmica, o *traveling*, a profundidade de campo, os jogos de luz, a distância em relação ao objeto e a mudança de plano para situar a personagem, para a integrar no seu meio”. Pellegrini (2003, p.26) lembra que, por meio justamente desses recursos, o narrador pode intervir no fluxo da ação e no evoluir do tempo.

Diante da proficuidade da discussão relacionada a essa complexidade e possibilidades criativas advindas da contribuição da arte fílmica à arte literária, resulta curioso o fato de ainda ser pouco expressivo o número de trabalhos acadêmicos de maior fôlego voltados a essa

vertente em comparação aos que contemplam a influência contrária, qual seja, a da literatura em direção ao cinema. Basta lembrar como, de um modo geral e imediato, costuma-se associar a relação cinema-literatura a estudos voltados à adaptação de texto literário para a tela.

Até à sua consolidação, também na tentativa de buscar legitimidade na seara artística, o cinema se fez tributário de várias artes, como o teatro, a literatura, a pintura, a música. Por outro lado, imprimiu o caráter cinético às expressões artísticas. Finalmente, o século 20, como pontua Plaza (1987, p.11), protagonizou manifestações que buscaram uma maior relação dialógica entre as diferentes linguagens. É justamente a maneira como Brito, em suas operações criativas, dialoga com procedimentos, códigos e linguagem próprios do universo cinematográfico o aspecto a ser esmiuçado na sequência. Antes, convém ressaltar que o autor mesmo reconhece, por ocasião de entrevistas, a influência do cinema sobre sua produção literária. A questão, porém, não se esgota em termos de intencionalidade autoral, tornando-se interessante analisar, em detalhe, a operacionalização de procedimentos próprios do universo fílmico na obra do escritor.

Assim sendo, atrai atenção a forma como Brito constrói e conduz a narrativa de contos publicados em distintos livros, a exemplo de “Faca”, da obra homônima editada em 2009, “Qohélet”, de **Livro dos Homens** (2005), “Homem-Sapo”, de **Retratos Imorais** (2010).

O título da narrativa curta “Faca” é tão expressivo que foi escolhido para nomear a coletânea na qual foi publicado. Se, por um lado, alude ao exercício obsessivo da concisão por Brito em seu processo criativo, por outro é representativo quanto ao papel simbólico desempenhado no conto pelo objeto.

O texto em questão representa um dos contos de maior destaque na literatura do cearense, sobretudo, pelo fato de a narrativa dialogar com textos subsequentes na produção do autor. No texto, a lâmina é encontrada por ciganos em busca de pouso para passarem a noite. A faca seria um objeto envolvido em mistérios e considerada amaldiçoada por ter sido utilizada em um crime passional. O assassinato-chave, assim considerado por ser, *a posteriori*, reiterado ou sugerido em diferentes livros do prosador, como um verdadeiro *leitmotiv* narrativo, traz a figura de João Domísio, que mata a esposa Donana por estar encantado por uma mulher da capital. A tragédia enseja a perseguição dos irmãos da vítima em busca de vingança.

A presença dos negros escravos denuncia se situar a história no século 19, já que o presente seriam os dias atuais, quando os ciganos encontram a faca, cem anos depois. Nesse sentido, é possível salientar que “Faca” remeteria também aos cortes temporais narrativos

empreendidos no conto. Nele, intercalam-se passado, em diferentes instâncias, e presente, emprestando ritmo cinematográfico à narrativa.

A construção pode ser relacionada ao concebido por Martin (2003, p.158), em termos de linguagem cinematográfica, como montagem paralela. Nela, “duas ou mais ações são abordadas ao mesmo tempo pela intercalação de fragmentos pertencentes a cada uma delas, alternadamente, a fim de *fazer surgir uma significação de seu confronto*” (grifo do autor). Na modalidade, a contemporaneidade das ações não é necessária. No caso do texto estudado, o tempo, cerca de um século separando o desaparecimento do utensílio de sua descoberta pelos ciganos, atribui à história uma dimensão mítica. O modo interpolado de apresentar a trama reforça gradativamente perante o leitor-espectador a conotação trágica do objeto e ameaçadora daquele achado pelos ciganos.

Tendo em vista o paralelo que se está propondo neste estudo, a manipulação da temporalidade por Brito está em sintonia com o defendido por Carrière (2006, p.113) sobre a exploração dessa dimensão na Sétima Arte: “Lidar com o tempo, quer seja para acelerá-lo, ralentá-lo, cortá-lo ou emendá-lo, dissecá-lo ou até esquecê-lo, é um componente orgânico da linguagem do cinema, uma parte da sua sintaxe, do seu vocabulário”.

O conto “Qohélet” é emblemático no tocante ao privilégio à concisão adotado por Brito. A narrativa curta é elaborada através de vários trechos breves. O ritmo cinematográfico é atingido por essa sequência de fragmentação textual semelhante a takes, as tomadas no mundo fílmico, compreendendo o material registrado pela câmera desde o momento em que ela é ligada até o momento em que é desligada. Destacam-se ainda, no conto, os seus numerosos diálogos.

Já na narrativa “Homem-Sapo”, que representa um relato do assassinato do diretor de cinema Pasolini, a referência ao cinema acontece a nível representacional. O universo fílmico serviu de inspiração para o autor criar, na trama, um set de gravações. O leitor pode mergulhar na sequência de tentativas de filmagem conduzidas pelos comandos de “Luz, câmera, ação!” e “Corta!”. O texto possui passagens semelhantes à estrutura de um roteiro. Tem-se a narração a revelar a sequência de toda a ação a ser realizada:

“ – Primeiro o para-choque, quebrando as pernas. Depois os pneus, esmagando a cabeça. Bem rápido! Um travelling de avanço e um recuo. E uma imagem para ilustrar os segundos da morte. Que imagem? A mãe paralítica, na cadeira de rodas” (BRITO, 2010, p.171). Consta ainda a fala da atriz para o momento da sua representação: “Um depoimento da velha mãe. Ela dirá: meu filho era bom e sofria por viver essas contradições (...)” (BRITO, 2010, p.171). Há ainda passagem representativa do que defende Modro (2008, p.47) quanto

ao caráter por vezes inacabado do roteiro, podendo sofrer alterações durante o processo. Um personagem presente no set comenta: “Talvez seja importante acompanhar os pensamentos do cineasta [o protagonista do filme] nos seus últimos segundos de existência” (BRITO, 2010, p.171).

Considerou-se, também, oportuno se lançar, em uma espécie de exercício intersemiótico, um olhar cinematográfico sobre contos do livro **O Amor das Sombras** (2015), título no qual Brito reúne 12 narrativas curtas, embalado por temáticas que marcam já sua assinatura. Em destaque, segredos e tragédias familiares, o peso do silêncio, a condição da espera, traições, ressentimentos, a morte. É, sobretudo, ao se considerar a obra integralmente, na interrelação estabelecida entre os contos do livro, que se observam alguns aspectos. Primeiramente, as narrativas estão imbricadas de tal maneira que a leitura se torna mais preñe de significados caso sejam lidas na sequência editorialmente proposta. Ademais, percebe-se, na conexão construída entre alguns, composição que evoca manipulações comuns ao meio cinematográfico, ao universo do audiovisual.

A narrativa curta “Sombras”, contida na coletânea sob análise, título expressivo quanto ao elemento norteador dos contos do livro, traz a história de Maria Alice, que se dedica ao cultivo do jardim, resignada à condição de espera. Isso porque, com a doença da mãe, prometera à matriarca não abandonar o pai enquanto ele vivesse. Mas seu pretendente, Estevão, mudara-se para São Paulo e cobrava sua presença.

Desde o início da narrativa, vão sendo insinuados aqueles que podem ser concebidos como indícios de elementos explorados pela Sétima Arte. Ilustrativo nesse sentido é o fragmento abaixo, no qual se destaca o jogo de luz e sombra, apesar de se tratar de um mecanismo igualmente utilizado em outras artes visuais:

Estava quase na hora de molhar o jardim. Nuvens escuras prenunciando chuva amenizavam a luz forte do sol e aumentavam o calor. Da sala, onde sentou para ler, via sombras se moverem nos canteiros, como se alguém abrisse um lençol sobre a cidade, espichando-o devagar até as lonjuras da serra. Ficava atenta à marcha das sombras, via casas e árvores se anuviarem e o próprio corpo envolto em penumbra (BRITO, 2015, p.159).

O recurso da iluminação é privilegiado no trecho de tal maneira que consegue exercer, ao mesmo tempo, três distintas funções, entre aquelas abordadas por Nogueira (2010, p.69). Delimita a espacialidade dos objetos, direcionando a atenção, nesse caso, do leitor-espectador por meio de um trajeto conduzido pela luz, forja zonas de penumbra, as quais proporcionam sensação de mistério e carga dramática, além de contribuir para a caracterização da personagem, sobre a qual, no exemplo dado, é possível supor existir algo desalentador. Em

reforço a esse raciocínio, também enfatiza Martin (2003, p.56) a iluminação como princípio relevante a favorecer a criação da expressividade da imagem, de sua atmosfera.

No tocante a outro componente associado à fotografia cinematográfica, o movimento das sombras anunciado no trecho evidencia a exploração da profundidade de campo, aspecto relacionado, no correspondente à arte fílmica, à propriedade da focagem. De acordo com Nogueira (2010, p.72), tal propriedade permite que, “em alternativa ao uso de planos diversos, se encenem diferentes núcleos de ação numa mesma imagem, distribuindo os diversos intervenientes em toda a profundidade da imagem”. Desse modo, ele explica, o primeiro plano e o plano de fundo podem ambos exercer funções dramáticas.

O aspecto cromático, explorado ao longo do texto de Brito, é igualmente passível de ser trabalhado, como se sabe, do ponto de vista fotográfico no cinema. Sobretudo, ao se contrapor ao artifício de luz e sombra predominante no conto, a insinuação das cores encontrada no texto pode reforçar o impacto emotivo da imagem criada pelo leitor-espectador. Interessante observar o trecho a seguir:

O jardim abastecia os altares das igrejas, os salões de festas e os túmulos nos cemitérios. Maria Alice não preparava buquês, jarros, guirlandas ou coroas, o tempo não era bastante para isso. Molhos de margaridas, sorrisos-de-maria, crisântemos, angélicas, hortênsias, cravos, lírios, avencas e rosas das mais variadas cores deixavam os canteiros em embalagens de papel grosso amarradas com barbante (BRITO, 2015, p.160).

Brito, na construção da narrativa, em muito se respalda na paisagem, principalmente, no subterfúgio da sombra, para traçar um paralelo com os sentimentos da protagonista.

A cidade crescera em torno do jardim lateral à casa, avançava sobre o terreno de fundos com a vacaria e o pomar de laranjeiras, limeiras, mangueiras, limoeiros e cajueiros. A pastagem para o gado se estendia até o rio, que secava durante os meses de verão, expondo um leito cheio de pedras e areia. Nos meses de temperatura baixa, a serra ficava envolta em neblina, adquirindo um tom azul mais escuro do que o céu. Maria Alice se distraía contemplando as sombras na chapada longe, nuvens em contínuo movimento, dando a ilusão de proximidade ou afastamento. O mesmo que sentia ao ler as cartas de Estevão (BRITO, 2015, p.161).

Conforme se observa, por meio da descrição do espaço, o autor ajuda, como geralmente acontece, ainda que o modo não se restrinja a essa função, a situar a personagem no ambiente. A construção em questão, contudo, igualmente parece sugerir o resultado alcançado pela captação, no meio fílmico, por uma câmera em movimento.

“O movimento de câmara é, juntamente com o plano (do qual pode, aliás, ser visto como uma variação, pois todo o movimento é igualmente um plano) um dos elementos fundamentais da linguagem cinematográfica” (Nogueira, 2010, p.82). O fragmento textual, caso venha a ser lido novamente e por essa ótica, remete a uma construção imagética viabilizada, primeiramente, por um movimento de câmera em panorâmica. Tal movimentação se caracteriza por ter a câmera em um ponto fixo, girando em seu próprio eixo horizontalmente, sem que sua base seja deslocada: “A cidade crescera em torno do jardim lateral à casa, / avançava sobre o terreno de fundos com a vacaria e o pomar de laranjeiras, limeiras, mangueiras, limoeiros e cajueiros” (BRITO, 2015, p.161).

Para Modro (2008, p.36), a panorâmica “é muito utilizada quando se quer demonstrar, por exemplo, a amplitude de um campo ou de uma cidade. Inicia-se em um ponto e a câmera realiza um giro, como se a cabeça girasse observando a paisagem à frente”. Na sequência, destaca-se o equivalente a uma dinâmica da câmera em tilt, ou seja, utiliza-se do mesmo raciocínio para a panorâmica, mas o equipamento seria baixado ou erguido com relação ao seu próprio eixo. No exemplo, o movimento seria auxiliado por uma grua, estrutura que possibilita o levantamento da câmera: “A pastagem para o gado se estendia até o rio, / que secava durante os meses de verão, expondo um leito cheio de pedras e areia” (BRITO, 2015, p.161).

Dito isto, e ainda aproveitando o mesmo exemplo extraído do conto, é preciso detalhar algo, inclusive, já insinuado como um dos princípios básicos da arte cinematográfica: a ideia de plano. Por meio do enquadramento, delimita-se a apropriação do “real” que será compartilhado com o espectador. Parte-se aqui do entendimento semelhante a Nogueira (2010, p.13), para quem qualquer definição desse elemento se faz insuficiente e, uma vez esclarecido isso, é possível admitir, em termos mais convencionais, o plano como “a unidade mínima da linguagem cinematográfica, isto é, um segmento ininterrupto de tempo e espaço filmico, ou seja, uma imagem contínua entre dois cortes ou duas transições”.

Desse modo, no concernente ao excerto do conto em questão, o equivalente a um plano pelo viés filmico poderia ser a passagem: “Nos meses de temperatura baixa, a serra ficava envolta em neblina, adquirindo um tom azul mais escuro do que o céu. Maria Alice se distraía contemplando as sombras na chapada longe (...)” (BRITO, 2015, p.161). Esse caso alude a um exemplo de plano geral, no qual é possível ter a personagem completa, o cenário que a envolve. Reforça Nogueira (2010, p.40), a “vastidão de informação pode ir até ao plano extremamente afastado, de grande amplitude, no qual a personagem pode acabar,

eventualmente, por se diluir no espaço que a envolve”. Martin (2003) salienta quanto às potencialidades semânticas ativadas pelo uso do plano geral:

Reduzindo o homem a uma silhueta minúscula, o *plano geral* o reintegra no mundo, faz com que as coisas o devorem, “objetiva-o”; daí uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral um tanto negativa, mas às vezes também uma dominante dramática de exaltação, lírica ou mesmo épica (MARTIN, 2003, p.38).

Se o conto “Sombras” for observado em sua totalidade, é possível perceber uma construção narrativa permeada por procedimentos de deslocamentos temporais. Em muito se aproxima daquilo que, na arte cinematográfica, Martin (2003, p.155) denomina de montagem narrativa invertida. Salienta-se, uma vez mais, que tal dispositivo ainda que predominantemente atrelado ao cinema, não lhe é exclusivo. No entanto, considerando-se o escopo desta análise, revela-se pertinente ressaltar aproximação entre as duas artes também nesse sentido.

Isto posto, vale sublinhar a apreciação que o teórico francês faz da montagem, algo no sentido de uma organização dos planos de um filme levando-se em consideração fatores como ordem e duração. Sobre a modalidade invertida, ele toma como a que subverte a ordem cronológica “em proveito de uma temporalidade subjetiva e eminentemente dramática, indo e voltando livremente do presente ao passado” (MARTIN, 2003, p.155), processo passível de ser manipulado de diversas maneiras. No caso de Brito, no texto sob análise, ele mescla o presente e não uma, mas várias instâncias do passado. Vale destacar, desse modo, o intervalo abaixo, sintetizador quanto a evidências de deslocamentos temporais distribuídos pelo conto:

Até morrer a mãe vigiou-a, exigia que botassem sua cadeira de rodas num lugar do terraço, de onde acompanhava os movimentos da filha aguando canteiros, podando roseiras, estrumando mudas, colhendo flores. Mas isso foi logo depois de o filho Ricardo morrer, bem antes de Estevão entrar pela porta da casa” (BRITO, 2015, p.170).

Na narrativa curta em estudo, há passagens bastante expressivas quanto à sugestão visual e ao aspecto sonoro:

Foi na véspera da viagem de Estevão para São Paulo. Por volta das quatro horas da tarde ficou escuro como noite, em meio a relâmpagos e trovões. A serra desapareceu envolta em neblina e quando caíram os primeiros pingos grossos, Maria Alice temeu pelo futuro dos canteiros. Os empregados tinham ido embora, precisavam cuidar de suas próprias casas e famílias. A chuva veio contínua. Em pouco tempo se ouvia a enchente do rio e as ruas se alagaram. Desolada e sozinha, Maria Alice encostou-se

numa parede do terraço e esperou os acontecimentos. Viu um relâmpago cortando o céu, em seguida escutou um trovão e o barulho do transformador de energia explodindo. A cidade ficou completamente escura, iluminada de vez em quando pela claridade dos raios. Uma voz se sobrepôs aos ruídos, chamava o nome Maria Alice com insistência. O portão com cadeados não franqueava a entrada a Estevão (BRITO, 2015, p.171-172).

Na sequência a esse trecho, tem-se o desfecho do conto, evidenciando a recorrência ao que poderia ser concebido, a nível de cinema, como o equivalente a um primeiro plano.

Nunca soube quanto tempo durou o arroubo. Lembra-se dos sapatos pesados de lama, da voz de Estevão gritando seu nome, da firmeza com que entrou na sala e fechou a porta. *Diante do espelho da sala, o mesmo onde se registrara o corpo do jovem auxiliar de cartório com sua beleza culminante, viu-se acabrunhada e feia a cada relâmpago que acendia no céu* (BRITO, 2015, p.172, grifo nosso).

Nesse sentido, o trecho resulta emblemático quanto ao suposto uso desse tipo de enquadramento, ou seja, o primeiro plano do rosto humano, a fim de potencializar, conforme acredita Martin (2003, p. 39), o teor dramático e psicológico de um filme.

Uma leitura também possível sobre o texto “Sombras” é a de que ele funciona como um eixo onde estão concentrados trechos que guardam relação direta com contos já apresentados ou por se apresentarem no livro. Por ocasião de mostrar a relação da protagonista com a dinâmica da cidade, histórias paralelas vinculadas a seus habitantes vão sendo mencionadas. Esses relatos se referem justamente a tramas encontradas em outros textos da coletânea.

O muro que resguarda o jardim tem pouco mais de um metro. Enquanto Maria Alice trabalha é possível ver pessoas caminhando na rua, acompanhar a rotina da cidade, *os desfiles dos circos, as procissões, as festas, a marcha dos rebanhos de gado, subindo ao matadouro no pé da serra* (BRITO, 2015, p.168, grifo nosso).

O intervalo textual em destaque acima concentra alusões a essas diferentes histórias. Tem-se então na sequência: “Do outro lado da calçada, contando a partir da esquina, na terceira casa uma mulher e suas filhas são mantidas em cárcere privado pelo marido. A jardineira vê quando ele sai e fecha a porta com a chave (BRITO, 2015, p.168). O fragmento, por exemplo, liga-se ao conto “Amor”. “Na casa da esquina, um menino olha à janela e vê o bosque de ipês e jatobás, um restinho de mata em meio às construções” (BRITO, 2015, p.168). A passagem lembra a narrativa “Noite”, de abertura do livro, no qual duas irmãs velhas rememoram amarguras familiares em uma casa antiga, situada próximo a obras de transposição do Rio São Francisco, as mesmas que haviam sido momentaneamente

interrompidas em meio à busca dos corpos de um casal de jovens que teoricamente havia caído ou se jogado no açude. As mesmas responsáveis pela destruição de parte da vegetação local.

“No domingo, os jogadores de futebol retornam do campo sem camisa, pisando forte com chuteiras ruidosas. Felizmente caminham ligeiro e o odor insuportável que exalam logo se desfaz” (BRITO, 2015, p.168). Já esse trecho mantém relação com a narrativa “Magarefe”, relato sobre a vida e os infortúnios de um açougueiro apaixonado por futebol. Em sintonia com o raciocínio desenvolvido até aqui, uma perspectiva aceitável com relação a toda essa sequência extraída de “Sombras” seria a de encará-la como referência a uma imagem geral da cidade, em conexão com a protagonista, a partir da qual uma câmera avançaria em direção a cada uma das histórias em particular.

Essas tramas particularizadas poderiam se confundir, sob a ótica aqui trabalhada, com curtas-metragens; com uma película portadora de várias histórias paralelas, que manteriam elementos em comum, uma linha narrativa; e mesmo poderiam se confundir, no rastro cinematográfico, com episódios isolados de uma série televisiva, dotados de elementos responsáveis por manter uma mesma linha narrativa. Possivelmente, a trama do conto “Sombras”, ao que parece, incumbida de alinhar todas essas pequenas narrativas.

Estão sendo sinalizadas até aqui marcas importantes da obra de Brito, sendo alinhavadas possíveis aproximações, enfim, no sentido de se suscitarem outras perspectivas sobre a produção do cearense. Desse modo, variações da imagem em fricção e atravessamentos com os textos do contista compreenderiam, a princípio, desde a dimensão da visualidade de modo acentuado, passando pela latência de suas criações, dada a combinação de elementos, como fonte para adaptações, transposições em meios visuais, até à interrelação de seus textos com procedimentos cinematográficos. Vale reforçar: este último aspecto foi abordado, neste trabalho, tanto a partir de narrativas de Brito que trazem, de forma mais contundente ou explícita, a conexão com artifícios de cinema, quanto por meio de um exercício que consistiu em delinear, pelo prisma intersemiótico, a leitura de alguns de seus textos em face de recursos fílmicos.

O percurso por distintas criações textuais do autor se mostrou pertinente como forma de inventariar diferentes trabalhos seus representativos quanto à expressividade da familiaridade que o conjunto de sua obra mantém com aspectos atinentes ao universo da imagem. Assim, é no seio dessa discussão que o interesse se encaminha para a pormenorização da afinidade do escritor com o domínio imagético no tocante à relação de alguns de seus contos com obras fotográficas.

2.2 NA TRAMA DAS REDES DA CRIAÇÃO

Torna-se bastante instigante o fato de o próprio autor colocar as cartas na mesa e expor todo o seu jogo, revelando, no posfácio do livro **Retratos Imorais** (2010), a trama particular de seu processo criativo na condução do que se desenhou, em interação com coletâneas de fotografia, como contos aos quais este trabalho analítico irá se ater. Obviamente, as narrativas curtas falam por si sós, especialmente, à medida que trazem, de modo contundente e explícito, a presença dessas produções imagéticas em suas linhas. Inscrevem-se como realizações permeadas de inúmeras referências, dialogismo, interrelações, nas demarcações de fortes traços da produção contemporânea.

Entretanto, considerar, de antemão, a revelação do autor sobre seus meandros criativos situa, de imediato e de forma mais gritante, uma tal experiência sob a perspectiva das redes da criação, da criação em rede. O enfoque aqui admitido se dá a partir das contribuições de Salles (2006).

Conforme será abordado detalhadamente, o escritor expõe, no texto explicativo de desfecho do livro **Retratos Imorais**, que, justamente, teria se lançado à construção ou reescrita de tais contos somente quando do contato com as publicações fotográficas.

Pensar a obra de Brito a partir dessas conexões representa atestar uma realização literária em processo; significa a apresentação momentânea de algo produzido com base em nexos costurados, que impulsionou a criação já latente. A produção de Brito representa um atestado dessa lógica de continuidade, de movimento, de retroalimentação, inclusive; ou seja, de interrelação com os exemplares, referenciais culturais, sociais, e com a intrarrelação, se for considerada a incursão e transformações de escritos antigos de sua própria autoria.

O próprio Brito expõe, no texto “A arte de torrar café”, do livro homônimo⁹, essa orientação (de se ver dinâmica, não terminada) de sua atuação literária ao confrontar o desafio do ofício de escrever com o trabalho (de grande perícia) de torradora de café, esta sim, à semelhança de outras ocupações manuais, artesanais, especialista em discernir o exato instante do fim. Por mais direcionado que possa estar a esse propósito, o escritor, em face dos mais diferentes fatores, seria levado a ceder uma obra inacabada ao público, uma apresentação

⁹ O livro **A arte de torrar café** (2020) é bastante emblemático quanto ao processo criativo de Brito e as conexões por ele realizadas. Não à toa, mas por reunir textos representativos de sua produção ao longo de 20 anos. São escritos que não se encaixam sob o molde de um único gênero textual, figurando entre a não-ficção e a ficção, na zona de indefinição entre o ensaio, a crônica e o conto. Inclusive, essa característica, qual seja, de texto com fluidez entre os gêneros ilustra um entendimento de rede, de conexões.

possível, distanciada do ideal de versão absoluta, fixa. No caso de Brito, por força de um prazo e a pressão exercida, em razão das regras do jogo, pela figura do editor.

O escritor trabalha com personagens que o obsedam, alguns chegando a cavalgá-lo como os santos do candomblé. Sonha os sonhos do outro, numa entrega do próprio inconsciente à criação. Enquanto se afoga em paixões, com a mão direita tenta manter-se na superfície e salvar-se, com a mão esquerda anota frases sobre ruínas. Busca (...) a perícia de uma torradeira de café. (...) negocia adiantamentos e escreve. Num dia qualquer, sem que nada espere e sem compreender o que acontece à sua volta, um editor arranca papéis inacabados de sua mão (BRITO, 2020, p.13).

No concernente ao aspecto levantado da retroalimentação, da criação artística em sua mobilidade, a própria obra **Baile do Menino Deus** corresponde à prova viva de um esforço por sua metamorfose, reconfiguração incessante, que, embora consista em uma produção há 18 anos em cartaz no Recife, integrando o calendário natalino do Estado, está sempre a se renovar, incorporar e refletir as pautas contemporâneas, amalgamar-se a trabalhos expressivos ecoantes das comunidades locais periféricas e sua cultura. Nesse sentido, pontua-se, a título de exemplo, no revérbero das questões do seu tempo na composição, tem-se a introdução da problematização em torno das recentes e contundentes investidas contra os povos indígenas, da violência contra os negros (inclusive, o **Baile**, atualmente, conta com bem mais da metade do elenco formado por artistas autodeclarados negros). Como obra aberta, dá-se a agregação dos inventos e discursos diversos da Cidade. A “Brincadeira de Natal”, em recente edição, ganhou, por exemplo, a participação de dançarinos de hip hop.

Dada a excepcionalidade do contexto pandêmico, o **Baile**, ainda que preservado muito do caráter teatral, aliou alguns recursos de ordem cinematográfica e foi levado a público, no ano de 2020, como filme. Por essa ótica, foi patente ainda maior plasticidade desses diálogos por ocasião da última versão, realizada em 2021, mais uma vez, como filme. Em outras palavras, na primeira oportunidade, diante dos condicionamentos ditados pela pandemia e em viabilização dentro das possibilidades, tratou-se mais de um espetáculo teatral, apresentado em palco, registrado como película, a partir obviamente da aderência a artifícios exigidos no jogo com as câmeras, no atendimento discreto à estética e linguagem de cinema.

Já para a versão mais recente, o escritor modificou a dramaturgia da obra – valendo ressaltar tratar-se de uma criação de 40 anos –, desenvolveu o roteiro apropriado à adesão à arquitetura e dinâmica cinematográficas, preservou o sopro de encanto do Baile, associado a um teor neorrealista atual.

A perspectiva de rede é levantada igualmente nessa discussão no tocante à versatilidade exigida pela circunstância da pandemia sobre o processo da criação de Brito. Do

acionamento a diferentes vetores na construção de uma obra, a impossibilidade do trânsito social e circulação pelos espaços levou o escritor estudado a dar primazia às aventuras e imagens articuladas pela memória. Em outros termos, destaca-se a flexibilidade construtiva na relação com o entorno com a obra engendrada nesse sentido.

Em conformidade ao que Brito costuma declarar em entrevistas, ou evidencia em textos, conversas, o fomento à sua escrita provém justamente do contato com pessoas, no giro pela cidade, no atritar-se com o espaço, na observação e identificação de cenas, nas andanças pelas ruas no rastreio e reconhecimento de personagens. A privação dessa possibilidade em decorrência da pandemia representou para o autor estudado, precisamente, um dos maiores desafios na travessia desse momento histórico recente. “Minha ficção é fricção! Eu vivo em um permanente atritar-me, roçar-me com o Recife” (BRITO, 2021)¹⁰. Em meio às restrições, ele, que sempre transita equipado com sua cadernetinha de anotações e lápis, ou gravando na cabeça, tem se valido da memória para criar. Isto posto, tem-se que as articulações desenvolvidas pelo cearense, na feitura de sua obra, são muito abastecidas pelas suas observações diretas do mundo. A caderneta vem a se destacar como ferramenta mediadora no registro de sua coleta.

Ressalta-se, ainda, nesse contexto, a apropriação por Brito de imagens captadas a partir das experiências de viagens. Por exemplo, percorrendo Buenos Aires, detém-se no obelisco da Pirâmide de Maio, na estátua de Cristóvão Colombo e em um retrato de Federico García Lorca. Daí toda uma gama de reflexões em sua narrativa “Visão da praça de Maio”, publicada em **A arte de torrar café** (2020).

Alicerçando-se ainda no fundamento de rede no seio do processo de criação de Brito, no caso, resulta interessante a constatação quanto à presença reiterada de certos motes em diferentes textos. Ele, que já acompanhou de perto a peregrinação dos romeiros de Juazeiro do Norte – CE (Brito viveu no Crato – CE), explora tal objeto temático, por exemplo, no conto “O governo” [constante no livro **As noites e os dias** (1996)], a reaparecer, a partir do diálogo com obra fotográfica (conforme virá a ser abordado), na narrativa “Romeiros com sacos plásticos” [editado em **Retratos Imorais** (2010)]; pela sua reconfiguração ainda, vem a permear o romance **Dora sem véu** (2018), evidenciado também em texto de **A arte de torrar café** (2020).

Ademais, cita-se, de sua vivência como médico, partir de dado relato e cena protagonizados por um paciente, para escrita no formato crônica, a conter matéria que

¹⁰ Em participação na “e-bienal Pernambuco”, braço digital da **Bienal Internacional do Livro de Pernambuco** (2021). Acesso em: 08 out. 2021.

ressurge na modalidade textual de conto, quando do contato de Brito com coletânea fotográfica e a leitura de um livro (repertório a ganhar a devida problematização ao longo deste trabalho). Isso sem contar componentes importantes de uma trama que ecoam em histórias publicadas em diferentes coletâneas do autor. Menciona-se o feminicídio retratado em “Faca” – um dos contos de maior destaque na produção literária do cearense –, aqui tomado como assassinato-chave no sentido de ser reiterado ou sugerido em diferentes títulos do prosador. Assim, o lance de “Faca” (texto editado em livro homônimo), a trazer a figura de João Domísio, que mata a esposa Donana por estar encantado por uma mulher da capital, está compreendido ainda na narrativa “O que veio de longe” [**Livro dos Homens** (2005)], figurando também na trama do romance **Galileia** (2008).

Todas essas manifestações no conjunto da obra de Brito representam demonstrativos com relação à mobilidade de sua criação artística, ao mesmo tempo que apontam para o caráter dinâmico da memória.

Uma memória criadora em ação (...): não como um local de armazenamento de informações, mas um processo dinâmico que se modifica com o tempo. Novas percepções sensíveis de um olhar, que não conhece fixidez, impõe modificações e novas conexões (...) (SALLES, 2006, p.19-20).

O trabalho de Brito pelo viés da criação em rede abrange também o entendimento quanto à apresentação de um dado texto seu recém-preparado, ou ainda em progresso, a pessoas de sua confiança, que têm contato prévio com a obra para troca de impressões. São os tais “leitores particulares” (CORTÁZAR, 1991 *apud* SALLES, 2006, p.32). No caso do prosador cearense, esta interlocução costuma ser feita com, por exemplo, os professores Anco Márcio (UFPE), Cristhiano Aguiar (Mackenzie), o escritor Wellington de Melo, entre outros.

Nesse sentido, essa dinamicidade encontrada no conjunto do projeto literário manifesto do autor cearense, quando tomadas algumas obras, deslinda o caráter da multiplicidade tal como proposição defendida por Calvino (1990) entre os princípios, a seu ver, fundamentais para a preservação da literatura. A partir dos diferentes nexos, no contato diverso com acontecimentos, circunstâncias, encontros, elementos do mundo, Brito vai tramando um experimento literário abrangente que pende como amostra das redes dos possíveis.

Uma vez que, no envolvimento de Brito, no seu processo de criação, com as coisas do mundo, o que especialmente interessa a este trabalho investigativo (conforme até aqui se procurou enfatizar) reside na relação com a fotografia, considerou-se conveniente a reserva de um tópico, desenvolvido somente mais adiante, a fim de elucidar a respeito do procedimento

da éfrase. Isso porque, na costura do vínculo por meio do qual a imagem fotográfica penetra no texto literário do autor estudado, a éfrase ocupa lugar de destaque, referindo-se, em resumo, a um mecanismo no qual se parte de uma fonte visual, real ou fictícia, para sua reapresentação em texto verbal.

A complexidade das conexões implicadas no percurso criativo do artista explicita a qualidade de cada vida como “uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos” (CALVINO, 1990, p.138). É preciso reforçar a caracterização como enciclopédia, mas em seu caráter aberto. Não como sistema fechado; pressupondo antes, isto sim, as relações, conjecturas, desdobramentos, multifacetadas.

A partir do que particularmente lhe toca, Brito, como exímio contista, aos moldes das caracterizações a respeito desenhadas por Cortázar (2008, p.147-163), utiliza-se de suas “sutis antenas capazes de lhe permitir reconhecer os elementos que logo haverão de se converter em obra de arte” (CORTÁZAR, 2008, p.156). Muitas das associações, das conexões esboçadas pelo escritor cearense são despertadas na sua vivência da Medicina, nas relações com os pacientes.

Brito encontra-se envolvido com o universo da Medicina desde 1970. Médico clínico (aposentado desde 2019), atuou por 40 anos no Hospital Otávio de Freitas, localizado na Zona Oeste do Recife. Sua prática incluía se posicionar com uma cadeira junto ao leito dos doentes, numa demonstração de interesse, responsabilidade, compromisso e sensibilidade da escuta, ao constatar, especialmente, a urgência dos pacientes em se narrarem, quiçá pelo estado de debilidade e risco de morte¹¹. “Boa parte de minha vida, vivi dentro de hospitais, consultórios, ambulatórios. Fiz desses locais o meu espaço de escuta; ao ponto de achar que, ao deixá-los, eu não teria mais o que escrever. Mas não; a memória ficou!”(BRITO, 2021)¹².

Levando-se em consideração a orientação humana de sua atuação médica nesse sentido, não há como deixar de mencionar a relação, em certa medida, com o médico russo Anton Tchekhov (1860-1904), um dos principais contistas de todos os tempos. Brito é profundo leitor e conhecedor da obra de Tchekhov, uma figura sobre a qual destaca em textos e entrevistas seu especial zelo pelo outro, seu cuidado para com o humano. A exemplo do russo, o qual costuma ter personagens médicos, Brito permeia suas criações de personagens praticantes da Medicina.

¹¹ Informações levantadas a partir da entrevista de Brito concedida ao escritor Wellington de Melo. À procura do autor: as personagens de “Dora sem véu”. **Youtube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5Go4XPacE8Y>. Acesso em: 13 dez. 2021.

¹² 451 MHZ: Café com Ronaldo Correia de Brito. Entrevistado: Ronaldo Correia de Brito. Entrevistador: Paulo Werneck. Quatro Cinco Um, 05 mar. 2021. Podcast. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sirb65oASN0>. Acesso em: 06 dez. 2021.

O autor cearense sempre nutriu também bastante interesse pela literatura de outro médico-escritor. Ninguém menos que o mineiro Guimarães Rosa, que teve a Medicina como um dos fatores contribuintes para ter se tornado escritor. Sobre o entusiasmo de Brito em torno da obra do autor de **Grande Sertão: Veredas**, ele chega a compartilhar: “Escrever se tornou mais fácil para mim, quando eu começo a descobrir os jogos, artimanhas de Borges e Guimarães” (BRITO, 2021)¹³.

Existe um aspecto deveras relevante para ser apontado e destrinchado, levando-se em consideração o escopo deste trabalho, que tem como centro orientativo o nível e a forma do envolvimento de Brito, a partir de sua prosa, na órbita de questões resvaladoras na dimensão imagética. Esse ponto se refere à postura de Brito – perante, especialmente, uma obra fotográfica – na condição de escritor a atuar como leitor de imagens.

Guiando-se por esse viés, no enalço dos argumentos desenhados por Manguel (2001, p.15-33), enquanto autor dedicado a problematizar a possibilidade de se tomar a imagem como narrativa, os fatores que pontuam a apreensão de uma imagem, vale salientar o quanto a produção de Brito, nesse sentido, na relação com o motivo visual fotográfico, especialmente para o que se pretende focar, reflete a orientação. O quanto o *background*, a vivência, a experiência no sentido amplo, enfim, do espectador permeia a interação com o dado imagético e lança, para além dos limites físicos da imagem, o que ela, quando tomada somente em seu estado fixo, é capaz de oferecer.

A perspectiva de se fazer a leitura de imagens, portanto, é atravessada pela capacidade de se atrelar a ela o caráter temporal da narrativa. “Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável” (MANGUEL, 2001, p.27).

Ao processamento da resposta movida na relação com a imagem, isto é, a leitura que dela se faz, redundando numa narrativa, concorre, conforme enfatiza o escritor argentino (2001, p.28), uma variedade de circunstâncias. Entre elas, a ressonância de outras narrativas.

A realização dessas ponderações representa, ao contrário de se estar a deambular, firmar-se no rastro em direção à problematização e ao entendimento – a serem feitos no próximo capítulo – quanto à natureza e ao tratamento dos liames da prosa de Brito com a fotografia. Em reforço a essa preparação para o próximo capítulo, em completa sintonia com os apontamentos recentes e tal como já havia sido antecipado, importam igualmente alguns

¹³ Em participação na “e-bienal Pernambuco”, braço digital da **Bienal Internacional do Livro de Pernambuco** (2021). Acesso em: 08 out. 2021.

esclarecimentos a respeito do mecanismo da écfrase por se tratar de um expediente de destaque acionado pelo escritor estudado na construção de sua prosa em específico vínculo com a imagem fotográfica.

2.3 O RECURSO CONTROVERSO E POTENTE DA ÉCFRASE

Termo controverso, a écfrase, como fenômeno envolvido no entrelaçamento de diferentes artes e mídias, suscita estudos das mais distintas abordagens, tanto no que diz respeito às concepções ligadas à sua origem quanto no seu entendimento a partir dos moldes contemporâneos.

Etimologicamente, a palavra vem do grego *phrazein* (contar, mostrar) e *ek* (completamente, até o fim). A écfrase, portanto, apresentaria algo integralmente, em detalhes.

Nos *Progymnasmata*, série de exercícios retóricos antigos, o retor grego Hermógenes (*apud* Hansen, 2006, p.85) coloca a écfrase nos termos de uma técnica de gerar enunciados com *enargeia*, entendida como vivacidade, apresentando a coisa quase como se, na condição da audiência de ouvir, ela a visse em detalhe.

Hansen destaca a definição de Hermógenes: “A *ekphrasis* é um enunciado que apresenta em detalhe, como dizem os teóricos, que tem a vividez (*enargeia*) e que põe sob os olhos o que mostra. Têm-se descrições de pessoas, de ações, de situações, de lugares, de tempos e de muitas outras coisas” (HERMÓGENES *apud* HANSEN, 2006, p.91).

Desse modo, observa-se, primeiramente, o caráter de oralidade de tal prática em sua versão clássica. Além disso, pressupõe-se o esforço do enunciadador em gerar uma sensação de presença de algo que efetivamente não se encontra diante da audiência. Salienta-se ainda o papel e capacidade dele em relatar algo com vividez e a do receptor em percebê-lo, imaginá-lo. Outro ponto a se ressaltar diz respeito ao objeto passível de descrição. Se, tradicionalmente, a écfrase passou a ter e tem sua manifestação associada à descrição verbal de obras de arte, verifica-se que, na sua forma retórica antiga, eram várias as referências motivadoras da écfrase – pessoas, ações, situações etc.

No sentido literário, mais convencional, de descrição de obras de arte, eminentemente, visuais, é possível encontrar análises contemporâneas dedicadas ao fenômeno ecfrástico limitadas à investigação de poemas que descrevem, basicamente, pinturas. No entanto, a écfrase, como objeto de estudo, vem ganhando outras leituras. Um maior número de trabalhos analíticos tende a contemplar outros gêneros de textos literários, como romances e contos,

que, por sua vez, exploram, por meio do recurso ecfástico, outros tipos de manifestações artísticas e visuais, como a fotografia e estruturas arquitetônicas.

Existem trabalhos que relacionam a écfase aos estudos de intermedialidade, sob a perspectiva das artes como configurações mediáticas e a écfase como procedimento adotado em determinados tipos de cruzamento de fronteiras entre as consideradas mídias.

Muito do que academicamente vem sendo elaborado em torno das relações entre literatura e artes visuais abrange, de um lado, conforme salienta Heffernan (1993, p.1), análises críticas voltadas à comparação de textos específicos com obras de arte visual específicas. De outro, são apreciações de base teórica dispostas a revelar que é possível a leitura de uma obra literária como uma pintura ou mesmo a decodificação semiótica de uma pintura como se fosse um texto, uma rede de signos verbais.

Na interconexão entre linguagens distintas, considera-se, neste trabalho, a écfase como procedimento ligado à evocação verbal da referência visual e mesmo a técnica empregada na transcrição intersemiótica a envolver características e configurações próprias de um meio em outro. Sobretudo, não será considerada somente como recurso limitado ao expediente da descrição. Como será abordado mais adiante, será levada em consideração uma orientação também de caráter mais narrativo ligada ao fenômeno da écfase.

Heffernan considera “difícil, senão impossível, falar de um modo literário a menos que seja possível concordar sobre o que chamá-lo” (HEFFERNAN, 1991, p.298). De fato, resulta importante atentar para a denominação, o conceito, mais ainda, para a abrangência, manifestações, atualizações e revisões relacionados ao recurso (termo preferível aqui à expressão “modo literário”) da écfase.

No entendimento de Heffernan (1993), abordagem bastante repercutida, a écfase consiste na representação verbal de uma representação visual. Usa um meio de representação para representar outro.

Clüver (2017) questiona a definição bem referendada de Heffernan de écfase como representação verbal de uma representação visual, uma vez que Heffernan colocava nos termos de que o que a écfase representa em palavras deve ser representacional. A concepção de Heffernan não abrangia descrições ecfásticas de pinturas e esculturas não-representacionais como também de arquitetura. E o século 20, Clüver (2017, p.31) aponta, passara a protagonizar um tipo de produção artística mais abstrata, não-representacional, não-figurativa ou não-objetiva.

Clüver (2017, p.32) coloca:

a arquitetura e muita escultura e pintura do século 20, o que quer que representem, não funcionam como representações do mundo sensível, e textos verbais que as representam, portanto, não podem ser incluídos no ‘modo’ ekphrastico conforme concebido por Heffernan nos anos de 1990¹⁴.

O estudioso adotou uma nova perspectiva e procurou evitar a ambiguidade do termo “representação visual” e construir uma definição mais abrangente. Compreende o fenômeno efrástico como sendo uma “representação verbal de um texto real ou fictício composto em um sistema sígnico não-verbal” (CLÜVER, 1997 *apud* CLÜVER, 2017, p.32). A proposta de Clüver inclui pinturas e esculturas não-representacionais, bem como estruturas arquitetônicas. Inclusive, os textos verbais não precisariam ser literários. Importaria à éfrase a representação da imagem, não daquilo a que a imagem se refere no mundo sensível.

Clüver empreendeu uma revisão de sua definição para “representação verbal de configurações reais ou fictícias compostas em uma mídia visual não-cinética” (CLUVER, 2017, p.33). Essa última expressão utilizada para excluir o que diz respeito à televisão e cinema.

Clüver analisa o entendimento que Heffernan faz da éfrase, mesmo da tentativa dele em rever o termo “representação” como algo capaz de compreender também a arte abstrata. Para Clüver (2017, p.36), Heffernan manteria expectativas de identificar nas imagens visuais da arte abstrata referências ao mundo sensível. Conforme Clüver, Heffernan não esclarece de todo a manifestação do fenômeno efrástico em face da arte abstrata, sem detalhar que tipo de histórias textos literários sobre arte abstrata poderiam produzir.

A compreensão de Clüver a respeito da éfrase, conforme apresentado, revela-se mais ampla em comparação à leitura de Heffernan e se inclina a considerar determinados elementos e configurações que pareciam não ter recebido a adequada ponderação. Yacobi igualmente procura estender o rol de aspectos a partir dos quais se pode pensar a manifestação do fenômeno efrástico. A estudiosa (1995) se atém a formas negligenciadas relacionadas à éfrase – entre elas, o modelo pictural e a éfrase narrativa. Essa desatenção a respeito teria a ver com a dualidade costumeira estabelecida, nas investigações sobre éfrase, entre ação e descrição, narratividade e pictorialidade.

A indução narrativa implicada em manifestações de éfrase também é, de certa maneira, sinalizada por Heffernan. Ele comenta que, apesar da energia narrativa a repetidamente movimentar a éfrase, muitas vezes parece uma forma de descrição. Ao se ter

¹⁴ No original: “Architecture and much twentieth-century sculpture and painting, whatever they may represent, do not function as representations of the phenomenal world, and verbal texts that represent them therefore cannot be included in the ekphrastic ‘mode’ as constructed by Heffernan in the 1990s”.

em mente a instabilidade das fronteiras entre descrição e narração, não seria plausível, ele pondera, “identificar a ekphrasis com algo parecido com descrição pura, ou defini-la simplesmente como um freio na progressão narrativa¹⁵” (HEFFERNAN, 1993, p.6).

Muitas vezes, na sua argumentação quanto ao caráter narrativo relacionado à écfrase, Heffernan parece admitir um efeito estagnado da arte visual. Ele coloca em termos de que a persistência do ato de contar história na literatura ecfástica mostra, no mínimo, que a écfrase não pode ser simplesmente equacionada com a espacialização. “Pelo contrário, a história da ekphrasis sugere que a linguagem libera um impulso narrativo que a arte gráfica restringe, e que resistir a tal impulso exige um esforço especial da vontade poética”¹⁶ (HEFFERNAN, 1991, p.302).

Na sua ótica, a arte visual manteria embrionário um impulso narrativo e a écfrase, na condição de artifício dinâmico, tornaria explícita a história que a arte visual somente conta por implicação, por efeito. Uma leitura mais atenta, contudo, identifica a ressalva de Heffernan de que tais considerações suas não significam para ele a impossibilidade de uma pintura contar uma história ou que ela não possa fazê-lo sem a ajuda de um texto ou ainda que pinturas diferem essencialmente dos textos porque textos contam histórias de forma autossuficiente enquanto pinturas não. Ele está, por assim dizer, a descrever o que a écfrase, no geral, faz com a arte visual. A écfrase moveria para bem além do que a imagem por si só implica.

Yacobi, por sua vez, estuda formas cuja interseção “compõe a écfrase de um modelo visual com efeito narrativizado” (YACOBI, 1995, p. 599), não somente no seio de obras narrativas. Ela defende a centralidade e os papéis especificamente narrativos do modelo pictórico. Para ela, a écfrase pode ainda não remeter a uma pintura ou estátua específica mas a um modelo pictórico, um denominador comum, uma imagem visual generalizada. Conforme Yacobi (1995, p.639), a écfrase narrativa possibilita: “(...) a interpenetração de artes e mídias, bem como suas configurações, e se concretiza não para neutralizar ou transcender qualquer componente mas, mais uma vez, para reforçar as características do sistema narrativo”¹⁷.

Revelam-se bastante pertinentes considerações de Yacobi (1995), a partir da abordagem da écfrase, a respeito da obra de Isak Dinesen. Ela menciona que modelos ecfásticos podem trazer à tona a vida emocional e psicológica dos personagens. O emprego da écfrase pode refletir o momento de descoberta do herói, que por sua vez recanaliza o fluxo

¹⁵ No original: “to identify ekphrasis with anything like pure description, or to define it simply as a brake on narrative progression”.

¹⁶ No original: “On the contrary, the history of ekphrasis suggests that language releases a narrative impulse which graphic art restricts, and that to resist such an impulse takes a special effort of poetic will”.

¹⁷ No original: “(...) the interpenetration of arts and media, as well as setups, goes not to neutralize or transcend either component but again to reinforce the features of the narrative system”.

subsequente do enredo. A partir do estudo que ela faz da obra de Dinesen, observa algumas particularidades e potencialidades da écfrase, como o procedimento estar geralmente localizado em junções centrais da trama e poder aumentar ou complicar nossas expectativas. Yacobi defende, enfim, o papel-chave que a écfrase pode desempenhar ao longo de uma sequência narrativa.

No que se refere aos bastidores do processamento literário ecfástico, algumas são as possibilidades de relação entre fontes visuais e alvos verbais. Yacobi (1995) indica uma variedade de relações ecfásticas, que contempla desde a manifestação mais comumente identificada e estudada – em especial, a de “um-para-um”, ou seja, a relação de uma obra de arte e um texto verbal, como também a um-para-muitos- partindo-se de uma fonte visual para sua rerepresentação em palavras em diferentes textos verbais – até a “muitos-para-um” e “muitos-para-muitos”. No tipo identificado como “muitos-para-um”, um texto compreenderia um conjunto de obras criadas por um mesmo artista. Na relação apontada como “muitos-para-muitos”, Yacobi explica nos termos de quando uma mesma referência visual comum a várias pinturas, no caso, é revisitada por um escritor, uma escola ou uma época.

3 LITERATURA E FOTOGRAFIA: ANÁLISE DE CONTOS DE BRITO EM FACE DE OBRAS FOTOGRÁFICAS

3.1 BRASÍLIA TEIMOSA (2007) E “HOMEM FOLHEIA ÁLBUM DE RETRATOS IMORAIS”

3.1.1 Apreciação sobre livro de imagens de Bárbara Wagner

Um dos trabalhos dos quais se valeu o escritor Ronaldo Correia de Brito, como fonte de inspiração e referências, ao se lançar em suas tramas ficcionais, é assinado por uma artista, à semelhança dele, andarilha, inquieta, que igualmente demonstra apreço pela cultura popular e escolheu o Recife para viver. A fotógrafa Bárbara Wagner nasceu em Brasília em 1980, mora e trabalha na capital pernambucana. Artista premiada, participou de mostras nacionais e internacionais.

Em suas criações artísticas, Wagner costuma se voltar para grupos sociais e indivíduos oriundos da periferia e/ou historicamente preteridos ou estigmatizados pelos sistemas convencionais e hegemônicos de representação da cultura e pelo discurso dominante. É caro a Wagner o modo como esses indivíduos se representam, bem como, em certos casos, reivindicam visibilidade e exploram a imagem para se colocar na sociedade. Importa à artista um repertório de gestos, performance, inclusive, vozes, entre mensagens explícitas e discursos implícitos.

Os indivíduos retratados pela profissional evocam um corpo popular, expressão geralmente atrelada ao trabalho de Wagner, justamente por ser ressonante de problemáticas quanto à classe, gênero, cor de pele e estilo de vida. Despontam, nas suas séries fotográficas e também em produções com suporte audiovisual – como as obras em vídeo desenvolvidas em parceria com o artista germânico-irlandês, também radicado no Recife, Benjamin de Burca – crentes e pregadores, MC’s, dançarinos, bem como adeptos de manifestações da cultura popular que dinamizam e reinventam práticas tradicionais.

O foco desta análise recai sobre o primeiro ensaio de teor artístico de Wagner, a série de fotografias **Brasília Teimosa**, apresentada em exposições dentro e fora do Brasil e reunidas em livro publicado em 2007, ao qual Brito teve acesso. As imagens retratam os banhistas da praia de Brasília Teimosa, nome da comunidade do entorno conhecida pelo histórico de resistência às várias investidas de remoção da população da área pelo poder

público. A ocupação do local remonta à década de 1950, período da instituição de Brasília como capital federal.

No conjunto de fotografias coloridas, os banhistas da comunidade popular são trazidos em poses e gestos que denotam orgulho, identidade, dignidade e autoestima, na contramão dos estigmas associados a pessoas identificadas com a pobreza e a periferia. O trabalho de Wagner de trazer grupos e indivíduos histórica ou costumeiramente rotulados, aos quais frequentemente se atribui intensa carga pejorativa, traduz uma consciência política contundente, sobretudo, em tempos de intolerância extrema, discursos de ódio, aversão à diferença. Denota apreço a temas sociais, uma inclinação do Jornalismo. Bárbara Wagner tem formação nessa área e, de certa maneira, termina por explorar procedimentos comuns ao Jornalismo na sua produção artística.

A obra **Brasília Teimosa** foi resultado de suas visitas aos domingos, ao longo de dois anos, na parte do litoral aproveitada para lazer pela comunidade homônima. Nasceu de suas andanças, no período compreendido entre 2005 e 2007, pelas praias do Buraco da Veia e da Colônia Z-1, em Brasília Teimosa. A ida a campo, a análise mais aprofundada, o acompanhamento investigativo configuram um *modus operandi* semelhante à prática do jornalismo investigativo. Moraes (2017) traz, à luz de Cramerotti, análise de aproximações costuradas entre a arte praticada por artistas contemporâneos e o meio jornalístico investigativo. Inclusive, destaca a obra de Wagner como uma das expressões representativas nesse sentido, em discussão que aponta também para a inclinação de Wagner em, por meio da arte, orientar o foco da abordagem para uma direção alternativa ao discurso hegemônico da mídia *mainstream*.

Nas palavras da própria Wagner: “Penso que a arte pode ser exatamente esse lugar no qual o jornalismo toma formas transversais às convenções formais das mídias massivas, que normalmente achatam nossa percepção do sentido político do dia a dia”¹⁸. Em **Brasília Teimosa**, repousam questionamentos em torno da representação de um grupo periférico. A marca do desventurado tão disseminada pela mídia dá lugar ao reflexo do orgulho, da dignidade, autoafirmação e autoestima, conforme se observa na **Fotografia 1**.

¹⁸ Entrevista de Bárbara Wagner concedida à publicação Vice, disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/d7gxdv/conversamos-com-barbara-wagner-sobre-foto-povo-e-pop. Acesso em 11 setembro 2018.

Fotografia 1 – Banhistas de Brasília Teimosa



Fonte: Wagner (2007, p.30). Sujeitos trazidos em poses que refletem orgulho

Dentro da fotografia documental, Wagner apresenta, neste seu trabalho artístico de estreia, proposta e narrativa inusitadas para a época. A artista projeta luz e concede visibilidade àqueles corpos, historicamente, ofuscados ou apagados por artifícios de poder. A partir de determinadas opções de enquadramento e estética – especificadas mais adiante –, ela traz sujeitos com frequência descreditados em termos de cor e classe, esbanjando uma postura sem grandes afetações, mas apenas o desejo subjacente do “deixai ser”. Ademais, são corpos que se destacam por fugir aos padrões de beleza ditados pela mídia (o mutilado, os que não são magros ou jovens, rosto com acne). Nessa perspectiva, Wagner fez figurar esses sujeitos, esses corpos, nos espaços elitizados das galerias de arte, apontando, naquele momento, para um caminho muito singular na cena da fotografia contemporânea. Sobretudo, tendo em vista que a artista explorou, em **Brasília Teimosa**, uma estética capaz de ressaltar referenciais comumente associados à ideia de mau gosto.

Ao longo da sua carreira, a fotógrafa vem empreendendo uma construção discursiva e estética muito particular no mercado tradicional de arte. Wagner mantém o afastamento crítico necessário com relação à instituição midiática no que diz respeito à representação dos sujeitos e grupos trabalhados. No entanto, mobiliza os artifícios e convenções do próprio sistema midiático interessada em uma abordagem distinta.

O primeiro ensaio de Wagner surge em um contexto da fotografia como arte interessada nas contradições do mundo social, nos extremismos do tempo presente. Em criar turbulências no regime de visibilidades hegemônicas, em se valer da própria dinâmica de sistemas dominantes, como as convenções da mídia, para interrogar a capilaridade desses referenciais. Nesse cenário, “(...) o consumo, a publicidade, a moda, a empresa, em resumo, os exteriores tradicionais da arte, tornam-se modelos estéticos” (ROUILLÉ, 2009, p.428).

Nesse sentido, ao se observarem algumas escolhas estilísticas de Wagner, na série analisada, é possível traçar aproximação de criações da artista em **Brasília Teimosa** com imagens de uma linha mais comercial da fotografia, como as fotografias de celebridades. Na esteira de nomes como a norte-americana Diane Arbus¹⁹, uma das primeiras fotógrafas a fazer uso do flash associado à luz do dia, Wagner recorre, em imagens diurnas, à combinação com a luz artificial. O recurso deixa detalhes dos retratados mais evidentes, por um lado, e, na série de fotografias estudada, colabora para investir o sujeito fotografado do status de celebridade.

Em Wagner, a cor, valorizada pela combinação do flash com a luz natural, permite maior legibilidade dos elementos, maior grau informativo. A cor proporciona maior densidade informativa e expressividade. Destaque ainda para as poses dos banhistas. Em outras palavras, concorrem para o nível de estilização alcançado a iluminação apropriada e, sobretudo, a pose do modelo. Bárbara, ao associar esses componentes, termina por acionar artifícios da fotografia publicitária e ligada à construção da imagem de celebridades.

Na tentativa de melhor compreender alguns efeitos estéticos e de ordem discursiva presentes na obra de Wagner analisada, resulta oportuno construir um diálogo do trabalho da artista com o de outros fotógrafos contemporâneos. A praia parece ser um espaço de observação caro ao fotógrafo britânico Martin Parr (nascido em 1952). Ele realizou, ao longo de anos, registros de banhistas ao redor do mundo e de seus hábitos peculiares sob o sol. Acumula muitas imagens nesse cenário, com destaque para a opção estética de também associar luz artificial à iluminação natural e de fazer uso de cores vibrantes.

¹⁹ A referência a Arbus quanto ao detalhe técnico (uso do flash em cenas diurnas) incita a reflexão quanto a outras aproximações entre as duas fotógrafas. À semelhança de Arbus, Wagner direciona o olhar para tipos humanos geralmente ofuscados pela mídia e demais sistemas tradicionais de representação. No caso da fotógrafa americana, tratava-se de sujeitos excêntricos, estranhos ou mostrados em toda sua estranheza. Na galeria de Arbus, figuram anões, gigantes, albinos, pessoas com deficiência mental. Os corpos contemplados por Wagner são os que contrariam os padrões de beleza ditados pela mídia e pelo mercado, sobretudo, corpos historicamente escamoteados pelos jogos de poder. Ademais, na discussão aqui levantada, importa a questão da relação de confiança desenhada pelas fotógrafas junto aos seus retratados. Outro ponto a destacar é que pode valer para o projeto fotográfico de Wagner a consideração de Sontag (2004, p.46) sobre o de Arbus: seus modelos não despertam sentimento de compaixão. Na obra da brasileira, sujeitos costumeiramente abordados na condição de desventurados esbanjam ali confiança e autoestima e isso se deve às opções estéticas trabalhadas e a perspectiva da pose em questão.

Em função de vários aspectos, ressaltam-se os registros contundentes e expressivos de Parr, nos anos 1980, durante o governo da primeira-ministra Margaret Thatcher. Frente às contradições na sociedade inglesa, ele produziu a série “The last resort” (1986) – exemplificada pela **Fotografia 2** –, voltada ao estilo de vida da classe operária em seus momentos de descanso no litoral de New Brighton, na área de um decadente resort, que resulta ilustrativo da decaída nacional.

Fotografia 2 – Sujeitos e espaço retratados por Parr



Fonte: <http://erickimphotography.com/blog/2014/01/20/street-photography-book-review-the-last-resort-by-martin-parr/>. Acesso em: 19 dez 2018. Ensaio apresenta estilo de vida da classe operária inglesa em programa de lazer na área litorânea de um decadente resort

Um traço aproximativo do trabalho de Wagner ao dele refere-se ao processo de obtenção das imagens. Parr dedicou-se por um período longo, começando a trabalhar na obra no inverno de 1982, com idas regulares a New Brighton nos verões de 1983 a 1985. A artista brasileira, conforme mencionado, realizou visitas à praia de Brasília Teimosa, aos domingos, ao longo de quase dois anos.

Embora dotados de motivações distintas, observa-se que ambos recorrem à luz artificial combinada à luz natural durante o dia, como elemento de sua linguagem, empregam a vivacidade das cores nas fotografias mencionadas (Ver **Fotografia 3**). Ademais direcionam o foco a sujeitos oriundos das classes mais humildes da sociedade. Alguns aspectos da produção de Parr identificados por Quentin Bajac (2010, p.12), a exemplo de referências comuns à estética kitsch e o interesse por uma forma de expressão mais acessível ao público, representam traços igualmente encontrados na obra de Wagner.

Fotografia 3 – Estética de Parr

Fonte: <http://erickimphotography.com/blog/2014/01/20/street-photography-book-review-the-last-resort-by-martin-parr/>. Acesso em: 19 dez 2018. Associação do flash com luz natural diurna. Exploração da vivacidade das cores

Martin Parr veio reforçar o uso alternativo da cor na fotografia de arte, orientação vista ainda com relutância, à época, no cenário tradicional das expressões artísticas, uma vez que se tratava de um expediente eminentemente ligado à fotografia comercial e ao uso cotidiano, comum da fotografia. Nesse sentido, destaca-se, conforme salienta Cotton (2010, p.11), o pioneirismo exercido pelos fotógrafos americanos William Eggleston (nascido em 1939) e Stephen Shore (nascido em 1947), já nos anos 1960 e 1970, evidenciando a paleta de cores como possibilidade estilística no seio da fotografia de arte.

Fotografia 4 – Olhar de Parr sobre o consumo

Fonte: <http://erickimphotography.com/blog/2014/01/20/street-photography-book-review-the-last-resort-by-martin-parr/>. Acesso em: 19 dez 2018.

Fotografia 5 – Relação dos sujeitos com o lixo da paisagem



Fonte: <http://erickimphotography.com/blog/2014/01/20/street-photography-book-review-the-last-resort-by-martin-parr/>. Acesso em: 19 dez 2018.

Parr recebeu críticas quanto ao uso da cor em “The last resort”, ao contrariar uma tradição de fotos documentais recorrentes ao preto e branco e lançar mão de um artifício associado ao artificialismo da Propaganda. É justamente esse elemento valorizado por Wagner. O fotógrafo britânico trabalhou as imagens sob a ótica do consumo (**Fotografia 4**) e a relação entre aqueles corpos, refestelados com comida pouco saudável, e o acúmulo de resíduos deixados na paisagem (**Fotografia 5**). A artista brasileira explora, por sua vez, uma perspectiva diversa, em orientação mais enaltecida do público fotografado, com destaque para o artifício da pose. É possível dizer que existe uma relação de cumplicidade entre o sujeito fotografado, interessado em ser captado, e a artista.

Os banhistas de **Brasília Teimosa** projetam-se, sem pudor, nas imagens fotográficas, orgulhosos de si e da forma como se apropriam daquele espaço público e o aproveitam. Donos de si, em pleno gozo daquele espaço de lazer que emoldura a comunidade periférica do Recife. À vontade, em meio a seus hábitos peculiares, de comportamento e de consumo, cenas sugestivas, palpantes para quem a elas direcionasse um olhar despretenso, não condicionado e aberto ao encontro. Contato capaz de justapor intenções emergentes àquilo que se oferece ao disparo como algo potencial.

No processo de criação das fotografias de Wagner, a pose surgia em decorrência da observação da fotógrafa, atenta aos movimentos já desenhados pelos banhistas. Conforme declara em entrevistas, a artista atuava, por meio da aproximação e do diálogo, em cima da

cena que eles tinham acabado de protagonizar. A fotógrafa, inclusive, negociava que repetissem a situação testemunhada por ela. Suas criações parecem repousar na questão conciliatória, neste caso, da representação do outro pela artista e da fotografia como plataforma para a construção da identidade e autorrepresentação por parte dos grupos e indivíduos em pose. Evidencia-se no processo, no entanto, a intervenção, de certo modo, de Wagner na cena.

Nesse sentido, atentando-se, sobretudo, para a natureza das poses, o trabalho da fotógrafa brasileira revela-se vigorosamente distinto da orientação assumida pela artista holandesa Rineke Dijkstra (nascida em 1959), ao se levar em consideração, por exemplo, as imagens componentes da série **Beach Portraits** (1992-1994). A partir da estética inexpressiva, Dijkstra traz retratos de banhistas crianças e adolescentes, produzidas no momento em que saíam da água (**Fotografia 6**). As fotografias do tipo inexpressiva, populares nos anos 1990 e originalmente ligadas a motivos como paisagem e espaços arquitetônicos, pressupõem o “aparente distanciamento emocional e o autocontrole dos fotógrafos” (COTTON, 2010, p.81).

Fotografia 6 – Criação representativa da estética inexpressiva



Fonte: <https://www.vincentborrelli.com/pages/books/101174/rineke-dijkstra-james-rondeau-caroline-ehlers/rineke-dijkstra-beach-portraits>. Acesso em: 19 dez 2018. Falta de eloquência dos retratados

Fotografia 7 – Opções estéticas de Dijkstra



Fonte: <https://www.vincentborrelli.com/pages/books/101174/rineke-dijkstra-james-rondeau-caroline-ehlers/rineke-dijkstra-beach-portraits>. Acesso em: 19 dez 2018.

Desperta atenção para este tipo de retrato de Dijkstra, pois, o afastamento da fotógrafa com relação ao modelo, a falta de eloquência dos retratados, clicados em uma situação-limite, na qual não se encontram inteiramente à vontade com seus corpos. A fotógrafa explora o mesmo enquadramento, com os modelos em primeiro plano, destacados do fundo formado pelas faixas de areia, mar e céu. Dijkstra, à semelhança de Wagner, opta pela centralidade e frontalidade dos sujeitos fotografados, bem como pela combinação do flash com a luz natural. Utiliza-se, contudo, de uma paleta de cores em tons amenos, elemento em sintonia com a fragilidade suscitada pela pose dos modelos da holandesa (**Fotografia 7**).

Os sujeitos de **Brasília Teimosa**, por sua vez, são retratados em poses (Ver **Fotografias 8, 9, 10, 11**) que denotam firmeza, neste caso, sintomática de um senso preciso de identidade e de pertencimento. Quanto a esse aspecto, Wagner declara em entrevista: “Em **Brasília Teimosa**, a atenção está na representação de classe e status através da pose”²⁰.

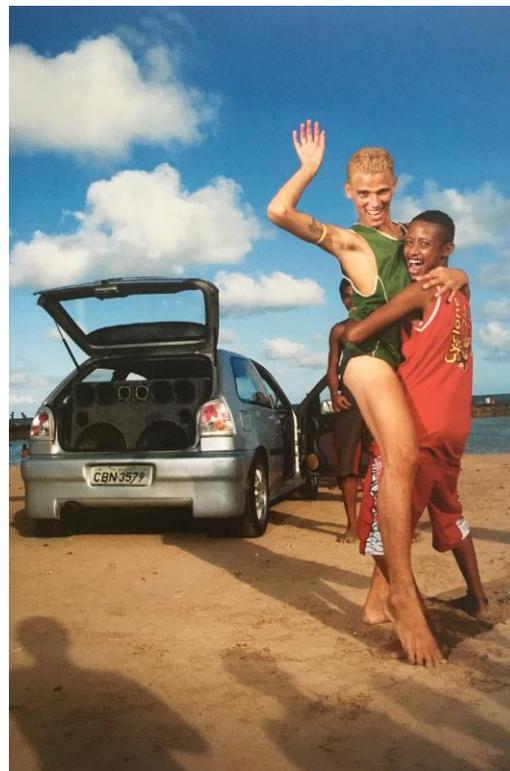
²⁰ Entrevista de Bárbara Wagner concedida à publicação Vice, disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/d7gxdv/conversamos-com-barbara-wagner-sobre-foto-povo-e-pop. Acesso em 11 setembro 2018.

Fotografia 8 – A pose em Brasília Teimosa



Fonte: Wagner (2007, p.13)

Fotografia 9 – Pose como elemento de destaque



Fonte: Wagner (2007, p.36)

Fotografia 10 – Pose e expressividade



Fonte: Wagner (2007, p.16)

Fotografia 11 – Pose e representação de classe



Fonte: Wagner (2007, p.20)

Diante das particularidades do meio fotográfico, no qual a pose assume uma função sintetizadora, os gestos, a postura, o olhar, os elementos expressivos envolvidos nessa atitude do sujeito perante a câmera carregam contundente latência de sentidos. Concorre para a

imagem um conjunto de intencionalidades, que envolve os anseios dos sujeitos retratados, os propósitos do fotógrafo e, outra instância, a própria expectativa do observador. Assim sendo, a pose como “termo de uma ‘intenção’ de leitura”, conforme expressão de Barthes (2017, p.88), é tomada aqui como um elemento constituído e repercutido a partir dessa combinação de intenções. “A pose retém do movimento apenas seu ponto culminante, que ela erige em movimento essencial, privilegiado, capaz de exprimir a totalidade (...)” (Bergson apud Rouillé, 2009, p.228). Desse modo, a pose representaria a culminância daquilo que se acreditou ser fundamental transmitir.

Um aspecto técnico importante de se ressaltar consiste na opção de Wagner em não desfocar de todo o fundo na fotografia criada. Embora o elemento humano seja o principal motivo, enfatizado por meio da mobilização, conforme detalhado anteriormente, de diferentes artifícios e técnicas, o fundo parece ter muito a indicar. A relação do banhista com o espaço, as vivências no local, a sensação de liberdade na praia que representa extensão da sua comunidade.

A galeria das imagens de **Brasília Teimosa** reúne pessoas fazendo o que gostam e sendo o que são, a partir de um tipo de representação que evoca características e situações típicas identificadas em um álbum de família. O próprio Ronaldo Correia de Brito teve contato com a coleção imagética a partir do livro de fotografias, favorecendo a ideia de álbum. Foi como álbum pessoal, de posse do protagonista do conto e folheado por ele em leito de hospital, que Ronaldo Correia de Brito incorporou para a trama e ficcionalizou o livro de fotografias de Wagner.

A fotografia de família pode ser compreendida como “ritos de integração”, na expressão de Bourdieu (2003, p.69), no sentido de configurarem momentos representativos, alusivos a valores e senso de coesão, a serem transmitidos às novas gerações. A fotografia serve de mecanismo ao qual o grupo familiar atribui a função de eternizar importantes momentos e episódios da vida familiar e reforçar a integração do grupo, em uma espécie de reafirmação do sentimento que tem de si e de sua unidade (Bourdieu, 2003, p.57).

Na série analisada, algumas fotografias sugerem uma reunião familiar, o que poderia incluir a presença de amigos mais íntimos. Destaque para o piquenique como uma dessas ocasiões marcantes do convívio familiar (**Fotografia 12**), ilustrativas para o registro em reforço dos laços.

Fotografia 12 – Reunião de caráter familiar



Fonte: Wagner (2007, p.42-43)

Conforme aborda Leite (2001, p.74), o piquenique (ver **Fotografia 13**) representa um dos momentos que figuram tradicionalmente em álbuns de família, destacando-se a praia como um desses espaços, nos quais além de estarem comendo, as pessoas tomam atitudes jocosas.

Fotografia 13 – Pessoas de convívio familiar no tradicional piquenique



Fonte: Wagner (2007, p.44-45)

Na fotografia, tem-se o que se supõe se tratar de pessoas com algum grau de parentesco ou de convívio mais próximo. Desperta atenção o homem no centro da imagem, ladeado por duas crianças, uma delas a ele destina uma brincadeira, uma provocação referente a ele ser alvo de traição amorosa. Em contraste com as reuniões familiares solenes e no que isso tradicionalmente implicava em convenções fotográficas, como a natureza das poses e demarcação de lugares, o clima de gozação, descontração comum ao tipo de evento representado pelo piquenique, sobretudo, o atual, é incorporado pelo casal à direita da imagem. Embalado pelo consumo de bebida alcoólica, o casal protagoniza um beijo debochado. Zombaria que atrai a atenção da criança à esquerda da imagem, sentada no colo da suposta familiar.

A partir do que expõe Leite (2001, p.95), constitui elemento comum a inclusão de crianças nas fotografias tradicionais dos grupos de família, traduzindo a ideia de linhagem, de continuidade. Na fotografia sob análise, a presença das crianças é representativa, principalmente, quanto à reconfiguração da hierarquia entre os membros da família, em que se flexibilizam os esquemas de autoridade. Não são demarcadas posições, com relação aos membros de maior idade, para elas se exporem à fotografia. Ademais, a criança parece ignorar a suposta autoridade representada pelo membro mais velho ao destinar a ele atitude em tom jocoso.

Sobre a presença da criança na fotografia de família, Silva (2008, p.184) fala de seu crescente protagonismo. Se o álbum para se folhear, desde o final do século 19, tinha o predomínio da imagem dos avós, testemunhou-se, no contexto do final do século 20, tanto a mudança do suporte tecnológico destinado a esses arquivos íntimos, como um direcionamento de foco para os pequenos, à medida que diminuía o interesse pela figura dos avós. No tocante a esse aspecto, em sintonia com o raciocínio desenvolvido até aqui, destaca-se a **Fotografia 14**.

Fotografia 14 – Foco em criança



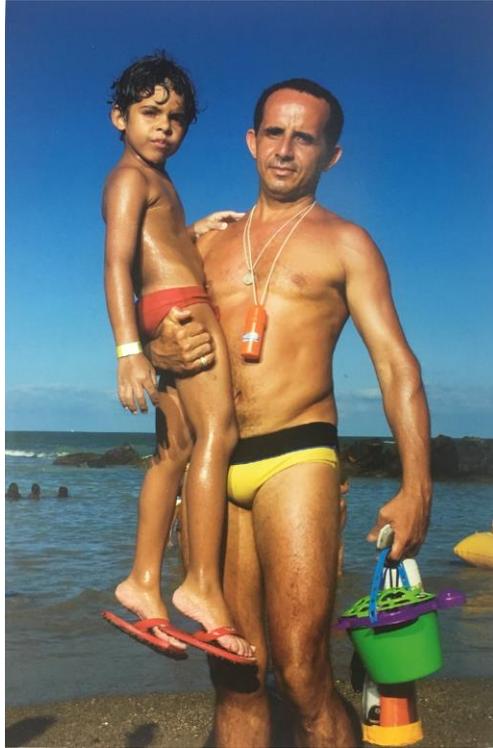
Fonte: Wagner (2007, p.26)

A fotografia de família acompanhou, em termos de representação, a implosão do formato da tradicional família burguesa. Em livro originalmente publicado em 1998, respaldado em pesquisa de álbuns em cidades da Colômbia e dos Estados Unidos, Silva (2008) discorre, com base também em imagens, sobre o surgimento de novos paradigmas quanto à conformação daqueles membros – figura nos álbuns a família ampliada. Também as transformações quanto às funções exercidas pelos integrantes daquele grupo.

A família cede. Realoca-se em outras funções. O “pai” torna-se mais “mãe” (...); e a “mãe” se faz mais “pai”: algumas feministas defendem, com vários argumentos empíricos, que os pais de hoje serão as mães de amanhã. Os filhos logo ganham autonomia e criam seu próprio modo de expressão (SILVA, 2008, p.174).

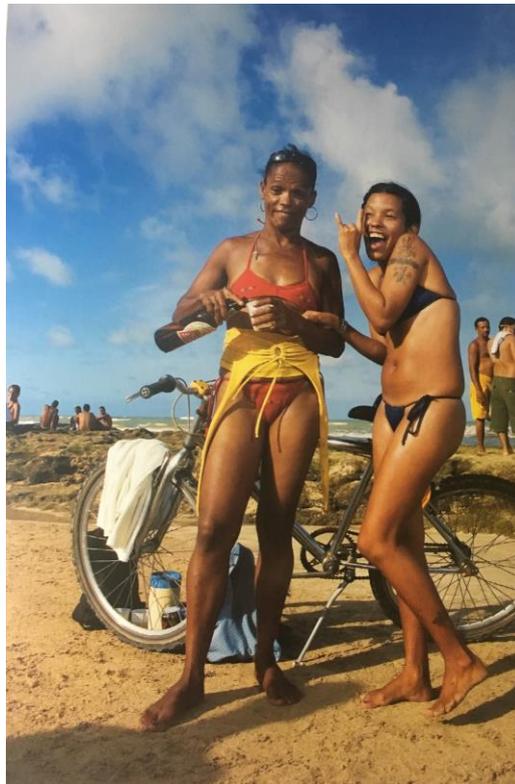
Sob a ótica da fotografia de família, apreende-se da série de Wagner tanto a perspectiva da família estendida, neste caso, com a incorporação de pessoas ligadas unicamente pelo afeto, sem grau de parentesco, quanto a culminância do processo de democratização dos papéis próprios a cada um dos responsáveis pela criança. De modo que, **Fotografia 15**, o “pai” torna-se mais “pai” e, na **Fotografia 16**, a “mãe” se faz mais “mãe”.

Fotografia 15 – Reconfiguração das funções de pai e de mãe



Fonte: Wagner (2007, p.24). “Maternal”, o pai torna-se mais pai, não mãe

Fotografia 16 – Democratização dos papéis de mãe e de pai



Fonte: Wagner (2007, p.35). A mãe na condição de...mãe

Quanto à disposição para a expressão por parte dos filhos, com relação à qual a **Fotografia 17** pode ser representativa, fica em destaque essa autoafirmação da criança com seus próprios meios perante a câmera, ainda que, sobretudo, atraia atenção nesta fotografia em especial o quanto ela se faz reveladora de um *habitus*, tal como defendido por BOURDIEU (2009). Trata-se de um “sistema das disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes” (BOURDIEU, 2009, p.191).

Fotografia 17 – Postura expressiva autônoma dos “filhos”



Fonte: Wagner (2007, p. 27). O *habitus* se reflete na autorrepresentação

Nesse sentido, está relacionado à internalização individual de valores e referenciais comuns a uma dada coletividade, algo que reverbera nas práticas, nas ações e, como a **Fotografia 17** sugere, na autorrepresentação.

3.1.2 De crônica a conto

Tão vigorosa quanto as histórias e artimanhas narrativas nos contos reunidos em **Retratos Imorais** revela-se a parte intitulada “Retrato do autor num posfácio”, com informações valiosas relativas ao processo de criação de textos da coletânea. Reflexões profícuas emergem a partir da análise do conto em face dos esclarecimentos do autor quanto à origem das histórias. A leitura suplementar do posfácio revela-se enriquecedora, sobretudo, para o leitor desavisado ou de pouca intimidade com a produção de Brito.

O escritor evidencia aquilo que se configura como uma relação de intertextualidade de seu conto “Homem folheia álbum de retratos imorais” com a ficção **Yossel Rakover dirige-se a Deus**, de Zvi Kolitz. O texto serviu como um dos impulsos de que Brito se valeu para transformar a crônica “A saga de Claudiney Silva, um quase-morto”, publicada na **Revista Continente**, no conto estudado. Conforme declara em entrevistas, Brito costuma se inspirar em suas vivências como médico e nos relatos e histórias dos pacientes para criar muitos dos seus escritos literários e ensaios. O autor escreveu a crônica sobre o drama de um paciente de hospital público com base no álbum de retratos que ele folheava.

Só tive a medida exata do sofrimento de Claudiney Silva, paciente de um hospital público onde trabalho, no dia em que vi seu retrato, abraçado à filha de dois anos. Olhando sorridente para a câmera, ele nem parecia o enfermo que me habituei a ver, queixoso e transtornado. A imagem tirou-me de tempo. Outras imagens dispostas em sequência num álbum, iguais a uma revista em quadrinhos sem balões de fala, me ajudaram a recompor pedaços da vida de Claudiney, um doente quase anônimo que dava a impressão de não ter história. Um escritor famoso queixou-se de que os médicos possuem o olhar horizontal, como o dos atores de teatro que contemplam o nada. Acho que muitas vezes evitamos enxergar o oceano de sofrimento que nos cerca, talvez por sobrevivência (BRITO, 2007, p.82).

A história do sujeito internado, vítima de violência, enseja a discussão em torno da omissão do Estado com relação a questões prementes, como educação e segurança. Do mesmo modo, o conto apresenta a história de um paciente no leito de hospital, que perdeu a sensibilidade dos membros inferiores, contudo, neste caso, em decorrência de seu envolvimento direto com o crime e a violência. Também ele repassa sua vida a partir de um álbum de retratos. No caso da narrativa curta, o sujeito, convertido e dedicado à leitura da Escritura Sagrada, alimenta remorso pelo passado de contravenções e se dirige a Deus com várias perguntas. Em destaque, a relação de intratextualidade estabelecida entre dois textos do mesmo autor.

É preciso considerar que, a partir da noção de dialogismo do romance por Bakhtin, tornou-se mais evidente a proficuidade da reflexão em torno da relação entre textos. Kristeva (1974, 64) vai colocar nos termos de todo texto como absorção e transformação de um outro, instalando-se a noção de intertextualidade. Gérard Genette (2010, p. 13) vai abordar sob a perspectiva da transtextualidade tudo que coloca o texto “em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. Traz diferentes categorias de relações transtextuais, entre elas a intratextualidade. “Há nesses casos, sejam ou não assinados pelo mesmo nome, *vários textos* que, de algum modo, remetem uns aos outros” (GENETTE, 2010, p.60).

Entre os textos analisados, percebe-se a contundente ressonância da crônica no conto. Inclusive o tom crítico encontrado no primeiro texto contamina a narrativa curta. Na crônica, predomina a voz do autor, o médico-cronista. Na ficção, trata-se do ponto de vista do paciente. Conforme mencionado, a acidez presente no ensaio possui eco no conto, em passagens como a da visita do clínico ao sujeito internado:

– O Estado não cuida bem das pessoas. O que gasta com você custa bem mais caro do que se investisse em segurança e educação – repete todos os dias o discurso político, sem nenhuma convicção. (BRITO, 2010, p.133)

Com efeito, Brito costuma, de um modo geral, ensaiar nas crônicas muito do que vem a aproveitar na sua produção ficcional.

Às vezes eu reproduzo crônicas inteiras dentro dos meus romances e contos. Fiz isso em **Galileia**. Acho que se não tivesse sido empurrado a escrever crônicas por Mario Helio, não teria me tornado um romancista, o que era uma sugestão permanente do meu editor. (...) escrevo pequenos ensaios, onde trabalho ideias, temas políticos ou filosóficos, e me preparo dessa maneira para a ficção²¹.

Brito desenvolve, desse modo, uma escrita de natureza palimpséstica, no sentido de ser possível admitir a crônica como base para novas camadas conferidas pelo conto ao texto anterior, obviamente em conformidade com as particularidades de cada gênero.

Em comparação à crônica, Brito encontrou no teor do texto ficcional de Kolitz um condutor narrativo para a conformação do seu conto. O personagem, no texto de Brito, vê-se em meio ao sofrimento, como o Jó bíblico, ainda que nunca tenha procurado levar, como o servo de Deus, uma vida de retidão. Claudiney Silva, à semelhança de Yossel Rakover, do texto de Kolitz, dedica-se a escrever, com a morte à espreita, sobre passagens de sua trajetória. Crê em Deus, mas O acusa de indiferença. Também com relação a ele, Deus teria velado sua face. Volta-se para Deus e expõe profundos questionamentos.

²¹ Entrevista ao site Vacatussa. Disponível em: <http://www.vacatussa.com/entrevista-ronaldo-correia-de-brito/>
Acesso em: 28 agosto 2018.

Esta modalidade de relação transtextual defendida por Genette diz respeito à intertextualidade de Kristeva, tomada por ele como “a presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2010, p. 14).

No tocante ao principal objetivo deste trabalho, destaca-se o livro de fotografias **Brasília Teimosa**, de Bárbara Wagner, como material a partir do qual Brito, igualmente, identificou o fio narrativo que buscava para partir da crônica para o conto. Nas palavras do autor:

(...) Eu tinha a história, mas perdera o fio narrativo, um pequeno álbum de retratos que o meu paciente me mostrou e parecia uma revista em quadrinhos, as fotos numa sequência narrativa incrível. Travei, não conseguia escrever uma linha. Um dia eu vi as imagens feitas por Barbara Wagner sobre Brasília Teimosa. O “santo” baixou na hora. Foi sentar e escrever²².

Daí decorre uma observação importante. Tal como o protagonista do conto, dedicado a folhear o álbum de retratos pessoais e construir o seu relato em torno das imagens, o autor teria se demorado em repassar e processar as fotografias do livro de Wagner. Algo correspondente a um nível de *mise-en-abyme*. Dallenbach (1979, p. 52), ao se ocupar das relações possíveis de um texto consigo mesmo, vai, na esteira de Genette, propor a ideia de autotextualidade para então partir para a noção introduzida por André Gide de *Mise-en-Abyme*. Na concepção de Dallenbach (1979, p.54), trata-se de um enunciado capaz de atender a duas exigências, quais sejam, apresentar uma capacidade reflexiva e um teor metadieético.

Em resumo, tem-se, a princípio, o paciente do médico-escritor que folheia um álbum pessoal. Nasce a crônica. Depois o que se tem é um ficcionista e observador atento diante de um livro de fotografias. O escritor-médico, então, incorpora a obra visual assinada por Bárbara Wagner como álbum pessoal do seu protagonista. Surge o conto. Claudiney Silva, internado em um hospital, revisita seu passado a cada folha repassada do seu álbum de retratos imorais.

No seu processo de criação a partir das imagens de Wagner publicadas em livro, Brito termina por construir um texto de caráter efrástico. O livro de fotografias de Wagner apresenta sua própria narratividade, construída a partir de uma distribuição e sequência específicas das imagens na publicação, interferindo ainda quanto a esse aspecto a variação de tamanho das fotografias. A artista expõe pessoas em sua relação de liberdade consigo, com o outro e com o local – uma praia que constitui extensão da comunidade periférica. Tem-se a incursão pelos seus hábitos de consumo e formas de lazer muitos particulares. Sinaliza-se para

²² Entrevista ao site Vacatussa. Disponível em: <http://www.vacatussa.com/entrevista-ronaldo-correia-de-brito/>
Acesso em: 28 agosto 2018.

a consciência dos indivíduos quanto à sua autoimagem, a forma como querem se mostrar e ser vistos, bem como os vínculos insinuados – familiares, fraternos, afetivos. Aspectos evidenciados, na publicação, a partir de um encadeamento específico e uma variedade em termos de disposição da fotografia na página.

As primeiras lâminas com retratos individualizados de pessoas muito donas de si, distribuídos por página, dão lugar a uma sequência de pequenos grupos, igualmente representativos de um estilo de vida, até convergir para imagens que avançam em tamanho, em maior disposição nas páginas e em número de elementos focados – pessoas, objetos característicos e gestos. Assim, à guisa de uma pontuação visual, usando “um tamanho (...) particular de imagem em um ponto-chave da sequência (...)” (SHORT, 2013, p.106), desponta, por exemplo, em página dupla, a fotografia de um grande grupo (ver **Fotografia 13**), que mais parece a imagem de família ampliada e nela a confluência dos elementos destacados até ali – vínculos familiares ou de amizade, comportamentos específicos de consumo, espírito de liberdade e ousadia, atitudes em tom de galhofa.

No conto de Brito, os retratos representados são rearranjados pelo autor a serviço da história do personagem. A cada página do álbum pessoal folheada, o protagonista refaz os passos que o conduziram até seu estado atual, encerrado em uma enfermaria de hospital, prestes a perder os membros inferiores. A écfrase é, pois, utilizada estrategicamente como recurso de propulsão narrativa. Por meio das imagens, o protagonista relata sua história como tradicional narrador de um álbum de família. Conforme aponta Silva (2008, p.38), a imagem da foto do álbum termina por ser “atualizada por outro meio, a palavra do relator, cada vez que é contada a alguém”. O formato de apresentação pelo álbum possui essa característica – as imagens estão à mostra para serem contadas. Nesse sentido, podem sofrer diferentes versões por relatores distintos ou ganhar novos contornos de um mesmo relator a cada nova observação do álbum. Na narrativa de Brito, o protagonista, de posse de seu acervo pessoal de imagens, lança-se ao relato:

Meu nome é Claudiney Silva. Num álbum de fotografia que hoje folheio horrorizado, apareço abraçando uma menina. É minha filha. Não a vejo há bastante tempo e pela conta dos dias imagino-a próxima dos dez anos. Numa outra foto visto uma bermuda jeans, estou sem camisa e **a musculatura do corpo sobressai. Reconheço sem modéstia o quanto eu era um rapaz bonito e talvez por isso nunca me faltasse mulher** (BRITO, 2010, p.125, grifos nossos).

Observa-se que, desde o início, a obra visual que serviu de inspiração, o livro de fotografias de Wagner, tem evidenciada sua representação no conto como álbum pessoal (trecho sublinhado).

A éfrase vai se efetivar, sobremaneira, com base no *background* do leitor, na sua capacidade de relacionar a representação verbal com a obra pregressa. No caso do conto de Brito, em posfácio, ele explicita o diálogo empreendido na sua criação com a publicação de fotografias de Wagner. Por essa via, o próprio título da narrativa, “Homem folheia álbum de retratos imorais”, torna-se sugestivo de antemão ao leitor.

Com relação ao trecho ressaltado, em notório diálogo com a imagem de Wagner destacada na **Fotografia 12**, percebe-se nele o início dos indicativos de comparação (em negrito) pelo protagonista no tocante ao seu passado, em pleno vigor físico, em contraste com a condição atual, cheio de escaras e na iminência de sofrer amputação.

Quando alguém abre um álbum para contá-lo,

(...) reinstala ali mesmo seu imaginário de eternidade, evocando o tempo passado em um presente contínuo; como se estivesse ocorrendo agora, sem intervalo entre o antes e o presente. Quando o fecha, retorna à máxima irrevogável e à única verdade possível: todo o tempo passado está perdido para sempre (SILVA, 2008, p.39).

Esta corresponderia a uma das causas da consternação com que Claudiney encara o álbum. A outra vem a ser revelada mais adiante. Iniciado na Palavra, manifesta constrangimento em face das imagens que evocam um passado de infrações, de vícios, de desvios. Em virtude disso, as imagens do acervo pessoal representariam para o protagonista uma coleção de retratos imorais. “Apesar dos anos decorridos, folhei-o para nunca mais desejar esse movimento de onda, os corpos suarentos envernizados com bronzeador falso e areia, os cigarros, a cerveja e o vício” (BRITO, 2010, p.132).

Brito recorre à nova alusão a uma fotografia de Wagner (**Fotografia 18**) para conformação de outros personagens, pertencentes ao universo íntimo de seu protagonista. Em destaque, um trecho de intensa visualidade:

Na foto em que meu rosto não aparece, cortada nas pernas e um pouco acima do umbigo, uso calção de banho azul bem colado. Acredito que o fotógrafo não desejou registrar o que se avoluma à frente do púbis, mas as várias tatuagens na coxa direita: uma caótica combinação de monstros chineses, um palhaço de circo e dois rostos de quem as pessoas imaginam ser Jesus. A mulher de biquíni vermelho, corrente dourada no pescoço e mão de unhas pintadas com esmalte branco segurando meu joelho é Marlene (BRITO, 2010, p.125-126).

A fonte visual correspondente, inclusive, selecionada como imagem da capa do livro de fotografias de Wagner, encontra-se a seguir:

Fotografia 18 – Criação verbal da imagem para introdução de personagens



Fonte: Wagner (2007, p. 52)

Interessante a passagem de caráter efrástico na qual, o autor, por meio do protagonista-narrador, refere-se à fotografia de Wagner que explora visualmente a palavra (**Fotografia 19**).

Fotografia 19 – Jogo entre o verbal e o visual



Fonte: Wagner (2007, p. 57)

Observa-se o duplo caráter mimético da fotografia, como representação visual de outra representação visual (a tatuagem) da palavra. No texto, o autor, tendo em vista o procedimento da éfrase, utiliza-se ainda do espaço gráfico da página, enfatizando a seu modo, e visualmente, a expressividade da sentença.

No retrato seguinte, feito poucos dias após ter saído de um presídio feminino, ela [Marlene] mostra o braço tatuado com três linhas de palavras, uma sentença de vida que nunca cumpriu:

*Amor só de mãe
carinho só de Cristo
amo só Claudiney*

Menos de um ano após levar os tiros que me deixaram paraplégico e inválido, ela me largou por uma mulher e carregou nossa filha (BRITO, 2010, p. 126).

O fragmento efrástico da sequência revela-se bastante representativo no tocante ao que Yacobi (1995) salienta quanto ao uso da éfrase poder transparecer o momento de inflexão relativo à descoberta do herói e à reorientação da trama.

Se tivesse reparado no olhar que Marlene lança ao meu rosto, numa foto posada em que debruço a cabeça sobre o joelho dela, perceberia meus pés afundarem na areia da praia recifense. A maré não prometia peixes. O Nazareno desaconselharia os discípulos a jogarem redes. Mas bronzeio o rosto no sol, uso óculos escuros e boné vermelho, seguro em uma das mãos o cigarro e espalho os dedos grandes da outra mão no abdome sem gordura. Sinto-me bonito, irresistível. Contra o céu azul a nos proteger, Marlene expõe a barriga de cinco meses, saia preta curta, brincos indianos, unhas pintadas de vermelho. Não sei o que nos mantém presos à terra, desconheço os fios invisíveis que nos manipulam. Nesse tempo ainda não fazia perguntas, nem havia me iniciado no fogo da Palavra. Marlene e eu somos meras figuras recortadas contra o céu infinito criado por Deus no primeiro dia, quando a luz e as trevas foram separadas. Parecemos alheios a qualquer busca ou sentido de existência. Esqueci quantos anos tem a foto; prefiro não fazer o cálculo do tempo, pois ele não conta na mesma medida para os que apodrecem numa cama de hospital, barganhando com a morte. Mais que no tempo, confio na misericórdia de Jesus, porém ele se cansou de mim e já não me escuta nem responde minhas perguntas (BRITO, 2010, p.127).

O excerto demonstra a consciência do protagonista com relação à gravidade do seu quadro clínico e ao desafio pessoal. Além disso, é a partir desse momento da trama, verbalização alusiva à imagem apresentada na **Fotografia 20**, que Claudiney se lança, com efeito, a desvelar os detalhes da trajetória que culminou na sua internação no hospital. Desse ponto em diante também, o protagonista investe nos questionamentos dirigidos a Deus.

Fotografia 20 – Alusão à imagem como ponto de inflexão



Fonte: Wagner (2007, p. 54-55)

O emprego do arranjo efrástico pelo autor em outra passagem do conto serve para mobilizar no protagonista toda uma ordem de sentimentos e despertar nele uma incursão em

nível psicológico, em conformidade ao defendido por Yacobi (1995) no tocante às implicações expressivas por meio de modelos ecfrásticos.

Marlene sabia a verdade. Indago novamente sobre a verdade, quando olho uma foto batida no domingo anterior à paralisia. Ao fundo, o mesmo céu bíblico de cinema. À frente, o mar perdendo sua força invasora no embate com milhares de pedras colocadas pela prefeitura. Sentada numa cadeira de praia, uma vizinha segura nossa filha ao colo. Um colega que nunca mais tornarei a ver, de bermuda branca e gorro de lã no sol quente, abraça uma menina de cinco anos. Está embriagado e fuma. Atrás dele, o filho abre dois dedos acima de sua cabeça, imitando chifres. Não são os cornos radiantes de Moisés, mas a acusação de que o pai é traído pela esposa ao lado. Eu, descaradamente bêbado numa sunga preta revelando a forma dos genitais, seguro um copo de cerveja na mão direita e estiro a língua para a boca de Marlene, como a serpente tentando Eva. Exponho um piercing que reluz ao sol e quase cega de ódio minha avó, contrária às mutilações. Pareço um Adão pornográfico sussurrando: “Esta, sim, é osso de meus ossos e carne de minha carne!” Quando deixei de penetrá-la, ela me largou. Não via sentido em manter-se ao lado de um homem impotente, como se a abominável cópula que multiplica a espécie humana e arruína o planeta fosse o único elo possível entre homem e mulher. Em breve perderei a metade do corpo e só agora compreendo certas revelações. É fácil renunciar ao sexo quando ele está morto. Meu sofrimento não terá grandeza aos olhos de Deus? (BRITO, 2010, p.128-129).

Esta parte do texto dialoga com a fotografia de **Brasília Teimosa** (2007) apontada na **Fotografia 13**.

No conto de Brito, constata-se a presença estratégica do procedimento da écfrase na malha narrativa, em instantes centrais e decisivos do enredo, capaz ainda de intensificar as expectativas do leitor, à semelhança do apontado por Yacobi (1995). A exemplo do trecho a seguir, a reservar o clímax da história, quando então é revelado o real motivo que levou Claudiney à atual condição:

(...) no caminho de pedras e arrecifes das praias de Brasília Teimosa e Pina que me envolvo com os maloqueiros retratados no álbum de que não consigo me desfazer. (...).

Na data do meu segundo nascimento – morrer não é mais do que renascer –, eu descia de uma Kombi em Ponte dos Carvalhos e não em Tiuma como referi à polícia e aos que me interrogaram. De pequenas contravenções ascendi aos roubos e ao tráfico. As feiras das cidades periféricas do Recife servem para a desova de aparelhos de som, celulares, peças de carro, moto e bicicletas. No dia anterior, um domingo, bebi e fumei uns baseados com os dois colegas que aparecem na foto que olho agora. Ela não representa Jesus entre os dois ladrões, mas três bandidos tirando chinfra. Uso cavanhaque e raspei o peito com gilete. Do meu lado esquerdo, de óculos escuros, brincos e cabelo aparado a máquina, Jâmysson. À direita, o oxigenado Dêivys. Somos negros, ou o rescaldo da mistura dessa raça com índios e brancos. Nós três estiramos a língua para fora, insultando o mundo e exibindo piercings estrategicamente colocados na ponta das mesmas. As peças metálicas serviam para excitar os clitóris das mulheres em orgias de felação.

Jâmysson e Dêivys atiraram em mim. Duas balas continuam alojadas na coluna, como piercings irremovíveis, privando-me dos movimentos. Recusei-me a rachar a venda de uns bagulhos e eles me dividiram ao meio (BRITO, 2010, p.132-133).

A imagem assinada pela fotógrafa à qual a passagem se refere é indicada pela **Fotografia 21**.

Fotografia 21 – Concentração do momento-chave para a trama ficcional



Fonte: Wagner (2007, p. 39)

Ao se observar o encadeamento de passagens efrásticas criadas pelo ficcionista, à guisa de uma sucessão de retratos, percebe-se a figura do protagonista a permear reiteradamente as fotografias do álbum. A partir dos diferentes tipos masculinos destacados por Wagner em suas fotografias, Brito se vale da éfrase para fazer emergir, em sintonia com as discussões teóricas de Yacobi (1995), o modelo pictórico representado, nesse caso, pela imagem de Claudiney. Ele serve de denominador comum aos retratos imorais e estabelece o elo entre os momentos distintos da trama, cumprindo, nesse sentido, um papel narrativo. Quando se tem em mente a natureza da elaboração verbal por Brito, a partir das imagens de Wagner, constata-se, portanto, a manifestação da éfrase narrativa, cujo emprego, ao evocar a fonte visual em questão e se servir de um modelo pictórico, impele o fluxo narrativo.

Quando o foco da discussão recai sobre a modalidade dialógica irmanada entre a fonte visual e a elaboração verbal, a manifestação estrutural e expressiva pode ser compreendida a partir de duas perspectivas. Das possibilidades sinalizadas por Yacobi (1995), verifica-se uma relação de “um-para-um”, a partir do entendimento de que se concretiza o diálogo de uma obra de arte – o livro de fotografias de Wagner – e um texto verbal. Pode-se ainda apontar uma ligação do tipo “muitos-para-um”, não no sentido de um só texto se inspirar em uma coleção de obras de conceitos distintos assinados por uma mesma artista. Mas sob a lógica de

que um texto verbal – o conto de Brito – inspira-se em uma obra composta por várias criações com argumento comum geradas por uma mesma artista – os diferentes retratos do livro da fotógrafa.

É possível identificar, no conto de Brito, a criação de uma imagem para Brasília Teimosa. Nas linhas geradas, surge um local convidativo para as ruas e o desregramento. Em complemento: “As palafitas montadas umas nas outras me obrigavam ao convívio visceral das pessoas, sem trégua de televisões, carros de som, brigas, mortes, sexo de graça e à escolha, com homens e mulheres” (BRITO, 2010, p.129).

O diálogo com a fotografia como fonte para o conto do escritor cearense estimula a recorrência ao léxico e a conformações fotográficos na construção narrativa. Destacam-se passagens como:

Em nenhuma foto do álbum imoral aparecem meu pai ou minha mãe, nem tampouco a avó que cuidou de mim. (...) A foto de família feliz, com o filhinho nos braços da mãe e o pai ao lado, nenhum fotógrafo bateu para mim pelo simples motivo de que não houve esse instantâneo em minha vida (BRITO, 2010, p.126).

E ainda:

No meu aniversário de onze anos, com bolo confeitado e guaraná, ele [o pai do protagonista] chegou mais embriagado do que nunca. Com a barba por fazer e a camisa aberta no peito, enquadrou-se na porta da palafita, em contraluz solar. (...) Demorei anos para compreender esse recorte abençoado, (...) (BRITO, 2010, p.126-127).

Por todas as apreciações levantadas e desenvolvidas, constata-se o quão emblemático resulta o conto “Homem folheia álbum de retratos imorais” quanto à natureza imagética da escrita manifesta de Ronaldo Correia de Brito e, inclusive, quanto ao seu processo de criação, conforme as próprias considerações do escritor:

Minha literatura é uma literatura que vê. Eu sou muito imagético. Sou uma pessoa que vê. Se eu não vir, se eu não olhar, eu não crio. Eu preciso estar vendo. São as pessoas sempre que cultivam minha criação (informação verbal)²³.

De fato, percebe-se um artista vigilante, atento aos movimentos, motivações e gestos sinalizados pelas pessoas, bem como às fontes materiais visuais. Partiu do enquadramento com que focalizou seu paciente, construiu diálogo com texto de outro autor, ainda voltou ao

²³ Declaração de Brito durante participação como homenageado no II Seminário do Grupo de Estudos Teorias em Diálogo, realizado no dia 06 de dezembro de 2018, no auditório da Biblioteca Setorial da UFRPE

seu, escrutinou a publicação fotográfica de Bárbara Wagner para, finalmente, gerar um texto de acentuada visualidade, no qual o expediente ecfrástico assumiu papel estratégico na acentuação das propriedades do sistema narrativo.

Isto posto, lança-se ao próximo tópico, com estudo de fotografias de outro artista visual e, principalmente, da maneira como o contista, em texto, costura um expressivo diálogo com essa produção.

3.2 À LA QUÊTE DE L'ANGE: ICÔNES DU QUOTIDIEN (2005) E “ROMEIROS COM SACOS PLÁSTICOS”

3.2.1 A coletânea de Patrick Bogner em foco

Nascido na Alsácia, o fotógrafo francês Patrick Bogner desenvolve, desde a década de 1980, trabalhos que têm recantos e peculiaridades de populações do Brasil como fontes de observação. Da mesma maneira, a América Latina se destaca como *locus* de seu interesse. Sua produção, de qualidade também antropológica, deslinda aspectos pouco óbvios de grupos sociais e habitantes locais, bem como explora espaços que, por meio de suas lentes, revelam-se prenes de indícios do ensaio humano da existência. Dedicou-se já a projetos relacionados, por exemplo, ao candomblé na Bahia, às contradições encarnadas pelo carioca e pelo Rio de Janeiro, bem como relativos ao interior do nordeste brasileiro.

Como o próprio Bogner destaca em texto de apresentação da obra impressa **À La Quête De L'ange: icônes du quotidien** (2005), ele se interessa por locais os quais ele intui e sente como metáfora da existência humana. Assim o é, para o fotógrafo, o Sertão. Ocupa-se do componente mais recôndito dos sujeitos e lugares pelos quais se sente atraído. Talvez aquilo que os próprios indivíduos fotografados nem conheçam de si e aquilo de mais íntimo que as pessoas terminam por imprimir aos espaços.

A publicação de fotografia em destaque reúne uma sucessão de retratos de romeiros de Juazeiro do Norte, no Ceará, devotos do Padre Cícero, crianças vestidas de anjo ou de noiva, além da reprodução de imagens de ambientes internos de habitações do sertão nordestino. Destacados do chão e da parede arrebatados, sem ornamentos, os sujeitos fotografados pelo francês, através de uma câmera grande formato, são trazidos na simplicidade de gestos e expressões (**Fotografia 22**), elementos potencializados pela opção estética do preto e branco. Os olhares dirigidos à câmera traduzem desconfiança, cisma e inadequabilidade.

A circunstância da jornada é manifestada por meio dos embrulhos, chapéus, relógios e dos guarda-chuvas que levam consigo. Objetos como terços, velas e medalhas, além da natureza das vestes, sinalizam o motivo da peregrinação. Homens, mulheres, velhos e crianças encontram-se em romaria, dirigem-se a um local sagrado (Ver **Fotografia 23**). Com os sujeitos, ao mesmo tempo, toda inquietação e contentamento, medo, aflição, desconcerto e aspiração. O que de essencial encontra-se resguardado nas sacolas plásticas? O que pode ser levado consigo na volta de modo a consubstanciar toda aquela busca?

Fotografia 22 – Simplicidade de gestos e peculiaridades do olhar



Fonte: Bogner (2005, p.41)

Fotografia 23 – Pertences e vestes ilustrativos de romeiro



Fonte: Bogner (2005, p.18)

A série dos romeiros de Juazeiro do Norte, vista isoladamente, permite divisar um contexto de humildade, devoção, anseios, costumes, valores. As imagens reproduzidas em livro, sobretudo, ganham potência ao serem apresentadas, na coletânea impressa, em relação de contiguidade com as composições que contemplam especificamente os diferentes ambientes, objetos e utensílios característicos de habitações comuns à região interiorana.

As rachaduras das paredes que servem de pano de fundo aos peregrinos ganham aqui profundidade e cores; os furos, preenchimento. Nelas são afixadas peças de adoração – como as imagens de santos –, retratos de família, pôsteres e desenhos infantis. São ainda inscritas palavras de cunho religioso e pendurados utensílios domésticos, tomadas, fios de eletricidade e ganchos para redes (**Fotografia 24**). O chão, de terra batida ou cheio de fissuras e desgastes, acomoda mobiliário simples, que parece convocar os andarilhos ou denotar sua presença (Ver **Fotografia 25**).

Fotografia 24 – Ambientes internos de habitações sertanejas



Fonte: Bogner (2005, p.32-33)

Fotografia 25 – Aceno à presença por objetos pessoais

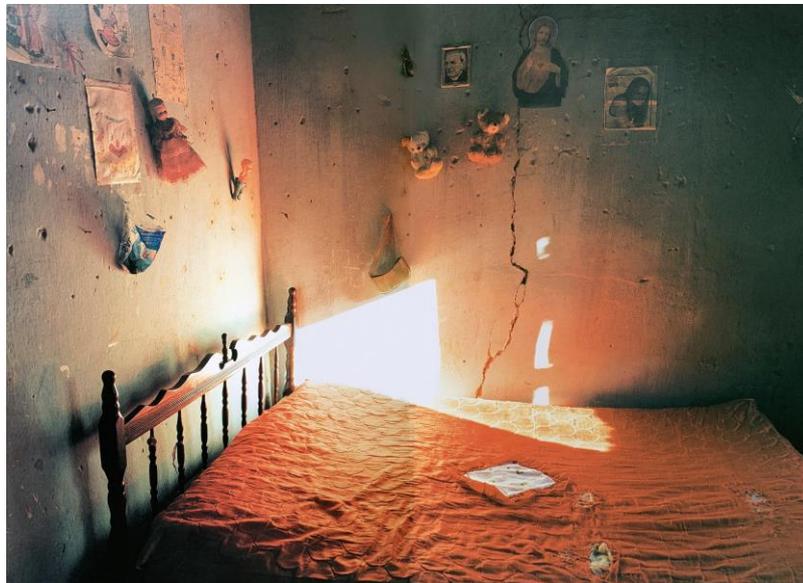


Fonte: Bogner (2005, p.37)

Intercaladas com os retratos dos romeiros, na publicação estudada, as imagens dos interiores das casas sertanejas funcionam em relação àqueles como pano de fundo. Nesse sentido, compreendem indícios de ordem íntima quanto ao modo como indivíduos a exemplo

daqueles levam a vida, compreendem o mundo e incorporam seus princípios. Assim é que a **Fotografia 26** mostra um quarto com objetos pessoais infantis, como brinquedos, que dividem o espaço da parede com imagens de santos. A imagem reúne ainda desenhos de ícones do universo pueril pintados, que contemplam, lado a lado, tanto a Minnie e um palhaço, como seres celestiais, sinalizando para uma introjeção de valores desde muito cedo. A **Fotografia 27** sugere a constituição de uma família numerosa. Por sua vez, a **Fotografia 28** traduz a reverência dos moradores da casa aos santos como mediadores na sua relação com o mundo.

Fotografia 26 – Incorporação de valores e referenciais



Fonte: Bogner (2005, p.42-43)

Fotografia 27 – Indicativo de uma família numerosa



Fonte: Bogner (2005, p.46)

Fotografia 28 – Recorrência ao divino para experiência de mundo



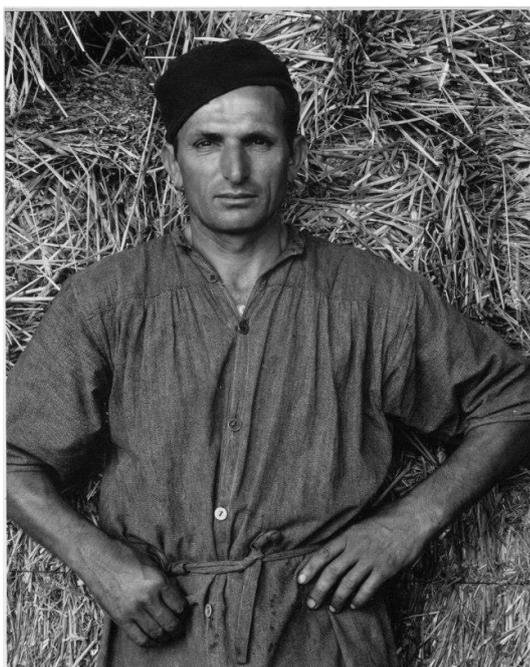
Fonte: Bogner (2005, p.49)

Destacam-se as implicações das subjetividades nos espaços. Os objetos acomodados nos ambientes das casas são testemunhas da existência daquelas pessoas. Acompanham as trajetórias dos donos. Estão revestidos de suas crenças, seus ritos, sua compreensão e vivência de mundo. Conforme aponta Bosi (1994, p.441): “Mais que um sentimento estético ou de utilidade, os objetos nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade”. Nas fotografias de interiores destacadas, o mobiliário, os objetos, sua disposição constituem indícios quanto à ordem moral que ali prevalece.

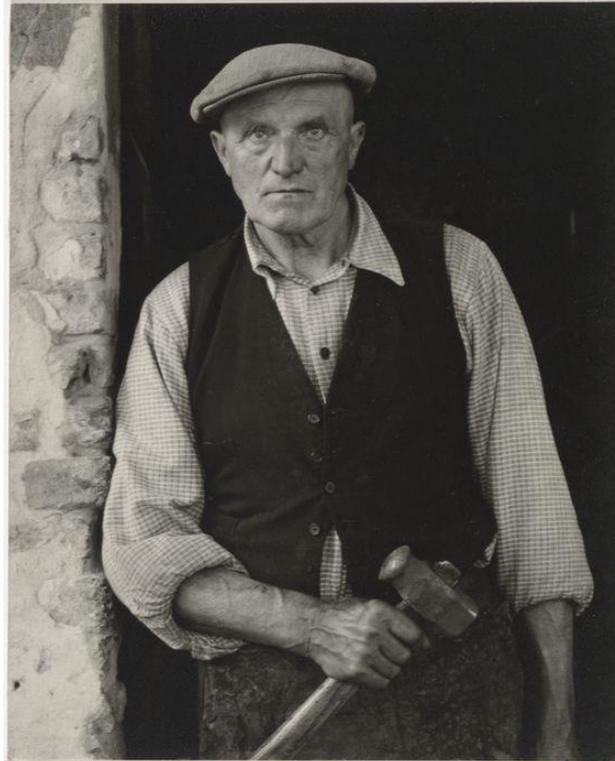
Ao se direcionar atenção aos diferentes elementos que integram exclusivamente os retratos dos peregrinos, percebe-se o quão sugestivos podem ser no sentido de fornecerem indicativos sobre suas vidas. Esse viés se torna ainda mais contundente ao se levar igualmente em consideração as imagens relativas aos distintos cômodos das habitações regionais e sua respectiva galeria de objetos. Mediante essa perspectiva, lembra fotografias de Paul Strand e a leitura por esse ângulo a respeito da obra dele feita por John Berger: “...os melhores retratos que Strand fez de pessoas nos apresentam a evidência visível não apenas da presença delas, mas de sua *vida*” (BERGER, 2003, p.47).

Imagens de Strand como aquelas nas quais tipos expõem instrumentos e outros objetos ilustrativos quanto ao ofício deles e se encontram inseridos em cenários correspondentes são representativas quanto a esse enfoque. Sob esse prisma, ver **fotografias 29, 30 e 31**. As referências visuais em torno dos sujeitos exploradas refletem aquelas biografias.

Fotografia 29 – Farmworker / trabalhador rural

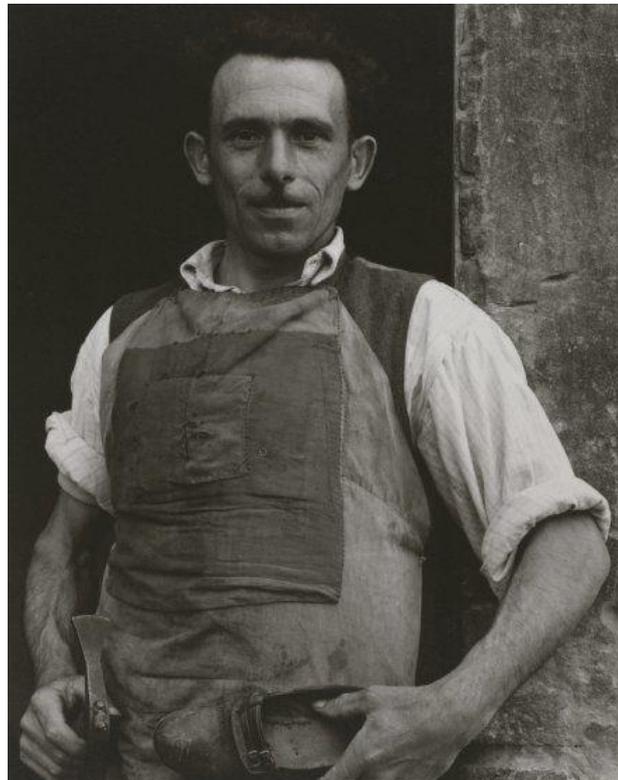


Fotografia 30 – Blacksmith / Ferreiro



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/706713366495820829/?nic=1>. Acesso em: 19 out 2019

Fotografia 31 – Cobbler / Sapateiro



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/259097784799129406/?nic=1>. Acesso em: 19 out 2019

Do mesmo modo, as peças dos sujeitos, os espaços trabalhados por Bogner em **À La Quête De L'ange** constituem ingredientes visuais capazes de insinuar a essência da vida daquelas pessoas. A fotografia aqui é evidenciada como linguagem, dedicada à conformação de informações, trabalhadas pelo fotógrafo e identificadas pelo espectador por sua bagagem cultural. O enquadramento, portanto, revestido de *studium*, conceito barthesiano²⁴ destinado ao campo fotográfico com o recorte de mundo apresentado tal qual o vê o fotógrafo e ao qual o espectador lança uma atenção de ordem geral. Por oposição à noção de *punctum*, o “pormenor” presente em algumas fotografias e responsável por ferir e atordoar o espectador, que a ele reage, pois, a nível de corpo e por afeto, não pelo intelecto.

Orientação semelhante à mencionada sobre as imagens de Strand e as de Bogner pode ser encontrada na série do fotógrafo paraense Alexandre Sequeira intitulada **Nazaré do Mocajuba**, de 2005. O trabalho enfeixa criações que exploram a representação de sujeitos – alguns dos quais em posse de algum objeto do seu mundo particular e com sua fotografia reproduzida em material de ordem pessoal –, associada a ambientes que melhor pudessem traduzir cada um e a sua respectiva história de vida.

Desse modo, tem-se acesso ao universo próprio daqueles moradores da vila de pescadores. Junto à imagem do Carmelino, impressa na sua rede, encontra-se o relicário para oração. Acima do pequeno altar, o chapéu acomodado na parede de barro. Ícones que refletem os hábitos do dia a dia (ver **Fotografia 32**). Um calendário pendurado na parede da Francisca anuncia um tempo que corre devagar, oportuno para um ca-feé com pão demorado, saboreado assim, sossegado em um tamborete, sem pressa. O capricho demonstrado na mesa bem forrada é o mesmo usado para deixar as panelas ariadas, que se veem ao fundo, tão reluzentes (ver **Fotografia 33**). Nas composições artísticas e fotográficas de Sequeira, também os objetos e os cenários são ricos como indícios relativos à condução da existência peculiar dos sujeitos retratados.

²⁴ Conceitos trazidos na obra **A Câmara Clara**: Nota sobre a fotografia. Lisboa: Edições 70, 2017.

Fotografia 32 – Carmelino



Fonte: <http://www.alexandresequeira.com/?trabalhos=serie-nazare-do-mocajuba-2005#1> Acesso em 22 out 2019.
Fotografia de Sequeira, 2005. Da série **Nazaré do Mocajuba**.

Fotografia 33 – Francisca



Fonte: <http://www.alexandresequeira.com/?trabalhos=serie-nazare-do-mocajuba-2005#8> Acesso em 22 out 2019.
Fotografia de Sequeira, 2005. Da série **Nazaré do Mocajuba**

Ambos os fotógrafos, Bogner e Sequeira, com relação às suas obras fotográficas aqui estudadas, ao abordarem imagética e exclusivamente o repertório de objetos e ambientes particulares, não trabalham com os sujeitos moradores em sua presença concreta. De modo geral, esta é anunciada pelos utensílios pessoais, mobiliário e, em especial no caso de Sequeira, também pela imagem impressa da pessoa. Perante as fotografias, seduz o espectador uma espécie de efeito de projeção no sentido de se situarem as figuras dos romeiros naqueles interiores trabalhados por Bogner e de se evocar a materialidade do morador da vila, em lugar das suas imagens, nos ambientes contemplados e registrados por Sequeira.

A fim de se averiguar melhor o teor da construção estética e da opção narrativa em torno dos romeiros próprias de Bogner, observam-se também os trabalhos de outros fotógrafos contemporâneos igualmente dedicados à criação de imagens dos peregrinos de Juazeiro do Padre Cícero.

Em comparação com o profissional francês, Celso Oliveira (RJ, 1957), que atua desde 1975, vive entre Fortaleza (CE) e Rio de Janeiro, e produziu o ensaio **Quem somos nós** (2007) (ver **Fotografia 34**), joga com a indefinição quanto à identidade dos retratados. Os esboços dos sujeitos trazidos na fotografia em preto e branco demandam completude, seja em função do corte da imagem explorado por Celso, da desfocagem do objeto, do ângulo utilizado para captá-lo ou da opção em deixar apenas entrever o indivíduo pelo seu reflexo ou por entre objetos dispostos na sua frente. Tais aspectos são demonstrados por meio das **fotografias 35, 36, 37**, a seguir:

Fotografia 34 – Os romeiros de Celso Oliveira



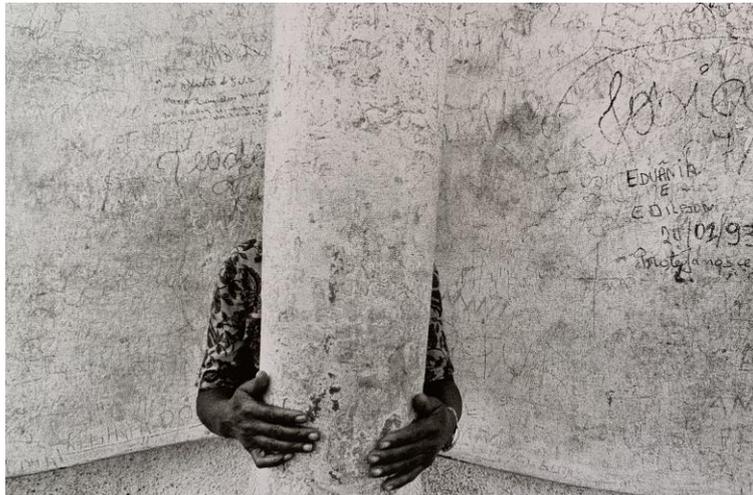
Fonte: Oliveira (2007, p.60)

Fotografia 35 – Cortes explorados pelo artista



Fonte: Oliveira (2007, p.28-29)

Fotografia 36 – Indeterminação quanto à identidade dos retratados



Fonte: Oliveira (2007, p.35)

Fotografia 37 – Indefinição pelo reforço da sombra

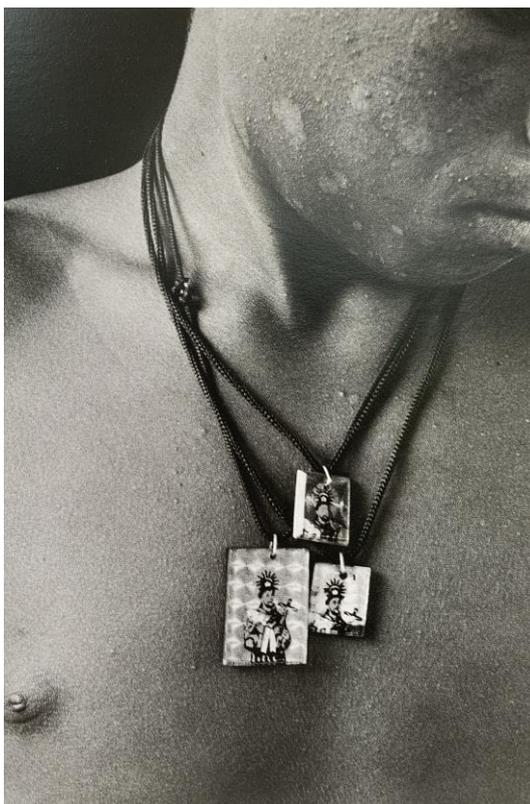


Fonte: Oliveira (2007, p.57)

A ideia de inexatidão, despertada a partir dos cortes decisivos na captação do outro, da ênfase no recurso da sombra, gera o efeito de aproximar qualquer um de igual condição – a do isolamento, do sacrifício, da incerteza, da busca.

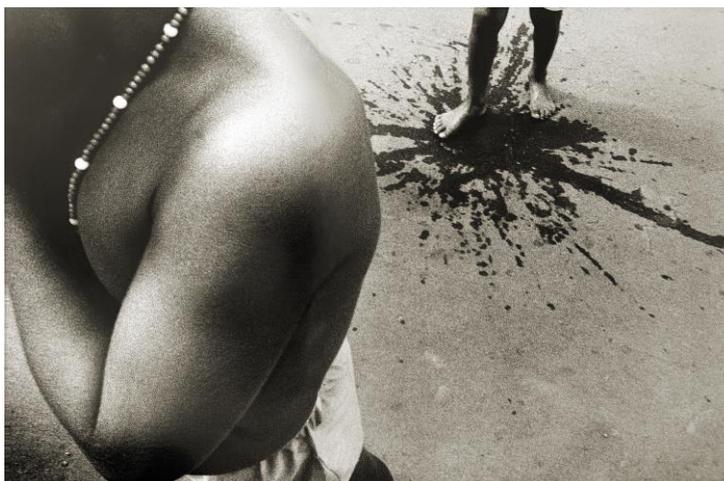
Em relação às imagens do fotógrafo estrangeiro estudado, verifica-se no projeto **Benditos** (2000), também em preto e branco, do cearense Tiago Santana (Crato, 1966), atuante desde 1989, que ele trabalha por meio de distintos enquadramentos e ângulos, em torno das peculiaridades dos fiéis em suas demonstrações de devoção ao Padre Cícero. Santana prioriza o gestual, o uso que os devotos fazem de apetrechos religiosos, o fervor de seus atos dedicados à figura sagrada pela superação das desventuras e ainda aborda, como efeito de determinada perspectiva adotada no uso da câmera, a mediocridade e pequenez humanas perante o divino. Ver **fotografias 38, 39, 40, 41, 42 e 43**.

Fotografia 38 – Utilização pelos fiéis de peças religiosas



Fonte: SANTANA (2000, p.17)

Fotografia 39 – Enquadramento usado pelo artista



Fonte: SANTANA (2000, p.18-19)

Fotografia 40 – Devotos em eloquentes atos de adoração



Fonte: SANTANA (2000, p.20-21)

Fotografia 41 – Expressividade dos gestos de devoção dos fiéis



Fonte: SANTANA (2000, p.30-31)

Fotografia 42 – Inferioridade humana em face do divino



Fonte: SANTANA (2000, p.136-137)

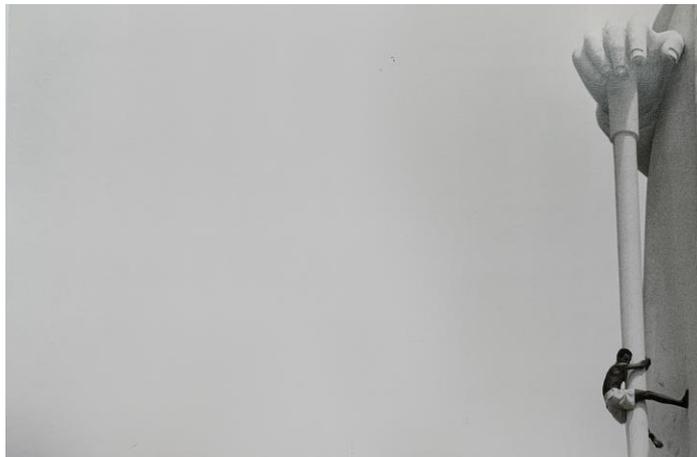
Fotografia 43 – Opção do fotógrafo por certa perspectiva



Fonte: SANTANA (2000, p.26-27)

Santana experimenta diferentes planos, capazes de, por vezes, acentuar a magnitude de expressões de fé, ao mesmo tempo que escancara a solidão humana (ver **Fotografia 44**). Por ângulos nada óbvios, traduz na imagem, muito mais que o registro do indivíduo inserido na paisagem santa, o mergulho comovido do sujeito absorvido pela magia do lugar, conforme se percebe na **Fotografia 45**. Portais de transcendência, redenção, transmutação (ver **Fotografia 46**). O P&B em acentuado contraste, à medida que constringe os níveis de detalhes, favorece a orientação do olhar do observador para a amplitude dos gestos de devoção, dos mais sutis aos mais eloquentes.

Fotografia 44 – Plano em reforço da conotação da solidão



Fonte: SANTANA (2000, p.36-37)

Fotografia 45 – Ângulo diverso com o sujeito contagiado pela atmosfera local



Fonte: SANTANA (2000, p.58-59)

Fotografia 46 – Simbologia dos locais de passagem pelos fiéis



Fonte: SANTANA (2000, p.70-71)

Em termos de composição, o fotógrafo francês Patrick Bogner prioriza a frontalidade dos indivíduos em destaque, retratados, por vezes, em leve diagonal, e aproveita a luz natural que invade o ambiente. Percebe-se um certo distanciamento com relação aos fiéis (convocados na ocasião de suas peregrinações pela “rua do Horto”), cujo desconforto se reflete nos braços enrijecidos estendidos ao longo do corpo – este, muitas vezes, ligeiramente inclinado para frente – e na mirada, predominantemente, de soslaio, estupefata, vaga ou pouco condescendente. Nas palavras do fotógrafo, essa inquietude no olhar deles “é sem dúvida o tempo consagrado à pose que os conduz entre a consciência de se permitir ver e a incerteza do que eles são”²⁵.

A opção de abordagem de Bogner costura uma diferenciação frente à gama de produções fotográficas voltadas à exploração dos romeiros de Juazeiro do Norte como um tema “fotografável por excelência”, nos termos usados por Sontag (2004, p.75) acerca da disposição costumeira por parte da maioria da fotografia de interesse documental. Vistas isoladamente as imagens dos peregrinos se assemelham a fotografias de estúdio, com fonte, contudo, de luz natural. São retratos mais minimalistas, com destaque para o sujeito.

Dado o exposto, considerando-se a representação fotográfica dos devotos do Padre Cícero por Bogner, em face ainda de outras produções artísticas que contemplaram a mesma temática, o principal questionamento diz respeito às motivações do escritor Ronaldo Correia de Brito em partir das imagens do francês para a reelaboração do seu conto. Importa, principalmente, como se dá a apropriação criativa dessas referências imagéticas pelo autor cearense e os efeitos expressivos disso decorrentes. O próximo tópico está reservado à discussão de tais aspectos.

3.2.2 Frente ao *punctum*, a mobilização para a (re)escrita

O contato com a obra do fotógrafo francês Patrick Bogner rendeu a Brito a reescrita do conto “O Governo”, originalmente, um texto de 1978, publicado na coletânea **As noites e os dias** (1996). Ao folhear o livro de fotografias **À La Quête De L’ange: icônes du quotidien** (2005), Brito deixa-se afetar pelo *punctum* representado pelos sacos plásticos carregados pelos romeiros de Juazeiro do Norte que posam para as lentes do europeu. “O Governo”, desse modo, é reeditado em **Retratos Imorais** como “Romeiros com sacos plásticos”. O

²⁵ Declaração de Bogner em texto de apresentação da obra impressa **À La Quête De L’ange: icônes du quotidien** (2005). Tradução de Kenya Viégas.

escritor explora, na narrativa curta, o elemento recorrente entre os retratados, *a priori*, sob a ótica do alto nível de consumo desse tipo de material na sociedade contemporânea e termina por acrescentar ao texto original uma nova tônica.

O conto reelaborado, no qual é possível observar aprimoramento de técnicas narrativas, como a melhor demarcação dos diálogos, compreende passagens – a serem abordadas adiante – em que Brito opta por um tom mais ensaístico e trechos de teor antropológico.

O texto se volta à história de Maria do Carmo, romeira, acompanhada da família, com destino a Juazeiro do Norte, no Ceará, a fim de pagar promessa em virtude da filha ter escapado da morte. Já na terra do Padre Cícero, recusa-se a ir ao comício de um político, mote a partir do qual a trama traz questionamentos quanto ao compromisso do governo (ou falta de) com relação às suas próprias promessas em comparação à dedicação devota dos romeiros no cumprimento de seus juramentos.

Com base nas fotografias a que tem acesso, Brito empreende, na reconstrução do seu texto da década de 1970, em trechos de maior ou nenhuma referência direta às imagens, insinuações ou reflexões mais contundentes, por meio do narrador, em torno dos desdobramentos do consumo e outros aspectos não tão evidentes relacionados às embalagens plásticas. Nesse sentido, destaca-se o excerto a seguir:

Se estivesse em casa, seria hora de ordenhar as ovelhas e as cabras. Fervia o leite, despejava numa xícara de louça e bebia devagarzinho para não queimar a língua nem o céu da boca. Conhecia o leite em pó, as latas e embalagens de plástico, mas nunca desejou usá-lo. Os mercados ofereciam variedades, tantas que do Carmo ria do exagero. Nem por elas largava as cabras e ovelhas, criadas nos currais de varas trançadas, no conforto de cocheiras cobertas de telhas (BRITO, 2010, p.31).

Em comparação ao texto pregresso, focado nas perspectivas e no modo de vida simples dos romeiros em seus locais de origem, bem como nas motivações de sua peregrinação, a nova versão do conto abrange também, mediante o enfoque dos sacos plásticos, outros impulsos dos viajantes.

Estava [Maria do Carmo] no Juazeiro do Norte, aonde viera pagar promessa. Em casa, sentaria na calçada olhando os descampados. Nada parecido com esse cruzar de gente, sem descanso. As ovelhas e as cabras cochilam no curral, enquanto o vento levanta o que encontra pelo chão. Antes, os redemoinhos arrastavam palhas, cascas, folhas secas e poeira. Dentro deles morava um diabinho. Agora, se um redemoinho corre deixa um lixo de fazer nojo, todos os plásticos inventados, as bugigangas que os romeiros compram nas viagens e trazem para casa como se quisessem reproduzir as cidades. O mundo cismou de ser igual, em qualquer lugar que se imagine (BRITO, 2010, p.31-32).

A passagem traduz o próprio direcionamento assumido pela prosa de Brito. Suas publicações iniciais contemplavam bastante os hábitos sertanejos, o estilo de vida particular de rincões distantes. Com o tempo, torna-se mais contundente, em sua obra, a ideia de uma conexão pronunciada dos lugares mais remotos com as cidades, de modo a construir a imagem de um sertão globalizado, no contexto do que o autor defende quanto à existência de cidades e periferias de cidades, em vez da delimitação cidade-sertão. A lógica do consumo representa um fator de peso nesse sentido e, no contexto da narrativa analisada, o componente dos sacos plásticos revela-se sintomático em meio a esse cenário.

Assim sendo, também se verifica a mudança no tocante aos anseios dos personagens. Na primeira versão do conto, o futuro do filho de Maria do Carmo reservaria a ele o ofício do trabalho com a terra e a formação desde cedo para ser pai. Na reedição da narrativa, por sua vez, “o menino frequenta escola e deseja coisas impossíveis”, em direção possivelmente à perspectiva do consumo.

A construção imagética arquitetada por Brito no conto não se volta diretamente a fotografias específicas e correspondentes publicadas em *À La Quête De L’ange*, do tipo um-para-um. Percebe-se que o autor parte, isto sim, do universo referencial emergente da coletânea fotográfica para o esboço de suas imagens ficcionais. Observe-se o trecho a seguir:

São milhões de fotografias, cliques de máquinas tentando registrar o instante que logo será outro, num tempo fluindo sem controle dos romeiros. Eles chegam e partem levando fitinhas, imagens, terços, rosários, escapulários, flores, papéis e mais plásticos, sacos que entulharão terreiros e calçadas, dando trabalho ao vento em levantá-los como se fossem pipas. **As fotografias reproduzem os mesmos homens, mulheres, crianças e velhos sem ligação aparente com o universo, recortados contra um fundo de pano escuro ou uma parede arruinada em que é possível ver resquícios de escrita, armadores de rede, fios elétricos, tomadas e reproduções de pinturas com os santos do céu.** Em todos os rostos romeiros, a mesma expressão de espanto. Chegam após horas de viagem cansativa, alojam-se nos albergues, circulam por ruas, igrejas e lugares de devoção beata, retornam ao ponto de origem e deixam o Juazeiro Santo afogada em lixo, mijo e merda (BRITO, 2010, p.34, grifo nosso).

Percebe-se referência por Brito a todo um conjunto de imagens de Bogner da coletânea fotográfica estudada, a contemplar não apenas a figura do romeiro (ver **Fotografias 47, 48 e 49**), como também o pano de fundo, no caso, paredes arrebatadas, ilustrativas pelo fotógrafo francês de casas de interior. Espaços trazidos no livro de fotografia também isoladamente na forma de ambientes internos (conferir **Fotografias 50, 51 e 52**). Uma vez que as embalagens plásticas nas mãos dos romeiros sugerem a condição de viagem, o escritor encara o *background* constituído pelas paredes das moradias como elemento com os quais os

peregrinos não possuem vínculo *a priori*. Com relação àquele ambiente, estariam ali de passagem. Conforme se observa ainda no excerto, o *punctum* que atravessa o escritor, ou seja, os pacotes plásticos carregados pelos andarilhos, enseja o descortinamento pelo narrador quanto às implicações do consumo, no caso, na cidade, e até quanto ao fato da fé ser oportunamente explorada na forma de artigos para comercialização.

Fotografia 47 – Mulheres e crianças entre os fiéis



Fonte: Bogner (2005, p.35)

Fotografia 48 – Desconfiança no olhar dos fiéis



Fonte: Bogner (2005, p.34)

Fotografia 49 – Romeira à frente de uma parede deteriorada



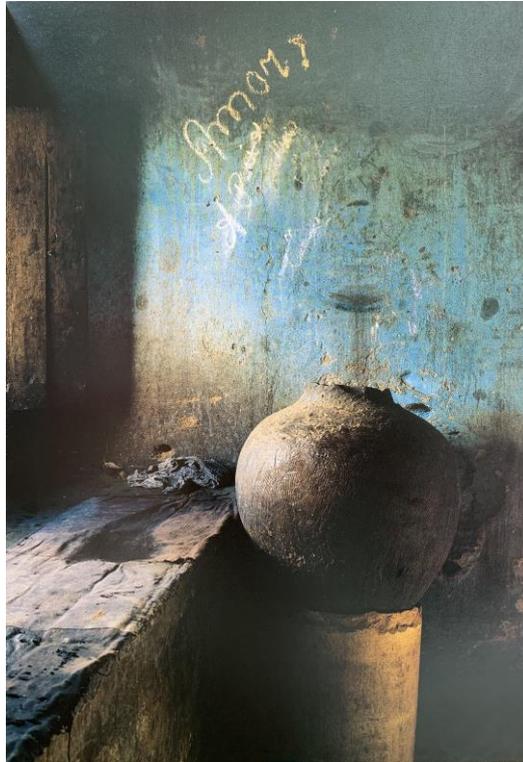
Fonte: Bogner (2005, p.47)

Fotografia 50 – Paredes de habitações sertanejas com seus fios elétricos, tomadas, furos e ganchos para rede



Fonte: Bogner (2005, p.07)

Fotografia 51 – Rasuras nas paredes das moradias interioranas



Fonte: Bogner (2005, p.53)

Fotografia 52 – Imagens de referenciais sagrados afixadas nas paredes



Fonte: Bogner (2005, p.55)

Brito se vale dos tipos destacados no livro de fotografia para a composição dos seus personagens. Se, na primeira versão da narrativa, são mencionados vestidos de branco, na reescrita do conto, a partir do contato com a obra de Bogner, o autor traz os romeiros com vestes de cores específicas, com base no que é possível de se depreender dos trajés dos sujeitos mostrados em preto e branco na coletânea de imagens. A **Fotografia 53** é de um romeiro com indumentária relativa à ordem dos franciscanos – túnica e cordão –, logo, a se supor marrom, coloração apontada no conto. Enfatiza-se ainda, nesse sentido, as **fotografias 54 e 55**. O trecho da narrativa representativo quanto a esse ponto consiste em:

Passam homens e mulheres vestidos de branco, de preto ou de marrom, conforme a promessa que fizeram ou a irmandade a que pertencem. Todos se dirigem ao comício do governador do estado. Ele prestigia a festa dos romeiros e garante votos na próxima eleição (BRITO, 2010, p.35).

Fotografia 53 – Romeiro com vestes de franciscano



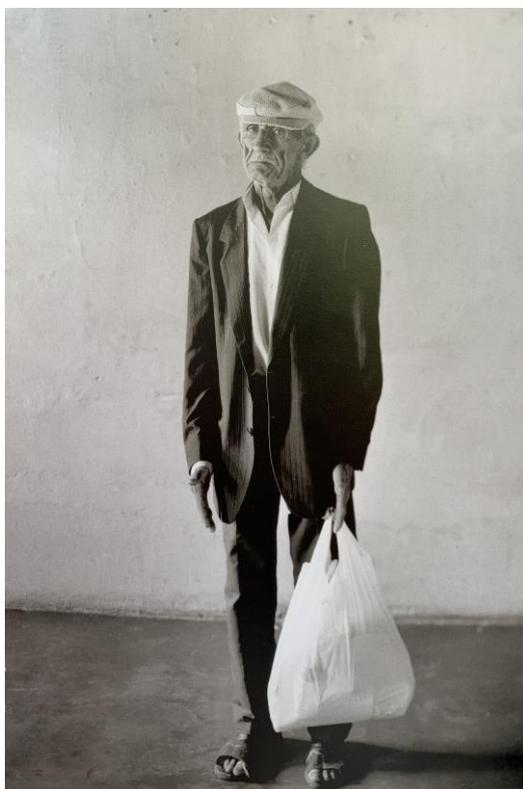
Fonte: Bogner (2005, p.29)

Fotografia 54 – Inspiração nos sujeitos da coletânea para caracterização dos personagens



Fonte: Bogner (2005, p.13)

Fotografia 55 – Tom escuro da roupa do romeiro



Fonte: Bogner (2005, p.25)

O escritor cearense tem como fonte mais de uma criação de Bogner – diante do que são sugestivas as **fotografias 56, 57 e 58** – para a conformação, inclusive, de um único retrato, apresentado no trecho a seguir:

Num dos retratos da família em Juazeiro, posto na parede entre as imagens dos santos e as flores de papel crepom com debruns de areia prateada, o menino tem os olhos abertos para a máquina. A filha, vestida de noiva e de pés descalços, estampa feições de convalescente, sem brilho e sem vida. A coroa de flores brancas de organdi, com pistilos amarelos, prende um véu descendo até a cintura, cobrindo os cabelos negros encaracolados. Seria bonita não fosse a imensa tristeza dos olhos e a aura de morte que a circunda. O pai contempla o infinito numa diagonal, tentando esgueirar-se das lentes, que registram seu medo quase pânico. Apenas do Carmo avança o corpo para a frente, como se estivesse indo embora e nem mesmo a fotografia conseguisse aprisioná-la. A imagem de mulher corajosa se destaca no instantâneo: é a primeira que se olha e a última que se esquece. Pai, mãe e filhos não se tocam, os braços pendurados ao longo dos corpos. **Carregam sacos plásticos, cheios de compras, talvez. Esses carregos aumentam a impressão de movimento e partida, a pé ou em paus-de-arara, de avião ou navio. Os malotes improvisados insinuam viagem urgente, a qualquer momento, para algum lugar** (BRITO, 2010, p.33, grifo nosso).

Fotografia 56 – Inspiração do autor em diferentes indivíduos da coletânea



Fonte: Bogner (2005, p.09)

Fotografia 57 – Imagem possível como mote para trecho



Fonte: Bogner (2005, p.15)

Fotografia 58 – Fontes diferentes para constituição de uma só imagem



Fonte: Bogner (2005, p.54)

No fragmento textual em destaque, mais uma vez, o elemento comum às imagens de Bogner, responsável por tocar o escritor cearense em favor do seu processo criativo, traduz a circunstância de deslocamento por parte dos personagens. É explorado no conto como indício de impermanência. Em outro momento da narrativa, a sugestão imagética das sacolas de plástico mobiliza reflexões de caráter existencial, a citar:

As casas se esvaziam. Nos caminhões ficam apenas as redes desarmadas, presas nas traves de madeira que sustentam a coberta de lona. Dentro delas, o cheiro de suor e a memória de um sonho. Suor de quem não toma banho por falta de água; sonho de ficar morando nos arredores da cidade, onde há sempre a promessa de trabalho e sobrevivência mais fácil. O pedaço de terra, a pouca lavoura e os bichos são deixados para trás. Retrai-se a memória, mudam os hábitos. A imagem do Padre Santo é o novo meio de vida. O romeiro visitante, comprador de milagres, se transforma num morador de Juazeiro, vendedor de milagres. Há resposta para tudo, eles acreditam. E já não perguntam por que vieram. **Sobem e descem carregando sacos plásticos abarrotados, que algum dia serão elevados ao céu por um vento quente e arenoso, semelhante ao que sopra no deserto da Arábia, onde outros milhões de peregrinos buscam resposta e consolo para as mesmas perguntas e sofrimentos dos romeiros cearenses** (BRITO, 2010, p.36, grifo nosso).

A primeira parte do trecho encerra uma questão subjacente ao viés do consumo explorado no conto – a materialização da fé como ramo de negócios, nesse caso, protagonizado pelos próprios romeiros, ao vislumbrarem, nesse mercado, um meio de sobrevivência mais promissor em comparação à subsistência que advém do cultivo nas terras e a lida com os animais.

A apresentação, até aqui, de trechos significativos do conto de Brito estudado especialmente nesta seção torna pertinente a reflexão em torno de alguns apontamentos. Brito teve acesso, vale ressaltar, à publicação impressa com as imagens de Bogner, não às fotografias concretas e isoladas dos romeiros. Assim sendo, esteve exposto igualmente às imagens dos interiores das casas interioranas apresentadas no livro de fotografia. Quando os retratos dos romeiros são postos em relação de contiguidade com as imagens de ambientes internos de casas típicas da região, em contraste com esse pano de fundo, um emaranhado de informações se apresenta (*studium*). É com base nelas que o escritor desenvolve os detalhes do seu enredo. Com relação à galeria de imagens de Bogner quanto a esses elementos e ambientes, terminam por abranger o universo comum a sujeitos semelhantes aos peregrinos. O cenário, o interior das casas, os objetos religiosos de posse dos romeiros são do âmbito do *studium* e, para Barthes (2017, p.36), estão relacionados à intenção do fotógrafo, mas experimentados de acordo com o desígnio do espectador.

Barthes trabalha a noção de *studium*, em contraponto ao *punctum*, como aqueles enquadramentos fotográficos revestidos de um alicerce informacional, impregnados de

conotações, da entrega já de uma interpretação pelo fotógrafo. Algo que termina, em último caso, por poupar o espectador da experiência pretendida, tamanha a saturação de impressões, de mediação e referências exploradas na imagem, conforme ele reflete em “Fotos-choque”, do livro **Mitologias**. A propósito de uma exposição em uma galeria em Orsay, ele (2003, p.106-107) analisa que, em função das várias articulações acrescentadas ao tema em si pelo fotógrafo, a maioria das fotografias, ali apresentadas para abalar, terminam por suscitar somente um interesse geral, técnico, comum.

As fotografias de outros profissionais sobre romaria de Juazeiro poderiam integrar um acervo de “fotografia unária” para Brito. Traz uma unidade, homogeneidade, não a perturbação²⁶. De um lado, trariam, por parte de um fotógrafo, o espetáculo (talvez, o caso de Tiago Santana, em abundância de técnica, contraposições). Por outro, a intencionalidade abundante por parte de um outro artista (de repente, o caso de Celso Oliveira).

O que pode ter atraído Brito a respeito do trabalho de Bogner, frente a produções visuais que igualmente tematizam os romeiros de Juazeiro do Norte, é justamente que o fotógrafo em questão abre mão da impregnação de representações. As fotos de Bogner “aconteciam” para Brito, assumiam existência para ele, eram dotadas de “aventura”²⁷.

Ainda que Brito voltasse ao tema da romaria – contemplado em “Milagre em Juazeiro”, de **Livro dos Homens** (2005), e ainda retorna em **Dora sem véu** (2018) –, faltava a perspectiva que ele somente assumiu ao ter contato com as criações imagéticas de Bogner, o qual ele considera, conforme declara em entrevista²⁸, ter tido a mesma impressão que a sua acerca do tema. Como se, em um primeiro momento, limitasse-se a um compartilhamento consciente e voluntário de intenções. Aquilo que para Brito (a contar do que ele declara) sempre pareceu um tema, um viés de abordagem, veio a lhe ferir a partir do contato com a obra de Bogner.

Frente ao *punctum*, representado pelos sacos plásticos, Brito reage, a nível de corpo, pelo ato performativo da escrita. É a partir da imagem que lhe toca que ele passa a escrever, desta vez, em comparação à primeira versão do conto, com maior intervenção no texto, inclusive. A partir do *punctum*, Brito se lança a um investimento retórico guiado pelo arcabouço informacional deduzido do *studium*.

²⁶ Referência ao fragmento 17 de **A Câmara Clara**, op. cit., p.50.

²⁷ Barthes fala na Fotografia como aventura em **A Câmara Clara**. op. cit., p.27.

²⁸ “Senti necessidade, depois de 32 anos, de trazer a ação para um novo contexto, um Juazeiro do Norte desfigurado por sacos plásticos e motos. Um fotógrafo francês, Patrick Bogner, teve a mesma impressão que eu. Nas fotos dele, os romeiros estão sempre com sacos plásticos nas mãos”. Entrevista de Brito disponível em: <http://escritores-ace.blogspot.com/2010/09/>. Acesso em 28 agosto 2018.

Brito se apropria do caráter de “expansão do *punctum*”²⁹, que resguarda algo de metonímico, para partir da captação dos sacos plásticos para um Juazeiro tomado de lixo. Derrida, em referência a Barthes, reforça a relação do *punctum*, “que em sua qualidade de exterior ao campo se compõe de acordo com o modo ‘sempre codificado’ do *studium*” (DERRIDA, 2008, p.280). Na articulação com os elementos representativos do *studium*, Brito projeta *a priori*, no campo cego que o *punctum* concede à fotografia, um Juazeiro tomado pelos efeitos do consumismo. É desse interstício, portanto, que se vale o escritor para propor para o *punctum*, com base no *studium*, também outras configurações na narrativa. Os sacos plásticos, a partir das associações costuradas pelo escritor, sinalizam ora como indicativos de uma civilização do consumo, ora como indícios de mobilidade e mudança ou ainda como repositórios dos questionamentos e hesitações existenciais humanos.

A obra de Bogner estaria mais próximo, tendo em vista igualmente a postura de Brito como espectador, ao que Barthes (2003, p.108) enfatiza quanto à característica de certas fotografias em evidenciar a literalidade do fato e a abertura do signo. Sem a demasiada ingerência conteudística do artista visual, as fotografias do francês incitam Brito a criar seus próprios expedientes na relação com as imagens.

Brito escreve o conto sem arrematar, sem encerrar um sentido definitivo para os sacos plásticos. É tanto que o título do conto menciona os sacos, sem acompanhamento de um significado admitido. Brito explora o mote dos sacos plásticos sem delimitar para ele um sentido específico, em absoluto, estando a cargo das ideias para o que ele problematiza em torno de política, do consumismo, por exemplo, em que o autor intervém mais. Brito se lança a perscrutar³⁰. Desde o título destaca o que lhe arrebatou (sacos plásticos), sem com isso atribuir um sentido definitivo.

É possível afirmar que Brito se deixa contaminar pela natureza do *punctum* como signo no qual o sentido não adere. Se nas representações que compõem o *studium*, verificam-se as significações acopladas às imagens, o *punctum* traduz-se no elemento imagético desatrelado de um sentido imediato. Uma vez que se não se dá a conhecer em absoluto, abrindo a esfera do sentido, a linguagem não dá conta, isto é, o *punctum* escapole à ordenação, à sujeição intelectual. Consiste em um elemento representacional não subserviente à lógica, ao funcionamento padrão da linguagem articulada, leia-se verbal. Isto posto,

²⁹ Roland Barthes. **A Câmara Clara**. op. cit., p.54.

³⁰ Barthes (2017, p.110-111) discorre sobre essa disposição, do âmbito do desejo, em esmiuçar a coisa contemplada da foto, debruçar-se sobre ela, com o intuito de alcançar sua natureza, seu íntimo. Empreitada que resulta inútil. A Fotografia – em maiúscula aqui entendida como a representação envolvida pelo *punctum* – “só sabe *dizer* aquilo que dá a ver”. Assim sendo, nada há, em caráter de verdade, por baixo ou para além do que está posto, depositado para o espectador.

entende-se, por essa perspectiva, que o texto de Brito se configura como manifestação em processo, na qual a mobilização pelo *punctum* conduz à suspensão de um julgamento³¹.

A elaboração do título do conto, por essa linha de entendimento, evidencia a não implicação do sujeito e a descontinuação da tentativa de controle pela enunciação³².

Em face da narrativa curta de Brito, tem-se reforçada a compreensão de que não há como se pretender o estabelecimento de uma verdade (significado específico) para uma fotografia. Chama atenção Sontag (2004, p.122-125), na esteira de Barthes, para a relativização do sentido, uma vez que a interpretação de uma imagem fotográfica varia de acordo com o contexto e sua utilização. No afã do domínio por uma verdade, a fotografia pode ser constrangida pelo acréscimo de uma legenda, de um texto, uma crítica direcionadora. Tudo, ainda assim, não passará de possibilidades. Até mesmo ou, especialmente, o discurso da arte pode vir a reorientar a leitura da imagem por outra via. Assim sendo, torna-se vã a pretensão de tomar como seguro e permanente determinado significado.

Sobretudo, revestida do *punctum*, a fotografia estaria liberada das amarras da sistemática da significação. Conformação que traduz, no campo da imagem fotográfica, a perseguição de Barthes pelo neutro da linguagem. É preciso, antes de tudo, sublinhar Barthes como estudioso persistente, que persegue de forma coerente um dado entendimento do mundo, de maneiras possíveis de se relacionar com o mundo, os mundos, talvez, que resultaria de uma postura tomada pela sensibilidade, pelo afeto, sobreposta à ordem diminuta regida somente pela objetividade crua e racional. Também importante, quiçá insuficiente. Um semiólogo que, no seu cortejo com o estruturalismo, manteve-se em conexão com o signo também para propor revisões de abordagens, de concepções. Desponta um sujeito inconformado com leituras padronizadas de mundo, de suas representações e das elaborações em torno de tais representações.

Estudiosos de Barthes apontam a coerência atingida pela sua obra, a construção de uma escrita cíclica. Motta defende esse nexos, justamente, em torno do conceito de Neutro. Como sugere Motta (2011, p.24), em Barthes, observa-se uma coerência interna no conjunto

³¹ O *punctum* está atrelado ao que Barthes (2003, p.413) pontua como *epokhé*, como “suspensão do juízo, não da impressão”. A imagem revestida do *punctum* se apresenta como “representação sensível” sem o “acréscimo de uma opinião”. Não está posta em xeque “a sensação, a percepção, mas apenas o juízo que costuma acompanhar essa sensação”. Contagiado por esse efeito do pormenor, Brito se deixa levar pela suspensão do julgamento, sobretudo, na afirmação por um título que coroa o movimento de deslizamento de sentido presente no conto. Na narrativa, não se verifica, para o elemento dos sacos plásticos, a impregnação por nenhum significado específico e o título do texto evidencia esse ato suspensivo.

³² Na sua leitura de estudiosos de Barthes como Eric Marty e Bognoux, Fontanari (2010, p.69-70) levanta a discussão em torno da suspensão do sujeito, extensão da impossibilidade de, frente ao *punctum*, dominar o que está posto diante de si, e da presunção que reside no gesto limitante de tudo querer pelo discurso possuir.

da obra, uma defesa reiterante, como em espiral, por aquilo que vem sendo gradativamente desdobrado aqui, ou seja, pelo desacoplamento do signo, seu desprendimento de sentidos imediatos. Nas palavras do semiólogo francês:

Defino o Neutro como aquilo que burla o paradigma, ou melhor, chamo de Neutro tudo o que burla o paradigma. (...) a ideia de uma criação estrutural que desfaça, anule ou contrarie o binarismo implacável do paradigma, recorrendo a um terceiro termo (...) termo amorfo, neutro (...) ou grau zero). (...) tentação de remover, burlar, evitar o paradigma, suas cominações, suas arrogâncias – exonerar o sentido – esse campo polimorfo de esquiva do paradigma, do conflito (...). Dou uma definição do Neutro que permanece estrutural. Quero dizer com isso que, para mim, o Neutro não remete a “impressões” de grisalha, de “neutralidade”, de indiferença. O Neutro – meu Neutro – pode remeter a estados intensos, fortes, inauditos. “Burlar o paradigma” é uma atividade ardente, candente (BARTHES, 2003, p.16-19).

Como se percebe, Barthes vislumbra uma alternativa ao funcionamento enrijecido de um sistema baseado no conflito para o engendramento de sentido. Ainda assim, permanece estrutural, ao se respaldar no paradigma e no signo para tanto. Propõe o desvio ao paradigma, às suas intimidações de revezamento e exclusão para fixação de sentido, bem como a abertura do signo. O Neutro, portanto, está relacionado à atitude de dar um passo atrás diante da tendência de tudo ter de dizer, determinar e definir. Está na contramão do impulso de se atribuir uma gama de conotações – o revestimento conotativo do Mito, para o qual Barthes chamava atenção.

Uma concepção que ressoa seja nas leituras críticas de Barthes sobre a escrita, seja nas suas ponderações acerca de representações imagéticas. Assim sendo, é possível o estabelecimento de aproximações, no seio das formulações de Barthes, entre o grau zero, o terceiro sentido/o sentido obtuso e o *punctum*. Já está no bojo do que coloca como o grau zero de certas escrituras. Algo relativo, nos termos de Motta (2011, p.34), a uma “cessação de linguagem”. Desse modo, o neutro, nesse caso, a escritura neutra pressupunha uma suspensão do julgamento. A literatura de Robbe-Grillet resulta, para Barthes, representativa quanto ao Neutro, revestida do grau zero, o terceiro grau. Como Motta (2011, p.94) conduz a compreensão sobre Barthes, a partir da abordagem da mediação do olho robbe-grilletiano, os elementos apresentados em uma obra podem ser elementares, mas não fortuitos. A obra de Robbet-Grillet chama atenção para o objeto em si, dispensando as mediações que advêm das representações. É por essa perspectiva que aqui se acena para uma certa afinidade com relação às nuances das discussões em torno do *punctum* e variáveis.

Já na análise debruçada sobre fotogramas de S. M. Eisenstein, Barthes vai tratar a questão a propósito da presença do sentido obtuso. Levanta, assim, uma discussão importante em torno da autonomia do significante, uma vez revestido do terceiro sentido, em relação à

narrativa. A história não condicionaria o significante a assumir determinados significados e modelações. Pelo contrário, “é esta história que se torna de certo modo paramétrica quanto ao significante, de que não é mais do que o campo de deslocamento, a negatividade construtiva, ou ainda: a companheira de viagem” (BARTHES, 1984, p.56). Orientação verificada na construção de Brito, em que o significante – os sacos plásticos –, goza de certa liberdade e, ao ser mobilizado e retomado ao longo do texto, propõe a narrativa, rebate em novos trechos da história.

Por esse entendimento, conforme salienta Barthes, a figuração do sentido obtuso reconfiguraria a própria constituição da história (diegese) como sistema.

(...) a presença de um terceiro sentido suplementar, obtuso (...) essa presença modela profundamente o estatuto teórico da anedota: a história (a diegese) já não é apenas um sistema forte (sistema narrativo milenário), mas também e contraditoriamente um simples espaço, um campo de permanências e de permutações; ela é essa configuração, essa cena de que os falsos limites multiplicam o jogo permutativo do significante (BARTHES, 1984, p.55).

À luz dessa assertiva barthesiana, percebe-se a atuação do significante, no conto de Brito, na flexibilização da história como esquema centralizador. O escritor explora as comutações do significante, livre de condicionamentos de significados pela diegese. Dessa forma, em vez de um circuito estável, permeado por elementos com funções demarcadas, conhecidas e nomeadas, tem-se a conformação da história como plano exploratório de diferentes combinações.

Os sacos plásticos se revestem, no decorrer do texto estudado, de distintas conformações. Isso porque o sentido obtuso desliza, é escapatório, a linguagem verbal tão somente a ele se avizinha, não alcança. Ele está lá posto, é “enfático”, mas não se entrega em absoluto, por completo, é “elíptico”³³. O caráter escorregadio desse sentido que traz em si a obtusidade – aqui tomado em paralelo com o *punctum* –, presente em Brito na representação das embalagens plásticas, mobiliza o encadeamento, a fluidez da narrativa.

Esse movimento no conto do autor, respaldado na indeterminação, é reforçado pelo título, que se torna expressivo nesse sentido ao destacar o significante desacompanhado de julgamentos. Portanto, “Romeiros com sacos plásticos”, em detrimento de uma tomada de partido por alguma acepção para a expressão. Por essa linha de raciocínio, o título do conto é representativo quanto ao que Barthes reflete sobre a transição da linguagem – impregnada de

³³ Em referência ao exposto em Roland Barthes. **O Óbvio e O Obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1984, p.54.

conotações, com os julgamentos atrelados às representações – à significância³⁴. O sentido obtuso “é um significante sem significado; daí a dificuldade em nomear: a minha leitura fica suspensa entre a imagem e a sua descrição, entre a definição e a aproximação” (BARTHES, 1984, p.53).

Essa discussão em torno do obtuso se dá a fim de facilitar o entendimento quanto à manifestação do neutro e, em sintonia, do *punctum* como efeito problematizador da tendência intelectual elaborativa.

Brito constrói seu conto em cima do componente desfuncional da linguagem fotográfica. O texto se abre a possibilidades, “variabilidade” de “sentido”, não se confina em um significado absoluto por tentar reproduzir um dado sentido identificado na representação das embalagens plásticas. O texto de Brito, portanto, como exercício prático de uma leitura que se lança livremente aos desdobramentos, sem vislumbrar um fim ou a determinação, mas o próprio trânsito, o giro, o movimento, o decurso. Demonstrativo do valor conferido ao fluxo incessante, diante do que se faz notar a disposição pela reescrita do conto, bem como o desenrolamento em torno dos sacos plásticos, especialmente habilitado por um título que expressa a indefinição.

O texto de Brito não constitui um genuíno representante da noção de escritura, tal como a configura Barthes, mas se deixa contaminar pela obtusidade/neutralidade do *punctum*. Não outorga para si o crédito de subversivo, mas, a seu modo, prescinde da linearidade e funcionalidade. Uma narrativa – a de Brito – que apresenta, frente a outras produções, especialmente, dele mesmo, um suspiro em direção à abertura do texto a incontáveis horizontes de leitura, um flerte com a indeterminação.

É possível estabelecer uma conexão mesmo com a lógica do sentido na perspectiva deleuzeana. Por ela, o entendimento de que não existe um significado que se antecipe, no caso, à palavra, à expressão, não está na profundidade, nem para além ou acima dela. Desse modo, torna-se dispensável qualquer esforço por sua busca e elucidação. O sentido se dá na superfície, na combinação dos elementos do texto (termo usado aqui em uma concepção mais ampla), na efetivação dele como processo, para o qual igualmente importa a operação da leitura. Desse modo, vale destacar que

o sentido não é nunca princípio ou origem, ele é produzido. Ele não é algo a ser

³⁴ A ponderação é realizada aqui em caráter aproximativo às variáveis barthesianas que resvalam no neutro. Nesse caso, por exemplo, Barthes, em verdade, traz a migração da linguagem à significância atrelada ao terceiro sentido, traço a fundar o fílmico. Referência ao exposto em **O Óbvio e O Obtuso**, op. cit., p.56. Importa, na ocasião aqui desenhada, enfatizar a significância como terceiro nível de sentido, que destaca o significante desatrelado da significação.

descoberto, restaurado ou reempregado, mas algo a produzir por meio de novas maquinações. Não pertence a nenhuma altura, não está em nenhuma profundidade, mas é efeito de superfície, inseparável da superfície como de sua dimensão própria (DELEUZE, 2015, p.75).

Em sua concretude, o texto de Brito não tenta resgatar – com intuito de reprodução – um possível significado aplicado e apresentado pelo fotógrafo Bogner nas distintas imagens com as representações dos sacos plásticos. A imagem tomada aqui como textualidade. Contaminado por esse funcionamento, próprio do *punctum*, o escritor, na construção da sua malha narrativa, não estampa um significado único para tal representação – os sacos plásticos –, trama suas próprias articulações e o faz com abertura a todo um horizonte de leituras.

Raciocínio semelhante à abstração de Deleuze e Guattari (2004), a respeito de rizoma, em **Mil Platôs**. A abordagem rizomática se contrapõe à ideia de conceito como raiz única e diz respeito aos vários trançados multidirecionais construídos a partir de uma interação. Por essa ótica, verifica-se que, na narrativa estudada, os sacos plásticos, a partir das combinações esboçadas pelo autor, por vezes aparecem, conforme abordado, como traços do consumismo excessivo, elemento que aponta para a condição de deslocamento ou que resguarda os anseios e inquietudes humanos. Isso ou aquilo e tudo mais possível, conforme o título da narrativa parece assinalar.

Uma consideração importante a se levantar a respeito do conto “Romeiros com sacos plásticos” é que a circunstância da reescrita da narrativa e o afastamento temporal com relação à sua primeira versão, de 1978, revelam não apenas a acentuação, ao longo dos anos, por Brito da impressão imagética à sua escrita. Também demonstram como o distanciamento oportunizou ao autor fazer ecoar no novo texto ponderações a respeito do cenário em meio ao qual escreveu a versão inicial do conto, no caso, um contexto de ditadura militar. E o fez por meio de um paralelo de imagens, jogo metafórico apontado a seguir:

(...) a torturante viagem em cima de um pau-de-arara: caminhão com tábuas atravessadas na carroceria, onde homens, mulheres e crianças sentavam desconfortáveis, mal conseguindo acomodar as pernas. Percurso longo, muitas horas debaixo do sol quente. Tortura parecida com a de outro pau-de-arara, em que penduravam as pessoas pelas pernas e braços, para o suplício de choques elétricos, banhos frios, açoites e a alucinação de uma lâmpada incandescente como o sol, acesa no rosto do infeliz até o limite da morte. Tempos de ditadura militar e de muitas outras ditaduras do horror, que se repetem sempre iguais nas várias latitudes do planeta, do Ocidente ao Levante. Porque os homens e os regimes políticos de vez em quando são acometidos da mesma insanidade e inventam máquinas absurdas: um pau atravessado numa cela de prisão; tábuas atravessadas em carrocerias de caminhões. Homens e mulheres pendurados ou escanchados, a lâmpada quente, o sol, o terror, as perguntas sem resposta (BRITO, 2010, p.30).

Dado o exposto ao longo desta seção, percebe-se que a criação imagética de Brito, notadamente em diálogo com as fotografias de Bogner, ao se referir de um modo geral aos tipos ali encontrados, mas em especial ao destacar o elemento dos sacos plásticos, reflete a afetação de sua narrativa pelo caráter de obtusidade do *punctum*, que inviabiliza a apreensão do sentido por completo. De tal forma, o autor recua do engajamento instantâneo aos empreendimentos da linguagem, ensaia distintas conformações para o detalhe que o arrebatava, sem circunscrever o elemento a um entendimento único. Em reforço, deixa ecoar o envolvimento por essa abertura do signo ao enfeixar o conto com um título significativo quanto à inexatidão.

O conto de Brito resulta, pois, do manuseio e da entrega aos jogos de linguagens. Assim sendo, destaca-se a manipulação no conto das informações reconhecidas nas fotografias pelo autor, reconfiguradas por ele, bem como um lançamento à deriva em face de representações que desafiam os embaraços da linguagem, em vista de sua inclinação de tudo querer definir. O elemento dos sacos plásticos, a cada retomada em diferentes conformações, como um decompor próprio ao movimento de perscrutar, impulsiona o fluxo narrativo, em favor do encadeamento de ideias de contestação à politicagem, as relacionadas aos desdobramentos do consumo ou reflexões existencialistas.

Dentro do conjunto da obra de Brito, este conto tem muita representatividade, muita potência, como demonstração criativa – sobretudo, levando-se em consideração que se trata de um exercício de reescrita – de não confinamento a padrões impostos na cultura, no seio de expressões artísticas. Ainda que represente uma obra tímida nesse sentido, no íntimo da sua produção, resulta contundente.

Esta aventura investigativa passa agora a direcionar seu foco para realizações imagéticas de outro importante nome da fotografia contemporânea, culminando no estudo de como Brito, em texto, estabelece com elas uma interação vigorosa.

3.3 ROBERT POLIDORI: FOTOGRAFIAS (2009) E “DUAS MULHERES EM PRETO E BRANCO”

3.3.1 O catálogo do canadense em pauta

Fotógrafo atraído especialmente pela ruína, Robert Polidori (nascido em 1951), que é canadense radicado nos Estados Unidos, possui um trabalho potente. Na sua produção, Polidori contempla tanto espaços destruídos em função de catástrofes naturais quanto ambientes com estragos provocados pela intervenção humana. O conjunto de sua obra inclui lugares assolados pela ação do tempo e ainda centros urbanos reveladores de um arrasamento social. Seus ensaios reúnem imagens de espaços violados, seja por efeito de uma guerra civil – como em Beirute, a atingir o Líbano de 1975 a 1990 –, seja por vandalismo, a exemplo de apartamentos em Nova Iorque cujos proprietários haviam morrido e adolescentes invadiam e quebravam os cômodos.

O foco nesta análise recairá sobre o catálogo **Robert Polidori: fotografias (2009)**, publicado pelo Instituto Moreira Salles, referente às quase 70 imagens expostas, em 2009, naquela que foi a primeira mostra retrospectiva do artista na América Latina. São fotografias relacionadas aos seus principais ensaios realizados desde a década de 1980, dentre os quais se destaca a sequência sobre as cidades ucranianas Pripyat e Chernobyl, produzida 15 anos após o desastre nuclear ocorrido em 1986, na União Soviética, além da série sobre o cenário desolador causado pelo furacão Katrina, em 2005, em Nova Orleans, no estado da Louisiana, nos Estados Unidos.

As imagens de Polidori oferecem a apresentação da ruína em uma dimensão múltipla. Algumas realizações, por exemplo, permitem entrever a perspectiva utópica de progresso explorada por distintos sistemas, como o capitalismo e o socialismo, naquilo que insinuaram como promessas de futuro. Em concomitância, o mesmo registro da ruína contempla, ainda, a faceta distópica, os efeitos colaterais de tais estruturas. Assim, na representação da cidade de Amã (**Fotografia 59**), observa-se, a um só tempo, o vislumbre desenvolvimentista preconizado para a capital da Jordânia e o seu revés, relativo à degradação social.

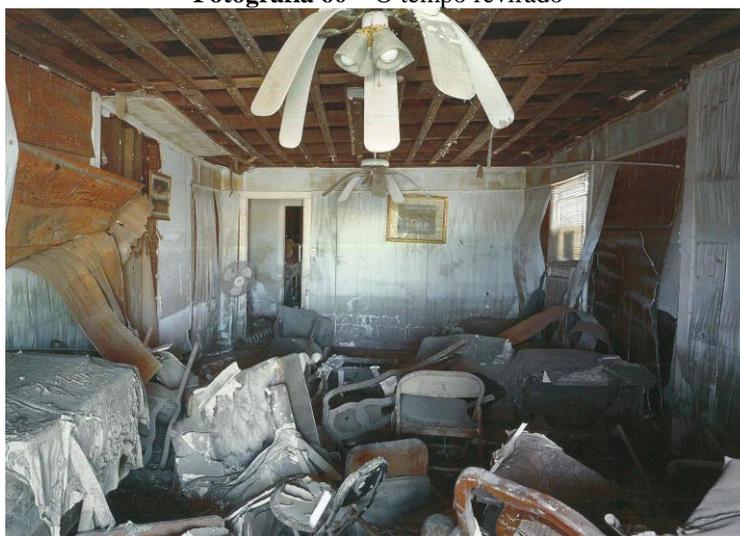
Fotografia 59 – Ruínas do progresso

Fonte: Polidori (2009, p. 149). Amã, Jordânia, 1996

Na sua produção, Polidori explora cores, luz natural, enquadramento a partir de ângulo frontal, a ressaltar os traços da desgraça. Não o ocorrido em si, com as pessoas na urgência da calamidade. Mas a tragédia humana que ecoa dos resquícios. Nem por isso, bastaria restringir criações suas ao modo de uma estetização do desastre. Sua obra é rica de sentidos, sujeita às mais distintas abordagens; é plural, no limiar do trabalho documental e artístico, e ainda fotografia de arquitetura às avessas. Ela implica, a partir dos pertences dos habitantes daqueles interiores devastados, uma presença ausente. Sua configuração envolve também, na esteira da apreciação do arquiteto Fernando Serapião (2009) a propósito de fotografias de Polidori, um “silêncio ensurdecador”, ao que aqui se acrescenta a identificação, nos registros artísticos do canadense, de um entrelaçamento de tempos, aspecto a ser problematizado mais adiante.

A questão temporal parece ser a todo instante revolvida, nunca se esgotar, quando o interesse consiste em se deter sobre imagens de Polidori relativas ao desastre em Nova Orleans, por exemplo, como haverá oportunidade de aprofundamento neste ensaio (ver **Fotografia 60**). Da ordem da imprevisibilidade, a tragédia se instala de súbito. Repentinamente, muda-se a configuração. Por força de um evento incalculado, a calamidade tem lugar. A atuação de Polidori, contudo, ao se voltar ao ocorrido, não é tão célere. Ao imediatismo do registro, de modo à valorização do factual, como se faz notório no trabalho fotorjornalístico, a opção por se voltar à tragédia após um dado hiato temporal. Inclusive, já foi mencionada a particularidade quanto ao procedimento do artista em questão perante o desastre nuclear que atingiu Chernobyl e Pripjat, com a realização das imagens 15 anos após o evento.

Fotografia 60 – O tempo revirado



Fonte: Polidori (2009, p.91). Local desconhecido na altura do n.800 da North Robertson Street, Nova Orleans, Louisiana, EUA, 2005

Ao se ter em foco a **Fotografia 60**, algumas semelhanças poderiam ser observadas, *a priori*, entre o aposento devastado registrado por Polidori e **O quarto destruído** (ver **Fotografia 61**), obra de 1978 do fotógrafo canadense Jeff Wall. As características mais óbvias, relativas à atmosfera de desolação, de desordem, um espaço de intimidade com peças reviradas a invocarem a presença do usuário.

Fotografia 61 – “O quarto destruído”



Fonte: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-1>. Acesso em 30 set 2021. Fotografia de Wall, 1978

Inspirada na pintura de Eugène Delacroix **A morte de Sardanapalo** (1827), a imagem fotográfica de Wall apresenta, contudo, uma destruição forjada, consistindo em uma

fotografia encenada. Não possui, obviamente, a carga dramática em tudo envolvida no registro de Polidori. Mas o curioso é que na de Wall parece existir um drama pessoal ali compreendido. Isso porque o fotógrafo teria utilizado objetos pessoais da sua mulher, que havia acabado de trocá-lo por outro. Na feitura do que mais se assemelha a um cenário teatral, ter-se-ia o próprio autor da imagem, como que por revanche, a materializar para a mulher um arruinamento, ainda que fabricado, correspondente ao seu.

Entretanto, a questão principal diz respeito a temporalidades distintas implicadas em um e no outro registro, o de Polidori, no caso. Primeiramente, Wall não interveio diretamente sobre um quarto na sua integridade, isto é, não estragou um quarto em ordem, tendo, isto sim, criado o aposento já destruído.

Nas imagens de Wall, não se identifica o "isso foi", a la Barthes, nem o "instante decisivo" bressoniano. Será conveniente a orientação da atenção, em momento oportuno, mais adiante, sobre em que medida a produção de Polidori, isto sim, a representar o foco desta análise, não se restringe, à sua maneira, ao "isso foi" barthesiano.

A fim de melhor situar quanto ao trabalho do canadense sob análise, resulta conveniente pontuar realizações de outros fotógrafos igualmente seduzidos pela força e expressividade da ruína, seja por representarem referencial para Polidori, reunindo aspectos ecoantes na produção do canadense, seja por, de outro modo, revelarem pontos de ressonância no rastro de Polidori.

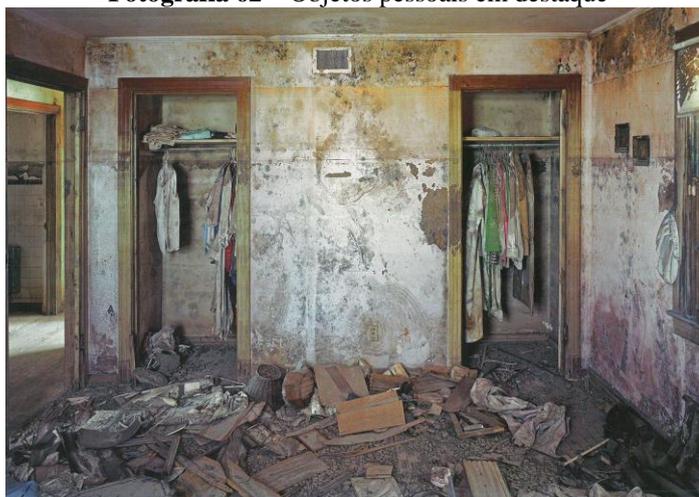
Paralelo interessante, nesse sentido, quando se observam as fotografias de Polidori em face do teor das criações daquele considerado por ele como sua principal referência, o fotógrafo americano Walker Evans.

Ainda que por um viés mais documental, mas o norte-americano Walker Evans (1903-1975) explorou fachadas degradadas de Havana (comandada pelo ditador Gerardo Machado, presidente de Cuba de 1925 a 1933), locais decaídos, como os EUA em condição crítica pela Grande Depressão nos anos 1930, construções em estado de abandono. Pode ainda ser identificada na sua obra a valorização da expressividade dos resíduos, com enfoque nos objetos em si, em leitura ligeira "sem" o elemento humano, porém, com eloquência suficiente na reivindicação de uma presença. A título de exemplo, é possível citar a fotografia **Show Bill**³⁵(1936).

³⁵ Trata-se de uma imagem fotográfica na qual Evans capta um cartaz deteriorado, afixado em uma parede, referente à divulgação de um show itinerante de menestréis - o "Silas Green de New Orleans". Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/187262>. Acesso em: 25 set. 2021.

É possível costurar um diálogo também entre trabalhos de Polidori e imagens dos fotógrafos Yves Marchand (nascido em 1981) e Romain Meffre (nascido em 1987), a exemplo das fotografias assinadas pelos franceses referentes às ruínas de Detroit, projeto realizado entre 2005 e 2010. Os dois se dedicaram a registrar os escombros e a situação de abandono do lugar, que já havia sido considerado, na primeira metade do século 20, sinônimo de riqueza em função do desenvolvimento da indústria automobilística. A partir de 1950, o espaço urbano se transformou com a partida da classe média branca rumo à periferia, com a contração da industrialização e segregação social. As lentes de Marchand e Meffre se orientaram, justamente, para tal paisagem esfacelada e esvaziada, resultando em fotos de escolas e bibliotecas em ruínas, hotéis e fábricas de automóveis deteriorados. À vista disso, despertam atenção produções dos três profissionais citados, especialmente, quando se dispõem lado a lado imagens como as **fotografias 62 e 63**, bem como as **fotografias 64 e 65**³⁶.

Fotografia 62 – Objetos pessoais em destaque



Fonte: Polidori (2009, p.105). 5020 Warrington Street, Nova Orleans, Louisiana, EUA (2005)

³⁶ Torna-se oportuno, sobretudo, no momento atual da produção desta tese, quando se efetiva tragédia fascista no Brasil, aproveitar tal vitrine de caráter acadêmico para trazer um pouco a discussão para o contexto local. Fazer aqui ecoar um trabalho como o do fotógrafo francês Vincent Catala, que, tendo vivido, recentemente, na Zona Oeste do Rio de Janeiro por cinco anos, produziu ensaio revelador de uma faceta contrastante à propalada imagem de “Cidade Maravilhosa”. Ele apresenta, no cenário do Rio pós-olimpíadas, obras abandonadas, restos de construções em áreas abertas por onde jovens vagueiam, terrenos largados tomados por mato.

Guardadas as devidas e acentuadas particularidades de cada trabalho, traça-se aqui um possível alinhavo entre determinadas criações de Polidori e produções também de Catala, no bojo da abordagem de certos aspectos já levantados na análise recente. Refere-se aqui, a título de exemplo, às ponderações realizadas, neste ensaio, a respeito do progresso e seu reverso, as ruínas do progresso. Ressalta-se, ainda, tendo em vista, em especial, as imagens recém-destacadas, isto é, as de salas de aula assinadas por Polidori e por Marchand-Meffre, a fotografia de Catala na qual ele retrata o anfiteatro desativado da UFRRJ, em Seropédica (RJ), 2018. O registro foi capa do número 17 da **Revista Zum** (2019), publicação semestral do Instituto Moreira Salles que reuniu, na edição, mais de 20 páginas sobre o trabalho do francês no Rio, incluindo um inspirado texto do escritor João Paulo Cuenca a respeito.

Fotografia 63 – Peças de uso pessoal em abandono



Fonte: <http://www.marchandmeffre.com/detroit/27>. Acesso em 05 set 2018. Fotografia de Marchand- Meffre, 2008. Room 1605, Lee Plaza Hotel. Do projeto “As ruínas de Detroit” (2005-2010)

Fotografia 64 – Deterioração de escola



Fonte: Polidori (2009, p. 79). Sala de aula, Pripyat, Ucrânia (2001). Na lousa, o escrito: “Não há retorno: adeus. Pripyat, 28 de abril de 1986”

Fotografia 65 – Escola em destroços



Fonte: <http://www.marchandmeffre.com/detroit/36>. Acesso em 05 set 2018. Fotografia de Marchand-Meffre, 2008. Sala de aula, St Margaret Mary School. Do projeto “As ruínas de Detroit” (2005-2010). Na lousa, uma data (11/08/83 Finais), a sugerir quando a escola foi fechada

Tamanho parece ser, em síntese, o fascínio exercido pela ruína. Com efeito, ela se apresenta como um elemento no qual o expediente temporal é muito marcante, flagrante, visualmente apelativo, sintomático quanto a esse aspecto para quem com ele se depara, confronta-se.

Quando se empreende reflexão em torno da temporalidade da ruína, pode-se afirmar que ela se caracteriza como elemento insubmisso do tempo, a superar uma mera regulação linearizada. Obviamente, está alinhada, em dado modo, à lógica do tempo cumulativo, sucessivo. Ela vai se desintegrando. Na mesma medida, vão se sedimentando sobre ela camadas de matéria, de distintos elementos. Tempo linear ao se focar no seu conteúdo. Ela se revela remanescente. Faz-se produto, o resultado de algo já existente.

Mas caso se conceba como processo de arruinamento, é supor uma outra perspectivação temporal. Ela, a um só instante, compreende uma memória, um passado, um presente como coexistência, e o futuro como a expectativa da degradação. Em conformidade ao que assevera Matos³⁷, as ruínas atendem pela "dinâmica 'pas encore' (ainda não) e 'jamais

³⁷ Olgária Matos, em seu texto “O Sol Triste das Ruínas”, publicado na **Folha de S. Paulo** (São Paulo, domingo, 29 de outubro de 1995). Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/10/29/mais/7.html>. Acesso em 12.08.2021.

plus' (nunca mais). (...) Instante único, as ruínas atestam um tempo antes do qual nada foi consumado e depois do qual tudo estará perdido”.

A partir de Simmel (2016), tem-se que as ruínas se insinuam como objeto provocativo, a se afirmar como malha a envolver, em simultâneo, a realização humana – a construção –, relacionada a um “não mais” e a atuação das forças naturais – enquanto destruição –, referente a um “ainda não”, isto é, ainda não firmou o completo depercimento.

Elas assumem um caráter intermediário, de confluência de tempos. Manifestam-se, portanto, também enquanto multiplicidade.

A ruína de uma construção significa que outras forças e formas, as da natureza, voltaram a crescer naquilo que se desvanece e que é destruído; a partir do que ainda há de arte nelas e do que ainda há de natureza nelas, devém uma nova totalidade, uma unidade característica (SIMMEL, 2016, p.96).

Caso a atenção se volte não para o resíduo, o resto apresentado na ruína, mas venha a ser direcionada para a ausência do fragmento, apreende-se, com base em Simmel (2016, p.100-101), que, na ruína, desponta a forma presente de uma vida transcorrida, isto é, tem-se a expressão de formas presentes de vidas passadas, dado o íntimo entrelaçamento com o passado em si. Da afluência passado-presente, reforça-se aqui a dimensão múltipla da temporalidade da ruína e ela, uma vez mais, como expressão contundente de toda uma multiplicidade.

Importante ressaltar que da interação das forças *a priori* em conflito (as forças naturais e as envolvidas na obra humana, na construção humana) pode emergir a novidade, novos possíveis.

Do entrelaçamento de tais forças, em conexão com a vida em sua potência e dinâmica, e não restritamente a ruína atrelada à degradação, mas naquilo que nela se manifesta no próprio movimento no mundo, surge a potencialidade de modos outros de vida. Admite-se, dessa maneira, outra noção de ruína, traçada em um movimento particular, de um emaranhamento de forças/elementos, que fazem rebentar formas outras de viver.

Neste trabalho, parte-se de um entendimento segundo o qual as fotografias de ruína assinadas por Polidori (exemplificadas pela **Fotografia 66**) oferecem distintas perspectivas temporais. Podem direcionar o espectador para o passado, um tempo cumulativo, consistindo a ruína em vestígio de algo antecedente. Ao mesmo tempo, especialmente, conotam acerca de um futuro do pretérito, quanto ao que poderia ter sido.

Fotografia 66 – Ruína, temporalidade, fotografia



Fonte: Polidori (2009, p.99). 5417 Marigny Street, Nova Orleans, Louisiana, EUA (2005)

Nesse sentido, Oliveira (2010)³⁸ traça interessante aproximação com a chamada “imagem da felicidade”, conforme Benjamin (1994) a anuncia em uma de suas teses “Sobre o conceito da História”. O filósofo alemão, que assume uma perspectiva temporal a partir de um embaralhamento das instâncias, vai mais especificamente na tese 2 expor justamente que a imagem da felicidade não se projeta no futuro. A ser gerada por cada época histórica, a imagem da felicidade insufla o futuro envolvido no pretérito. Concentrando as possibilidades não efetuadas no passado, ela remete ao que foi e àquilo que poderia ter sido. Nos termos benjaminianos:

A felicidade capaz de suscitar nossa inveja está toda, inteira, no ar que já respiramos, nos homens com os quais poderíamos ter conversado, nas mulheres que poderíamos ter possuído. Em outras palavras, a imagem da felicidade está indissolúvelmente ligada à da salvação (BENJAMIN, 1994, p.222-223).

Quando se tem em mente a **Fotografia 67**, a seguir, torna-se patente tal compreensão a partir do diálogo proposto:

³⁸ Vale dizer que Elane Abreu de Oliveira não apenas se volta à fotografia como expressão da ruína, mas ao próprio meio como ruína.

Fotografia 67 – O que foi e aquilo que poderia ter sido



Fonte: Polidori (2009, p.67). Berçário no jardim de infância Chave de Ouro, Prip'yat, Ucrânia (2001)

Desse modo, destaca-se a dimensão afetiva da ruína. A ruína apresenta um caráter de desalento, abatimento. A fotografia da ruína tal como trabalhada aqui pelo canadense compreende, concomitantemente, a melancolia, atrelada ao que ali teve vez, e a felicidade, ao fazer ressoar o “isso foi” e o que “poderia ter sido”.

Quanto à atração do canadense pela ruína, um aspecto que não poderia deixar de ser mencionado consiste no especial interesse demonstrado por ele acerca de espaços íntimos como o quarto. A partir das declarações de Polidori em entrevista constante no catálogo analisado, esse fascínio por aposentos vai além do efeito estético que esse tipo de espaço, em sua desintegração, possa apresentar em fotos, até mais que em filmes (ele que, antes de se dedicar à fotografia, havia sido cineasta).

Os quartos simplesmente não saem nos filmes, mas ficam bem melhores em fotos. Quando não há nada se movendo no cômodo, o efeito granular do filme faz com que as paredes fiquem tremelicantes, como se fosse um enxame de abelhas. Sempre fico com a impressão de que há algo errado ali. A fotografia faz com o tempo o mesmo que a parede num cômodo faz com o tempo. É como uma fatia de tempo transfixada, cuja aparência vai se deteriorando lentamente (POLIDORI, 2009, p. 160).

A íntima relação do quarto com a fotografia residiria ainda na própria perspectiva sobre o mundo, enquadramento do exterior que se possa ter a partir do aposento, na abstração acerca da câmera fotográfica como um quarto com uma janela.

Polidori se mostra entusiasta de tais interiores para criação artística por captar deles uma dimensão psicológica. No tanto presente de elemento humano, valores pessoais contidos nos rastros deixados em tais cômodos, esses ambientes seriam latentes em sentido, superando uma perspectiva meramente física e funcional.

“Quando as pessoas constroem cômodos para viver é como se tivessem um desejo inconsciente de retornar a uma vida pré-natal, ou mesmo antes, a uma vida anímica. Por isso, o que elas exteriorizam nos lugares que habitam é a sua vida anímica interna (...)” (POLIDORI, 2009, p.161).

As composições construídas pelo fotógrafo traduzem essa leitura particular. Ele, oportunamente, menciona a abordagem de Bachelard em **A poética do espaço**. O ambiente íntimo do quarto, pois, parece ser especialmente revelador.

Dado o exposto em todo este tópico e ao se ter em vista a interface entre o trabalho do fotógrafo e o de Brito, é possível apontar para sobreposições interessantes à medida que, por sobre os escombros, Polidori estabelece artisticamente - muito mais que documentalmente, ou em caráter de arquivo - sua criação, juntando, a seu modo, os destroços. Ao que se superpõe o trabalho criativo de Brito. As ruínas, por si só, possuem um componente convidativo para o preenchimento quanto ao que falta. Como verdadeira provocação a um esforço imaginativo, leva a uma recomposição mental no rastreamento do que foi ou à invenção do que possa ter sido.

Nesse contexto é que se dá a largada para a investigação de como se deu o diálogo presente no texto literário de Brito – “Duas mulheres em preto e branco” – com trabalhos imagéticos assinados por Polidori, a natureza de sua apropriação em torno da ruína e do arruinamento, no bojo do que outros tantos aspectos serão descortinados, relacionando-se ao universo da imagem e/ou a abordagens de caráter desconstrutivo.

3.3.2 Perfis do tempo e dimensões da imagem

*Que importância possui o tempo para ela?
Nenhuma, talvez; mesmo assim deseja ouvir
a música minimalista do sininho [do relógio, do carrilhão],
a nota de harmonia em meio ao caos do quarto. (BRITO, 2010, p.19)*

Brito é um escritor que desperta paixões, não necessariamente favoráveis à sua escrita. E isso em parte se deve ao fato de ele se mostrar incapaz de se voltar unicamente à configuração de um espaço, a exemplo do sertão, uma paisagem tantas vezes macaqueada no mercado editorial sob o rótulo do regionalismo. Algo deveras inapropriado à literatura que pratica³⁹. Ao longo de sua obra, procurou explorar uma multiplicidade de domínios, interessado mesmo em temáticas universais. Nesse sentido, despontam, em sua produção, dramas os mais diversos, situados em contextos e geografias que varrem do sertão ao litoral.

Do mesmo modo, Brito não se manteve no conforto possibilitado por publicação reiterada de fórmulas narrativas, já aprovadas pelo mercado leitor. No exercício criativo, ele procura, no que sua produção manifesta demonstra, recorrer a engendramentos narrativos diversificados. O conto “Duas mulheres em Preto e Branco”, em sua realização, é resultante desse esforço (a se considerar, sobretudo, o aspecto do tempo, o qual, a contar da leitura empreendida neste tópico, será repercutido a partir de questões concernentes à imagem). No decorrer deste tópico, espera-se repercutir tal engrenagem.

A narrativa curta traz as amigas desde a faculdade de Medicina Letícia e Sandra, confinadas em um quarto a acertar contas em virtude de uma traição descoberta: do quarteto, Sandra, que tinha sido casada com Paulo, mantinha, há muito, um caso com Miguel, companheiro da amiga. Em vista disso, repassam memórias, algumas referentes a quando viveram em meio aos ideais da contracultura, nos anos 1970, muito mais como “esquerdas festivas de costas largas” do que propriamente como autênticas militantes. Recuperam, ainda, na qualidade de apreciadoras de filmes de arte, memórias de cinema.

Logo no disparo do conto, sem titubeios, o leitor é arremessado no tal quarto, trancado à chave por Letícia, dedicada a atemorizar a rival com a hipotética existência de uma arma no

³⁹ Acerca da temática ver dissertação da autora desta tese. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/13347>.

aposento. “— Jure que vocês nunca deitaram nessa cama”⁴⁰ (BRITO, 2010, p.9). De imediato, também, o tempo como elemento problematizado e escancarado pelas personagens, que levantam, desde esse momento inicial, acerca da relativização temporal. De fato, será esse componente um fator a gozar de proeminência para a narrativa.

A contar da forma como se é envolvido naquele espaço, especialmente, a partir de uma passagem efrástica referente a registros fotográficos de Robert Polidori (ver **fotografias 68 e 69**), a dimensão espacial resulta como aspecto importante na narrativa.

O quarto revirado lembra a passagem do tsunami ou do furacão Katrina, um aposento de New Orleans fotografado por Robert Polidori, o caçador de desastres. Abajures arrancados das tomadas, gavetas de armários e cômodas abertas, poltronas de pernas para cima; a cama sem lençol, cortinas fora dos trilhos, meias, sapatos, vestidos, camisas e gravatas arremessados na raiva. Falta apenas lama recobrendo o cenário. Na zona onde a placa tectônica da Índia mergulha por baixo da placa de Bruma, uma ruptura liberou a energia que fez surgir ondas gigantes no oceano Pacífico. Uma carta anônima desencadeou o tsunami de Letícia. Os ventos varreram a confiança no marido e na amiga. Num relance de espelho, Letícia sentiu-se a Lousiana abandonada (BRITO, 2010, p.12-13).

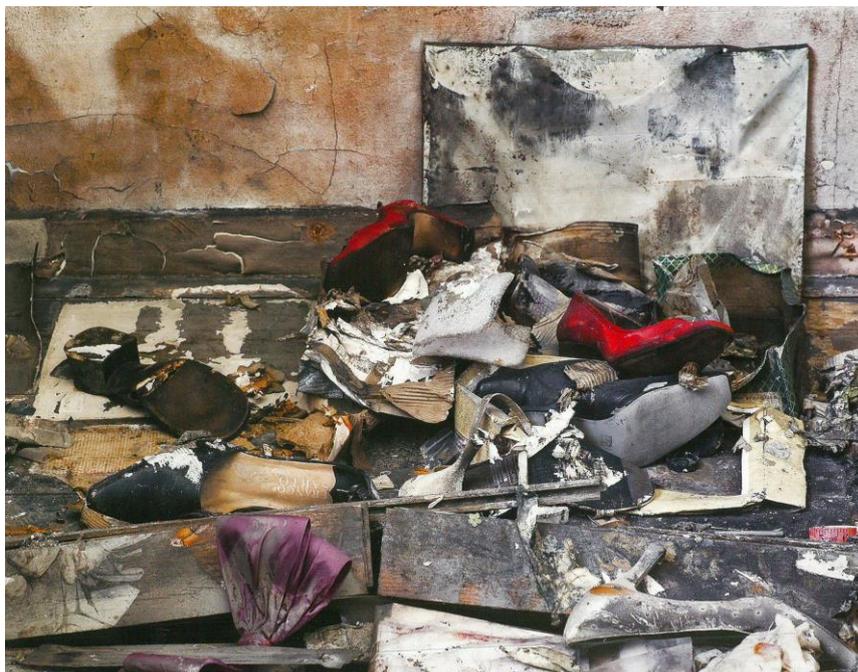
Fotografia 68 – Detalhes vibrantes de quarto em ruínas



Fonte: Polidori (2009, p.93). 6328 North Miro Street, Nova Orleans, Louisiana, EUA (2005)

⁴⁰ Ao se tomarem por base os apontamentos de Cortázar (2008, p.147-163) a respeito dos traços qualitativos de um bom conto, “Duas mulheres em Preto e Branco” representa expressão bem realizada nesse sentido, emblemática quanto a essa orientação a permear a obra de Brito. Pungente desde as linhas iniciais, compromete o fôlego quase por um golpe decisivo. Explora, verticalmente, isto é, com profundidade e agudeza ímpares, questões aparentemente reduzidas, tecidas em sua abertura para a essência da condição humana. Contém a significação a partir da escolha de um tema, em parte trivial, capaz de projetar, ao ser trabalhado com maestria, para algo além desse simples argumento literário, o da traição a marcar a relação. Compreende o potencial de provocar, por meio da intensidade e tensão concentradas (elementos destacados por Cortázar como fundamentais na comunhão com o tema) praticamente a abdução do leitor para, então, por ocasião do desfecho do conto, reintroduzi-lo no meio, com uma nova e aprofundada perspectiva.

Fotografia 69 – Minúcias de um cômodo arrasado



Fonte: Polidori (2009, p.107). 5322 Warrington Street, Nova Orleans, Louisiana, EUA (2005)

Ressalta-se a função, *a priori*, do aspecto espacial no tocante a situar o leitor, a inserir o campo no qual vão se desenrolar os eventos, a ambientar as personagens. Está-se diante de um enquadramento de completa desordem, a emanar atmosfera de caos e instabilidade.

Para além do componente espacial⁴¹, o expressivo trecho do conto expõe, de forma contundente (e em reforço ao já mencionado), como o tempo é, sobremaneira, uma questão decisiva para o texto “Duas mulheres em preto e branco”.

Da temporalidade engendrada na imagem fotográfica valorizada por Brito na sua criação, o autor privilegia justamente o viés do “isso foi”, constituindo a ruína no resto de algo antecedente. Atém-se, assim, ao passado, na recuperação dos eventos encarreirados que culminaram na calamidade. Por esse curso, Brito constrói paralelos: a mensagem sem

⁴¹ Na transposição do conto para o teatro (peça homônima), em verdade, o conto em cena, é possível perceber o quanto a montagem estabelece uma conexão próxima com o texto, no quesito espaço, ao partir da descrição do quarto feita por Brito, conservando a mesma atmosfera de desolação, por meio de um cenário em desordem (com reforço, obviamente, da iluminação e de outros elementos cênicos). A peça direciona o foco para uma cama desequilibrada, tablado onde se trava o embate entre as duas amigas rivais. Conforme elucida Renor (2021), atriz e produtora do espetáculo, à medida que as personagens vão exorcizando seus conflitos, os entulhos e amontoados vão sendo, gradativamente, retirados da cama, de modo que a montagem se encerra com o móvel desocupado, com elas a mirarem um horizonte, como se a navegar em um barco sem rumo certo. Como a criação do cenário – aliás, assinado por Fernando Mello da Costa, um dos mais importantes cenógrafos do País (falecido em 2019) – dá-se com fundamento no que Brito pontua explicitamente no texto se respaldando em fotografias de Polidori, o cenário da montagem (Anexo A) dialoga de perto com as imagens equivalentes feitas pelo canadense, como as recém-destacadas neste trabalho.

identificação recebida por Letícia como fator inesperado detonador da tragédia, à semelhança da falha tectônica imprevisível a redundar no desastre.

Para além da questão temporal a dar o tom da forma com que o chamamento a tal referência fotográfica acontece, Brito tateia, ainda, em torno do universo da imagem, ao recorrer como artifício aos rebatimentos de uma criação imagética na outra. Uma criação inteiramente pautada na mise-en-abyme. Os desdobramentos relativos à autoimagem de Letícia a respeito de seu estado de desolação. Uma visualização de si que adquire um efeito expressivo peculiar ao se refletir no espelho, um objeto apelativo quanto à natureza do duplo. Finalmente, o cenário devastador como reflexo.

Identifica-se um jogo de rebatimento de imagens de diferentes estatutos. O autor que, diante das imagens fotográficas pertinentes à atmosfera de completa desolação produzidas pelo canadense a partir da destruição em Nova Orleans, constrói o enquadramento da personagem Letícia, a se encontrar, por sua vez, a erigir, na sua subjetividade, a percepção de si enquanto imagem do âmbito do imaginário (virtual) de total desamparo. Finalmente, resultaria tal imagem virtual a corresponder à imagem especular. O mecanismo torna-se uma investida narrativa com interessante efeito à medida que, tomando-se como base a abordagem de Eco (1989), no seu clássico ensaio sobre os espelhos⁴², a experiência da personagem, nessa passagem, aproximar-se-ia da pura ilusão perceptiva, não a vivência da imagem especular protagonizada como tal, isto é, de um sujeito que se sabe diante de um espelho.

Torna-se necessário enfatizar outro intervalo textual no qual se identifica íntima amarração com fotografia do canadense (Ver **Fotografia 67**, na página 121 deste trabalho), a citar:

– E você Letícia, quem era?

Numa fotografia da cidade-dormitório onde moravam os operários da usina de Chernobyl, vemos berços amontoados numa creche abandonada. As paredes largam camadas de tinta, num desolamento de campo de concentração depois que partiram os últimos prisioneiros esqueléticos e sem esperanças no futuro.

– Eu era sua amiga fiel, uma aluna de medicina apaixonada por cinema.

Há uma tristeza eloquente na fotografia de Chernobyl, uma metáfora sobre o comunismo e suas promessas falsas. Os pais, na perspectiva da morte iminente, carregaram as crianças que riam e brincavam, deixando no berçário vazio apenas o eco de uma felicidade frustrada. (BRITO, 2010, p.23)

Fica evidente pela passagem do conto uma forma particular de o autor encarar a temporalidade da ruína a partir daquela criação imagética de Polidori. Brito explora o

⁴² O texto “Sobre os espelhos” compõe a coletânea de ensaios intitulada **Sobre os espelhos e outros ensaios**.

componente temporal a partir da ótica vinculada a um “isso foi” e ao “algo poderia ter sido”, dinâmica do tempo que, ao longo da discussão desenvolvida na parte deste trabalho relativa à produção do fotógrafo canadense, havia sido correlacionada à imagem da felicidade benjaminiana. O desembaraço de tempo tal como se tem na fotografia a partir da leitura do autor cearense está imbrincada à dimensão emocional da ruína (leia-se: melancolia - felicidade).

Retomando-se a mesma toada, em torno, portanto, dos emaranhamentos temporais sugeridos na abordagem de Benjamin (1994), vale enfatizar o quanto que, por essa via, a imagem da felicidade implica o futuro costurado no próprio presente, ao modo, conforme sugerido, de um futuro do pretérito. Ao se voltar para o passado, no entranhamento com essas outras possibilidades, o presente, por tabela, o futuro, pode, então, ser desenhado de outra maneira.

Dado o exposto, destaca-se que, a partir da apropriação da respectiva fotografia de Polidori por Brito na forma como aqui foi sugerida, o conto evidencia tanto a tônica do desalento [(“ –Ficou deprimida, Letícia? (...)” (BRITO, 2010, p.23)], quanto se identifica que, a contar dessa parte, uma outra possibilidade de futuro se desenha. Não à toa, consiste essa parte do conto no momento a partir do qual as amigas/rivais ensaiam uma trégua, mesmo que provisória, em toda aquela tensão. Revivem memórias de cinema e Letícia começa a vislumbrar outras possibilidades: “(...) Sempre achou a amiga bonita e sedutora. E se Paulo e Miguel nunca a tivessem escolhido [escolhido Sandra]?” (BRITO, 2010, p.25).

E o conto assume outros rumos, reforçado por outros aspectos, a serem problematizados ao longo deste ensaio.

Todo esse quesito mais intimamente ligado à fotografia de Polidori serve para sinalizar algo fortemente presente no conto: a recorrência a referências visuais. Em outros termos: decerto, o atrelamento à produção de Polidori adquiriu um manejo por Brito bastante particular, conforme esmiuçado (ênfase dada, neste trabalho, sobretudo, por consistir a fotografia em um dos principais focos de interesse da tese). O texto literário estudado, todavia, receberá uma profusão de alusões de caráter visual, seja com relação a obras existentes na realidade extraliterária, seja por meio de construções com apelo à visualidade com base em questões imaginativas. Desse modo, desfilam, nesta narrativa curta do autor cearense, menções a retratos, instalação artística, reprodução visual de escultura, cenas de filme, fotografias, imagens-clichês suscitadas pelo pensamento, introdução a fragmentos memorialísticos de se darem a ver, entre outras.

Alicerçando-se no exposto, segue a abstração *leitmotiv* a ser trabalhada ao longo deste tópico dedicado a “Duas mulheres em preto e branco”: a ideia de multiplicidade (a receber, até ao final do ensaio, diferentes acepções). No tocante ao supracitado, multiplicidade naquilo que diz respeito à pulverização, à abundância de exemplos de ordem visual.

Acena-se também para a multiplicidade vinculada ao fato de se mostrar Brito um autor plural, a amalgamar intimamente a experiência de médico com a de escritor. Tal vertente já havia sido, oportunamente, caracterizada neste trabalho, porém, no concernente a este tópico dedicado a “Duas mulheres”, tem a ver com a forma como ele traz jargões da área para o universo de suas personagens de jaleco; como ele deixa entrever o conhecimento médico na maneira como suas protagonistas, também praticantes do ofício, colocam-se; como ele, enfim, constrói o *background* para Leticia e Sandra, explicitado no texto. Importante ressaltar, no que importa a esta parte deste capítulo, Brito como profissional da Medicina com atuação como clínico do Serviço de Psiquiatria para Adolescentes e em enfermagem para pacientes com paralisia cerebral, no Hospital Otávio de Freitas. É psicanalisado e tem formação psicanalítica, embora nunca tenha se ocupado dessa especialidade.

Por esse ângulo, salienta-se do conto sob análise o trecho a seguir. Passagem esta atinente à circunstância de Sandra em estar sob ameaça de sofrer novas agressões por parte de Leticia.

Se [Sandra] ganhasse a rua como os loucos fogem dos manicômios – a baba escorrendo pelos cantos da boca e a marcha em bloco de quem toma neurolépticos –, se ganhasse a rua poderia esconder-se de Leticia no hospital psiquiátrico da esquina, em meio aos drogados que, nas sessões de terapia ocupacional, pintam luas cor-de-rosa em azulejos brancos. Sentia-se a ponto de jogar pedras na lua.

– Não sei aonde vou, nem para onde me levam – repetia em meio ao delírio, a fala de uma paciente esquizofrênica (BRITO, 2010, p.09-10).

Bem como, cabe distinguir excerto referente à averiguação de Leticia para levantar detalhes a respeito do envolvimento do seu marido com a, até então, amiga inseparável dela:

– Quando surgiram os primeiros sinais? – perguntou Leticia, como se conduzisse um interrogatório sintomatológico, no consultório. A pergunta também poderia ser:
 – Quando surgiram os primeiros sintomas?
 – Febre, cefaleia, tosse, cansaço, garganta vermelha, lacrimejamento, taquicardia, palpitações, prurido na vagina? Não lembro (BRITO, 2010, p.10-11).

A respeito das duas importantes matérias trazidas à baila, quais sejam, a referência de Ronaldo a obras visuais e a seu flerte com questões relativas à psicanálise, torna-se necessária a transcrição de importante excerto do conto (a seguir). Um fragmento que, a exemplo de

outros momentos do texto, como será apontado até ao final desta análise, permite divisar, inclusive, uma “intervenção” do próprio autor no que provisoriamente será colocado como “espectador” a ressaltar o caráter plástico e visual de uma dada produção.

Lygia Clark punha uma tesoura na mão de cada paciente e deixava que cortasse um cilindro de pano por onde caminhava como se estivesse dentro de um útero claustrofóbico. Os bebês se deslocam no útero materno ou ficam eternamente abraçados aos joelhos, em posição fetal? Nos sonhos opressivos, Sandra movia um braço ou uma perna, na tentativa de libertar-se do terror. Mas ali não havia saída, para onde se virasse encontraria paredes e a mesma Letícia implacável. Uma cerca de ódio, pensou. Outro lugar-comum. Arame, fios elétricos, cães farejadores, muro de Berlim, campos minados. Odiava metáforas e lugares-comuns, mas não lhe ocorria nada grandioso que definisse sua prisão (BRITO, 2010, p.10).

Convém, antes de mais nada, uma sucinta apresentação/atualização acerca dela, a artista visual brasileira Lygia Clark (1920-1988). Importante nome do universo artístico do século XX, foi responsável por uma obra singular, disruptiva, provocativa ao mercado e à apreensão pela cultura da época e desafiadora para a crítica, quicá, ainda hoje. Sua produção se deu dos anos 1950 a 1980, contemplou diferentes fases e se caracterizou, no conjunto, por sair das paredes, transpassar os limites da moldura, transpor, portanto, o suporte; estimular a interação, a fruição, a criação pelo (ex)espectador, a experimentação pelo público. Clark recebeu influência da psicanálise e, a partir de dado momento da sua carreira, dedicou-se a desenvolver uma proposta terapêutica muito própria – terapia experimental —, que, diferentemente, da linha de Freud e Lacan, aos ditos pacientes se dispensava a elaboração discursiva, importando mesmo o sentir.

Fotografia 70 – Obra “Túnel”



CLARK, Lygia
Túnel [retrospectiva] – 1973/2012
Fantasmática do corpo

Fonte: Itaú Cultural. Reprodução do vídeo disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/lygia-clark-uma-retrospectiva-observe-interaja-participe-da-arte#videos>

De fato, Lygia teve contato com a psicanálise. Contudo, muitas vezes, a produção de uma tal inclinação assinada por ela foi atrelada pela crítica ao âmbito da clínica. Inclusive, como a obra aqui evocada no texto de Brito, qual seja **Túnel**⁴³ (1973), por vezes, foi abordada (conferir **Fotografia 70**). Isso porque como terapia experimental se tomaram determinadas obras que, a partir de uma tal natureza de vivência por parte do “paciente”, na relação com o objeto, colocava-o a acessar lembranças, memórias. Compreender tal viés da obra de Lygia nesses termos consiste em algo que gerou e gera controvérsia. Em momento oportuno, mais adiante neste ensaio, será retomada a discussão em torno da complexidade da obra de Clark.

Levando-se em consideração a configuração apresentada no trecho do texto literário, torna-se relevante salientar, no bojo da discussão aqui levantada, que o encontro do inconsciente com o consciente se dá por imagem, a exemplo do sonho. No fragmento da narrativa, clara está a associação do experimento da artista por Brito com um aceno a uma imagem mental, o sonho. Sandra, inclusive, vai conceber o quarto, como um espaço, *a priori*, de confinamento, de clausura, em síntese, encerrado.

Como esse quarto desenha-se, neste momento do texto, mediante identificação com um entendimento psicanalítico mais tradicional, em vista de um modelo à base de um código pré-definido, no qual os papéis e relações estão bem delimitados. O espaço como essa extensão uterina, que Sandra até tenta, mas não logra êxito em superar. A própria relação das amigas, tão simbiótica, amalgamada, de acordo com o apresentado no texto, umbilicalmente construída. Ou não abrem mão de morar juntas ou, quando passam a constituir família, até as residências são conjugadas, um dos parceiros sigilosamente compartilhado. Quando se pensa a própria construção do *background* da protagonista Sandra, levanta-se um passado traumático, movido à traição, ao envolvimento da figura materna, à iminência trágica em presença de um revólver, um quarto de confinamento. Por esse molde, o teatro familiar estaria armado, somente por se desenvolver a repetição. Por esse viés interpretativo, contrário ao qual se coloca em Deleuze e Guattari (2010), o eventual despontar de uma produção desejante seria esmagada.

Uma vez concedida a devida ênfase àquele fragmento pinçado da narrativa de Brito (o incisivo trecho transcrito na página 129 deste trabalho), lança-se luz agora a um aspecto deveras relevante, de modo a deixar mais evidente o que aqui se desenha. A relação da personagem Sandra com o quarto supera a mera questão geométrica, de ordem arquitetural. Nesse quesito, insinua-se como um diálogo proveitoso – no rastro em direção ao que ainda

⁴³ Trata-se de um rolo de pano por onde a pessoa se deslocava em posse de uma tesoura. Em abertura, uma espécie de nascimento.

será sondado, em momento propício, neste ensaio – a ótica de Bachelard (1978) em conceber a casa em seu aspecto físico amalgamado à dimensão do imaginário.

Sabe-se que a casa (ou a imagem da casa) assume para Bachelard relevância como lugar da intimidade. O espaço percebido a partir da medida da régua, pela acomodação do indivíduo circunscrito, nesse caso, entre quatro paredes, e no que o “dentro” é divisado em seu contraste com o “exterior”, dá lugar a outra perspectiva. O espaço habitado é também espaço vivido para além da captação pelos sentidos físicos.

De natureza fenomenológica a partir da vivência que se tem no dado espaço, trata-se de um habitar perceptivo entremeado aos temores, desejos, lembranças, sonhos, devaneios, imaginação. Dessa forma, compreendem-se determinados cômodos a partir do entrelaçamento do seu feitiço utilitarista, do âmbito de uma necessidade, associado ao aspecto físico, e de sua qualidade da ordem do imaginário. Admita-se, a título de exemplo, o sótão. Para além da cobertura, a resguardar das intempéries, a proteger do sol, ele é tomado como lugar da solidão, também para o pavor, a despeito de se referir a um temor menos contundente se comparado ao porão. Este, por sua vez, não se restringiria, em seu caráter funcional, a se constituir como uma parte da casa destinada à armazenagem de coisas antigas, sendo apropriado também como espaço, justamente, dos medos mais arraigados, afeito às profundezas, à obscuridade.

Da mesma maneira, o quarto não se restringiria a funcionar como brigada para o descanso, o relaxamento e o sono. Importa, conforme a abordagem de Bachelard (1978) aponta, igualmente a vivência íntima do espaço, a experiência do espaço íntimo. Então, o quarto a se prestar ao aconchego e, por exemplo, resguardar os segredos mais medulares. Voltando-se à narrativa, ali, para Sandra, inclusive, muito mais que um cômodo que não lhe franqueava a saída por estar teoricamente fechado à chave, a apropriação como prisão em sua vivência dele tal qual um útero sufocante.

Na retomada do mote selecionado estrategicamente como motivo condutor desta parte do capítulo, frisa-se agora a multiplicidade presente em termos de foco narrativo. Acerca do conto no geral, Brito optou por construir o texto literário a partir de um narrador onisciente, bem como de valorização acentuada das falas, além da intervenção do próprio autor, com apresentação direta, notadamente, de sua leitura de obras visuais, configurando uma espécie de intrusão, a envolver ainda a manifestação de sua onisciência. Fica claro, tal como ressalva Leite (1985, p.26), que, sobretudo, quando é o caso de se tratar de uma produção ficcional preme de operadores envolvendo a narração, geralmente, a compreensão mais apropriada tem em vista, por ocasião de apontar alguma tipologia de narrador, a primazia de alguma

modalidade em relação a outras, e não a unicidade, justamente por raramente se identificar uma dessas variedades em modo puro. Nesse sentido, levantaram-se algumas das distintas manifestações, no ateste da pluralidade igualmente quanto a esse ponto.

Determinados momentos do texto chegam a concentrar uma dada complexidade. Trata-se de construções nas quais se imiscuem perspectivas diferenciadas, a ponto de se tornar inviável especificá-las, materializando o que Leite (1985, p.25-p.70), a propósito de investigar as diferentes categorias de narrador, a partir, no caso, da classificação de Norman Friedman, destaca como onisciência seletiva múltipla. Nela

(...) o que se perde é o “alguém” que narra. Não há propriamente narrador. A HISTÓRIA vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Há um predomínio quase absoluto da CENA (LEITE, 1985, p.47).

A respeito de tal consideração, extrai-se do conto a passagem emblemática a seguir:

Sandra fecha os olhos e espera ser morta dessa vez. Porém Letícia corre à janela. **Três carros de bombeiros cruzam a avenida em alta velocidade, a sirene e os sinais de alerta ligados.** Letícia contempla o corpo da inimiga na luz projetada através dos vidros, a saia levantada nas coxas. Recorda uma fantasia que usaram no carnaval. **Saias curtíssimas, mostrando lances das calcinhas vermelhas. Duas mulheres desfrutáveis, sozinhas entre pierrôs e arlequins.** Paulo e Miguel odiavam carnaval e deixavam as mulheres juntas, desfilando em Olinda e no Recife Antigo, embriagando-se no mesmo copo. Letícia não mediu esforços para distrair a amiga, depois que Paulo saiu de casa e nunca mais voltou. Trocara Sandra por outra mais jovem. *Ou ficara sabendo o que a esposa e Miguel aprontavam com ele e decidiu largar o quarteto?* O abandono serviu de pretexto às duas amigas: desfilaram em trajes sumários, no bloco Inocentes do Rosarinho. *Ninguém melhor do que Momo para as feridas de amor.* Letícia apenas estranhava o desinteresse de Sandra em arranjar namorado. Era tão bonita e antes de se amarrar em Paulo vivia cercada de homens (BRITO, 2010, p.14, grifos nosso).

Percebe-se entre os trechos grifados, especialmente, os destacados em itálico, o privilégio atribuído ao estilo indireto livre, quando então se resvala no íntimo da personagem, na figuração do seu funcionamento mental. No caso ilustrado, como se tivesse a irrupção do próprio pensamento, deduções, julgamentos da personagem, de maneira que a voz do narrador onisciente se confunde com a de Letícia, com o fragmento podendo se configurar como ponderações da mulher (a protagonista Letícia), quanto da terceira pessoa.

Inclusive, são algumas as passagens construídas, no decorrer do texto estudado, com esse feito, especialmente focadas em Letícia. Identificam-se, contudo, trechos talhados de modo semelhante envolvendo, por sua vez, a personagem Sandra, nos quais é possível constatar o escorregar sutil para a penetração nos pensamentos da personagem, quando, então, tem-se a simbiose das considerações que podem ser tanto dela quanto do narrador onisciente.

O mecanismo se revela conveniente, uma vez que, também por meio dessa engrenagem, são evidenciados os traumas de Sandra, refletindo a natureza da relação construída junto a Letícia, o sentimento de temor nutrido naquelas circunstâncias e no âmbito daquele espaço.

Em suma, as demarcações profusas também e, notadamente, em matéria de foco narrativo corroboram na culminância de um texto, de fato, rico em intrincamento.

O fragmento literário transcrito mais recentemente interessa, especialmente, por suscitar ainda reflexão acerca de outras questões de peso para esta parte do trabalho. A citar: é representativo quanto à intercorrência de tempos múltiplos. Nesse sentido, enfatiza-se um outro argumento dominante, que virá a ser pontualmente retomado ao longo desta análise destinada ao conto “Duas mulheres...”, qual seja: o tempo assume perfis que moldam uma relação com a imagem. O realce conferido a esse ponto é dado aqui não por outro motivo, mas por ser ela, a imagem, conforme se espera ter sido suficientemente enfatizado, o principal alvo de interesse desta tese. Pormenores no enalço da imagem, nesse caso, todavia, serão desenhados pela via do tempo.

A faceta do tempo insinuada pelo excerto transcrito que, de pronto, desperta atenção diz respeito à simultaneidade de presentes. Claro está existir uma temporalidade fora do quarto e a do interior do aposento. O conto explora o componente da montagem como recurso importante para mobilizar a temporalidade de forma intercalada. A montagem refere-se a um artifício presente na literatura e em uma arte imagética como o cinema. No texto, insinua-se a temporalidade alternada, conhecida no cinema, em função do que queremos problematizar aqui, como montagem paralela, sobre a qual já foram feitos alguns esclarecimentos. Embora o recurso da montagem seja comum a ambas as artes, aqui o conto reforça, por meio da utilização desse mecanismo, toda a referencialidade em torno da arte cinematográfica. Conforme será esmiuçado mais adiante, o diálogo com a sétima arte⁴⁴ aparece como projeto manifesto do conto.

Por ora, é possível mencionar o efeito janela como item bastante sintomático, no considerado aqui, em dado modo, uma alusão ao cinema como janela do mundo. Enfatiza-se, nesse sentido, o primeiro grifo em negrito do fragmento do conto. Letícia encontra-se a assistir à cena, apresentada, no texto, diretamente. Está em realce aquilo que se acompanha pela percepção imediata. A temporalidade de fora do quarto, no caso, colocada como tempo cronológico, a referir-se ao encadeamento de fatos, ações.

⁴⁴ A partir da exploração de tempos intercalados, no caso, presente e passado, articulados também pelo conto, o texto literário de Brito foi valorizado igualmente quanto a esse aspecto como fonte para o trabalho de adaptação como curta-metragem (intitulado **Duas mulheres**) sob direção de Marcelo Brennand.

Ao longo do conto, o autor dedica-se a alternar as circunstâncias/eventos de fora com os lances de dentro do aposento, aumentando a tensão com relação ao desenvolvimento da trama no âmbito interno do quarto, em função do que se desenrola fora. Entenda-se: grosso modo, no decorrer da narrativa curta, Letícia mantém Sandra, já machucada, sob ameaça de um suposto revólver a existir no recinto. Ao passo que, no exterior, dá-se uma sucessão de eventos dramáticos, que culmina em um caso de violência urbana, acompanhado por Letícia pela tela, aliás, janela, como “reprise do filme desolador de todos os dias” (BRITO, 2010, p.20). Interessante notar o ritmo intenso do fragmento, que traduz a consumação do que veio sendo gradativamente desdobrado sobre o exterior:

(...) Num lance que mal consegue acompanhar, escuta um estampido, um pivete corre na calçada em frente à sua janela, e ela vê quando joga um revólver dentro do tonel de lixo. Treme ao vislumbrar a arma. Descobre um carro parado no sinal e um homem debruçado sobre o volante. Talvez esteja morto (BRITO, 2010, p.20).

Até ali, conforme mencionado, o autor optara por explorar a intercalação dos desdobramentos do meio externo com o que se processava na intimidade do quarto, acentuando a carga dramática daquilo vivenciado entre as quatro paredes. Finalmente, a deflagração da fatalidade de fora, com o subsequente arremesso do revólver no tonel de lixo, a ficar, portanto, disponível para Letícia, exacerba a expectativa em torno de um desfecho igualmente trágico no lado de dentro do recinto.

Tendo em vista consistir a matéria temporal em item relevante para este ensaio e em função do que será abordado na sequência, torna-se oportuno apontar aspectos desenvolvidos por Ricoeur (1994) acerca da exploração do tempo na narrativa (leia-se: literária). Nela, o tempo pode ser sentido ao ser trabalhado em termos estruturais, constatado através da sucessão, e ainda ser problematizado pela via da configuração.

O entendimento que Ricoeur constrói em torno dos fatores tempo e narrativa apoia-se no aprofundamento da obra de dois pensadores. Volta-se a Santo Agostinho, a partir do seu **Confissões**, especialmente, do belo “Livro XI”, no qual Agostinho se ocupa em elucubrar acerca do tempo. Fundamenta-se também em Aristóteles, valendo-se da **Poética**, título que explora traços da narrativa. Ricoeur observa que, embora Agostinho tenha se utilizado de narrativas para abordar sobre o tempo, ele não aponta o papel importante desempenhado pela narrativa para fazer sentir o tempo. Já Aristóteles, apesar de repercutir estruturas narrativas que abrangem o tempo, não o coloca de forma explícita como elemento íntimo no vínculo com a narrativa.

Então, Ricoeur estabelece, justamente, uma conexão do fundamental de cada um nesse sentido, combinando tempo e narrativa. Finalmente, enfatiza-se que a temporalidade vem pela narratividade. Assim sendo, à medida que se desenvolve a narrativa, têm-se as modulações temporais e a apreensão da temporalidade, ou ainda, a narrativa a possibilitar configurações específicas de tempo.

Dado o exposto, convém apresentar da forma mais patente possível a linha de raciocínio a orientar essa discussão: já foi trazida a exploração pelo conto da temporalidade a partir da imagem fotográfica e a faceta do tempo atrelada à montagem. É preciso, a contar daqui, dedicar-se ao detalhamento da face do tempo a manter articulação com a imagem-lembrança e, mais adiante, com a imagem-cristal.

O trecho literário significativo reproduzido na página 132 deste trabalho, tal como comentado, traz logo de entrada a representação de uma janela, a conotar emolduramento. Ao leitor, é apresentada a visão a que Letícia tem acesso. Aliás, aquilo que, no presente, tornou-se percepção. E o que já foi uma. No apelo de visualidade que queremos destacar, expressivo o intervalo assinalado como segundo grifo em negrito. Enfim, no conjunto, tomado ao que se segue, tem-se um trecho ilustrativo de recordação, algo ocorrido em específico momento do passado.

O filósofo Bergson (1859-1941), responsável por uma teoria singular da memória (cujas particularidades vão ser levantadas posteriormente), e estudioso importante retomado por Deleuze (1925-1995) ao longo de sua obra – em especial, no que nessa discussão importa, no desenvolvimento de sua teoria da imagem (imagem-movimento, imagem-tempo, imagem-cristal) –, fala de uma lembrança-imagem, vinculado a um dado tipo de memória⁴⁵. Ela arquiva, como que por necessidade, episódios cotidianos, acompanhados de sua data e local.

Por ela se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada (BERGSON, 1999, p. 88).

Pela abordagem de Bergson (1999), essa lembrança-imagem, ou imagem-lembrança nos termos deleuzianos, consiste em uma representação, não o puro passado (virtual, a lembrança pura) como será abordado adiante, mas uma representação do passado. Em relação

⁴⁵ Distinta da memória-hábito, a qual está ligada ao acúmulo de esforços passados, com interesse no seu efeito prático, a estender a utilidade desses esforços até o momento presente. Alicerçada no presente, tal qual os movimentos aglomerados de um hábito. Fincada no presente, ela converge para a ação (BERGSON, 1999, p.88; p.89).

com o presente (atual), carrega a marca do passado⁴⁶. Conforme Bergson (1999, p.87), ela pode ser, inclusive, apreendida de uma só vez, como num quadro.

Importa saber, portanto, no percurso traçado aqui para discussão, que a lembrança-imagem participa da lembrança pura, que ela começa a materializar, e da percepção, sem se confundir com essa por estar investida da rubrica do passado. A lembrança-imagem figura no chamado amplo circuito, quando se vai, *grosso modo*, da percepção a ela. Em verdade, por esse fluxo, conforme Bergson (1999, p.156), deixa-se o presente, lança-se, a princípio, ao passado em geral, em determinada zona do virtual, como que numa sondagem. Nisto consiste a invocação à lembrança⁴⁷. No entanto, a lembrança mantém-se ainda em estado virtual. Uma vez em dado nível, no qual as lembranças repousem, estas ficam em vias de atualização. Basicamente, tornam-se imagens-lembranças, suscetíveis de evocação. Enfim, atualizam-se. Com a atualização, constitui-se a consciência psicológica. Com efeito, percebe-se, no que Deleuze (1999, p.49) coloca nos termos de uma “revolução bergsoniana”, esse transcurso não do presente ao passado, da percepção à lembrança, mas do passado ao presente, da lembrança à percepção.

É justamente, a partir da particular leitura construída aqui, do arranjo temporal vinculado à imagem-lembrança que se serve Brito em uma das partes da narrativa, emblemática quanto a uma dada faceta do tempo. Trata-se de uma sequência estruturada em termos de presente/passado, a narrativa arquitetando a passagem entre essas temporalidades. Algo que se faz notar, por exemplo, no trecho a seguir:

Caiu uma chuva repentina, pingos grossos de nuvens altas. Aguaceiro tropical, seguido de mormaço e vapores quentes no asfalto. Os pivetes abrigaram-se numa marquise de loja e logo voltaram a assediar os carros. Alguns brincavam de chapinhar na água correndo ao lado das calçadas. Tornavam-se crianças como as outras, meninas e meninos que os avós chamam de meus anjinhos. [...].
 – Choveu assim na formatura de Paulo. Você cismou de dar uma festa em nosso apartamento e eu resisti o quanto pude à ideia. Fazia algum tempo que morávamos juntas, desde o quinto ano de medicina. No mês de setembro nos mudamos para a Boa Vista. [...] (BRITO, 2010, p.15).

Assim é que se aponta para a percepção da personagem Letícia à janela, a imagem do mundo exterior. No movimento que a narrativa demarca, tem-se que, por similitude, desenrola-se a aproximação da situação percebida, de chuva, com experiência vivenciada no

⁴⁶ A lembrança-imagem caracteriza-se como memória que não se trata de uma ação, como na memória habitual, que, por sua vez, pela repetição de um mesmo movimento, está em estreiteza com o presente, conduzindo de imediato a reações prontas. A lembrança-imagem refere-se a uma representação, que deixa transparecer sua origem, sua data, sua caracterização de passado (BERGSON, 1999, p.87; p.88; p.89).

⁴⁷ Como Deleuze (1999, p.49) esclarece em **Bergsonismo**.

passado. À reminiscência, sucede-se um trecho no qual a protagonista se dá conta da estiagem da chuva no presente, com a correspondente cessação da recordação.

Por uma lógica tradicional do tempo, a categoria temporal é colocada como encadeamento de presentes, expressa sob a forma orgânica de encarrear o passado (antigo presente), o atual presente e o futuro (novo presente). Um regime temporal que pressupõe uma ideia de causa e consequência. No trecho do conto destacado há pouco, verifica-se, por seu turno, a intervenção de um tempo psicologizado. Tem-se uma disposição de temporalidade em que a imagem-lembrança se atualiza e se liga a um novo presente. Em outras palavras, uma ordenação que sugere a mediação da imagem-lembrança para a chegada do novo presente.

Por essa via, ainda se observa a prerrogativa do presente. Claro está o entendimento de uma divisa entre o que seja presente e o que seja passado (algo já vivido, algo que já foi presente). A narrativa literária nesse trecho apresenta uma sucessão baseada ainda numa concepção linear do tempo. A estrutura mobilizada por Brito neste intervalo ainda privilegia a noção de antes e depois, por uma lógica aristotélica. Portanto, a ideia posta de anterioridade e posterioridade.

É possível afirmar que a memória é trabalhada no sentido aristotélico. Por essa sucessão de tempos bem diferenciados um do outro, a memória apresenta um papel passivo, cumulativo daquilo que foi presente.

Tendo em vista considerações a serem trazidas em linhas vindouras neste trabalho, alguns pontos precisam ser enfatizados no tocante à imagem-lembrança, a saber: elas podem ser consideradas (*a priori*, em sentido abrangente, e no rastreo de uma perspectiva mais profícua, pungente) imagens virtuais – no seio da discussão de Deleuze (2018b, p.121) –, como aliás também pode ser assim encarado o sonho, as imagens mentais e o devaneio, este último entendido aqui como sinônimo de imaginação e fantasia. Essas imagens virtuais povoam uma consciência. Aqui já colocada como consciência psicológica. Nesse caso, está vinculada à costumeira compreensão de subjetividade. Em termos grosseiros, ocupam a cabeça de um sujeito, atualizam-se em função de um novo presente. Daí, ainda que uma certa inconstância possa ser observada, com uma eventual confusão em torno das instâncias percepção e estados mentais, termina por ficar muito clara a fronteira, no caso da imagem-lembrança, entre o que seja presente e o que seja passado. Do mesmo modo, resulta evidente a divisa a existir entre sonho e percepção e ainda, por exemplo, em se tratando do devaneio, o limite a impor a separação entre imaginário e real.

Quando se foca o que, neste trabalho, optou-se por se referir, a partir daqui, como “segunda parte do conto”, leve-se em consideração que serão apontados aspectos cujas particularidades guardam dessemelhanças em face da imagem-lembrança e mais próximos à chamada imagem-cristal, um conceito intimamente vinculado, no caso, ao cinema e cujos detalhes serão oportunamente desenvolvidos na sequência. Nessa “segunda parte” do conto, o autor estudado foi reforçando toda uma referencialidade em torno da Sétima Arte. Atente-se para passagens como: “Letícia parece ter esquecido a fala da próxima cena...” (BRITO, 2010, p.24).

Nesta parte mais alusiva à arte cinematográfica, as personagens do conto estabelecem uma espécie de trégua e elaboram em torno de memórias de cinema. Quando o foco recai sobre as obras fílmicas mencionadas no texto literário de Brito, percebe-se que são películas que exploraram, dentro do percurso histórico de tal arte, o tempo de maneira singular. Não consistem em quaisquer filmes; constituem exímios exemplares no seio da tradição do cinema moderno europeu.

As mulheres dedicam-se a rememorações de cenas, suas relações com as obras em preto e branco. Além disso, comparam-se com personagens e estrelas dos filmes. No catálogo pessoal, destacam-se: **Noites de Cabíria** (1957), comédia de costumes, realismo crítico, do italiano Federico Fellini; **Rocco e seus irmãos** (1960), vinculado ao Neorealismo, do italiano Luchino Visconti; **La Dolce Vita** (1960), também de Fellini, referência da passagem de seus estilos, do Neorealismo para o Simbolismo; **Amarcord** (1973), igualmente dirigido pelo cineasta; **A Rosa Púrpura do Cairo** (1985), nesse caso, do americano Woody Allen. Os títulos sinalizam para a própria trajetória de formação do autor estudado, grande admirador da Sétima Arte, aficionado por filmes de arte, uma questão geracional mesmo.

Nesse contexto, vale citar o fragmento a seguir: “ – Sinto falta dos cinemas de arte. Eu parecia a Cecília de *A Rosa Púrpura do Cairo*, até poderia misturar-me à trama dos filmes, mas faltou um Woody Allen em minha vida” (BRITO, 2010, p.24). Tem-se a menção a uma obra cinematográfica exploradora da metalinguagem como recurso privilegiado e na qual a *mise-en-abyme* se faz notória. Como a história do contista vai sendo urdida, por dado ponto de vista, identifica-se, no texto estudado, a repetição. Nesse caso, aqui, o excerto explicita o componente *mise-en-abymico*, em que o processo se revela.

Entre os títulos elencados no conto, contempla-se **La Dolce Vita**, por ocasião de uma amiga estar a equiparar a outra a uma celebridade da obra. Voltando-se ao longa, torna-se cabível salientar algumas sutilezas, em face do contexto do conto, a exemplo de o filme trazer, em dado momento, uma personagem, no caso, Madalena, numa “*stanza* – sala ou

quarto – dos assuntos sérios”, declarando-se a Marcelo. Enfim, igualmente, aqui, são realizadas confissões em um aposento. A película apresenta, ainda, ruínas de uma casa – ilustrativas, no seu caso, de uma aristocracia decadente –, que são de uma beleza, compreendendo efeito estético interessante.

Na continuação dos paralelos com os filmes, convém reproduzir o trecho, disposto após o momento no qual Letícia, por insistência da rival, coloca para tocar a trilha sonora de **Amarcord**:

Venha, Letícia, crie coragem e dance. A Cabíria também dançou depois que foi traída. O noivo cafajeste só queria o dinheiro da pobrezinha e ainda tentou empurrá-la num despenhadeiro. Há sempre um cortejo de casamento em nossas vidas, um acordeonista e gente dançando. Vá, dance! Podemos celebrar minha morte. Você ainda vai me matar? (BRITO, 2010, p.26).

Ainda que questões de similitude representacional sejam identificadas, trata-se, especialmente, da invocação de películas, no geral, com ênfase, entre outros fatores, no tratamento diferenciado do tempo. Com também esse artifício, o conto reforçaria uma abordagem temporal singular como aspecto caro a este texto de Brito. Os filmes em questão são, conforme pontuado, representantes emblemáticos do cinema moderno. Importa destacar que, na esteira do pensamento deleuzeano (2018a; 2018b) acerca do cinema, em termos resumitivos, tem-se, no cinema clássico, o tempo sentido de forma indireta, por meio da montagem. Nesse caso, o tempo encontra-se subordinado ao movimento (imagem-movimento). De outro modo, o cinema moderno traz o movimento a depender do tempo. Institui uma relação direta com o tempo, a imagem-tempo direta, segundo o filósofo francês. Daí também a decorrer um modo específico, realçado no conceito de imagem-cristal.

Admitiu-se como mote a ser estrategicamente reiterado nesta análise do conto de Brito o de que, ao longo da narrativa curta, o tempo assume perfis que moldam uma relação com a imagem. Importante se ter em vista que, no caso da imagem-lembrança, tal como se intentou evidenciar nessa discussão mais recente, a propósito dela, a feição do tempo a partir da qual foi estabelecida uma relação com a imagem deu-se a um nível mais arquitetural, construtivo da narrativa. A faceta do tempo mais intimamente vinculada à imagem-cristal e seus desdobramentos, por sua vez, foi explorada, obviamente pela perspectiva aqui adotada, pela via da configuração, da conformação, contedúístico, representacional, pelo emprego ainda de certos artifícios, conforme será esmiuçado mais adiante.

Dado o exposto e frisando, uma vez mais, que foi pelo viés conteudístico que o delineamento do tempo foi considerado aqui atinente à imagem-cristal, passa-se a enfatizar alguns pontos importantes para a discussão que se sucederá nesse sentido.

A imagem-lembrança diz respeito a uma memória impura, assume um caráter imaginativo, envolvendo um tempo na consciência, a consciência do tempo. A memória, pois, em seu feitiço depositário quanto ao já experienciado, percebido. Basicamente, a faculdade mental de guardar e encontrar recordações. Portanto, associada ao caráter psicológico a partir da reserva de momentos, vivências que já foram presentes, isto é, consistem em antigas percepções. Arelada à forma mais convencional de se considerar a subjetividade, a perfazer o interior do sujeito.

Bergson vai desenhando uma leitura muito particular acerca da memória, visto que, em vez da ancoragem do tempo em termos de presente, o filósofo concede lugar de destaque para o passado no seio da discussão da perspectiva temporal. Observe-se, oras: o presente passa porque o passado existe. E já sob a feição de imagem-lembrança, os antigos presentes ainda têm, conforme abordado, como se insinuar, se inscrever.

Sobretudo, Bergson propõe, de forma original, de outro modo, a memória pura (lembrança pura, passado puro, tempo puro). Se, de acordo com o ressaltado aqui, a imagem-lembrança, por um dado entendimento, tendo em vista seu caráter de representação, foi destacada como virtual, é preciso enfatizar a lembrança pura como a imagem virtual em estado puro. Diferentemente da imagem-lembrança, a lembrança pura nunca foi presente.

Bergson concebe o tempo em seu caráter abissal, de profundidade. Deleuze (2018b), no conhecido texto “Os cristais de tempo”⁴⁸, evidencia tal perspectiva. A partir da ótica bergsoniana, o atual é sempre um presente. Sim, ele passa. É necessário que ele passe para que o novo presente chegue. No entanto – e aí reside a cartada de mestre de Bergson –, o presente precisa passar ao mesmo tempo em que é presente. A um só instante, portanto, o momento é presente e passado, ainda presente e já passado. Se assim não fosse, seria admitir alguma estagnação ao tempo ou assumir o presente, em certa medida, como instantâneo. Assim sendo, o passado não vem depois do presente que ele não é mais; ele coexiste com o presente que foi. Por tabela, tem-se um passado não-cronológico, o passado que se conserva em si, como passado geral. Integrando o raciocínio, considera-se, então, o desdobramento do tempo, a cada instante, em presente e passado. No seu escoamento contínuo, o tempo desdobra o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando para o futuro e a outra

⁴⁸ DELEUZE, Gilles. Os cristais de tempo. In: **Cinema 2** – A imagem-tempo. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018b, p. 105-144.

caindo no passado. Ao se desenrolar, o tempo se cinde em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, outro conservando todo o passado.

Desse modo, pode-se dizer que, em um dado ponto, tal é a contração que presente e passado coincidem, atual e virtual, percepção e memória, imagem atual (presente) e imagem virtual (considerada por Bergson como a lembrança pura). Enquanto a imagem-lembrança se liga a um novo presente, a lembrança pura (passado puro) é o próprio atual.

Diferentemente da imagem-lembrança, que se encontra envolvida no amplo circuito, aqui se tem o pequeno circuito, traduzido na indiscernibilidade entre virtual e atual. Justamente o mínimo circuito bergsoniano tem a ver com a imagem-cristal problematizada por Deleuze, na qual imaginário e real são indiscerníveis.

Deleuze ancora a acepção da imagem-cristal⁴⁹ a partir da duração de Bergson. Esta, muitas vezes, confundida como um tempo psicológico. Mas que se supere, neste ponto, o tempo cronológico e que se releve um tal tempo psicológico. Para Bergson, o tempo é, isto sim, duração. O tempo se mantém em contínua fundação, forjando-se a si mesmo. Deleuze (2018b, p.125), referindo-se a Bergson, enfatiza que a única subjetividade é o tempo. O sujeito, como obviedade, é habitante do tempo. E aí Deleuze (2018b, p.125) ressalta um dos paradoxos levantados por Bergson: “o tempo não é o interior em nós, é justamente o contrário, a interioridade na qual estamos nos movemos, vivemos e mudamos”. Nesse caso, não se trata da consciência do tempo, o tempo na consciência, sendo antes o oposto.

Admitir o ser no tempo, o indivíduo, o sujeito atirado no tempo insubordinado, incongruente, heterogêneo, considerando-se a complexidade criativa residente na simultaneidade da matéria e memória, do atual e virtual, do presente e passado, percepção e memória, espírito e matéria, abre espaço para uma outra experiência de subjetividade, em inspirada e livre sintonia com a vida. Isso porque no puro tempo, a partir do puro tempo, a vida atinge sua máxima potência. O engendramento da vida em si mesma, rompendo as forças do encurralamento que o tempo encarado em termos de causa e consequência (nem que seja uma causa psicológica, como no caso da imagem-lembrança), enfim, de anterioridade e posterioridade, termina por acomodar, compreender.

⁴⁹ A imagem-cristal é uma imagem coalescente, formada pela imagem atual e sua imagem virtual, distintas, mas indiscerníveis. Como imagem pura, existe no em si do tempo (pois é o tempo nesses moldes a subjetividade propriamente dita) e não embutida na consciência de um indivíduo. Nesse sentido, diz-se: “existe fora da consciência, no tempo” (DELEUZE, 2018b, p.121). O que se vê no cristal é o tempo em estado puro, “ a distinção mesma entre as duas imagens que nunca acaba de se reconstituir” (DELEUZE, 2018b, p. 124). Deleuze, que costuma relacionar tempo, arte e pensamento, vai destacar determinado tipo de tradição cinematográfica como capaz de oferecer esta imagem direta do tempo, em tal funcionamento. Certos filmes, a exemplo de **O ano passado em Marienbad** (1961), de Alain Resnais, destacam-se nesse sentido.

Dado o exposto, o tempo é já admitido em sua dimensão múltipla. O tempo considerado em sua perspectiva tradicional, linearizada e ancorada no presente, é como se fosse o futuro capaz de trazer a “novidade”. Mas de que surpresa o futuro se encarrega se, ao modo convencional de se conceber a categoria temporal, ele pode já ser previsto? Basta um tal entendimento: na lógica de causa e efeito, o futuro nada mais é do que o resultado de uma combinação ou interação de peças, ação -> reação. Ou o tempo que se desenrola para trazer algo presumível.

Quando se postula o passado concomitante ao presente, parte-se para o engendramento de uma outra lógica. Em vez de uma diferença de grau entre passado e presente, em que a memória (como no caso da imagem-lembrança) é tida como um matiz mais suavizado daquilo que já foi percepção, passa-se a se observar uma diferença de natureza, conforme defende Bergson. Por essa contração, passado-presente, fica fácil compreender que o passado se encarrega do novo, aquilo que antes não havia sido vivenciado. O passado, a memória é criação (argumento basilar na teoria da memória bergsoniana, com a memória assumindo um papel ativo).

Se não se opera mais pelo regramento da anterioridade e posterioridade (ao modo de um passado que é anterior ao presente, que, por sua vez, vem antes do futuro), uma vez que o presente não guarda indícios quanto ao que virá, o futuro não é determinado, nem é, sequer, previsível. Não há como se domar o futuro.

Em lugar de se adotar uma abordagem linear do tempo, aponta-se para um entendimento rizomático do tempo. O tempo ordenado, linear, homogêneo, incluindo o tempo psicológico, é somente uma das formas do tempo paradoxal.

Como tão bem expõe Pelbart [201-], importante estudioso da obra deleuzeana, ao tempo como círculo, em que o tempo se reconcilia consigo mesmo, o filósofo francês contrapõe o tempo como rizoma. Este conceito já havia sido levantado no tópico 3.2.2 deste trabalho, a equivaler a uma teia aberta, com interconexão de diversos pontos e múltiplas direções cambiantes. Não possui origem, nem desfecho, referindo-se somente a um meio intrincado. Assim sendo, envolve a

explosão da flecha do tempo, abolição de um sentido do tempo, em favor de uma multiplicidade de setas, de direções, de andamentos, de sentidos. Tempo passa a ser lido não mais como uma linha, mas como um emaranhado. Não como um rio, mas quase como uma massa plástica. Não como sucessão, mas como coexistência virtual.

Não como círculo, mas como turbilhão. Não como ordem, mas como variação infinita (informação verbal)⁵⁰.

Enfim, o tempo como multiplicidade aberta. Desse modo, reforça Pelbart [201-], referindo-se à perspectiva temporal deleuzeana: “fluímos num redemoinho, turbulento, indeterminado, caótico” (informação verbal)⁵¹.

A concepção de outras alternativas de temporalização, a exemplo de um tal tempo múltiplo, repercute em questões concernentes à subjetividade, aos corpos, à sexualidade, à política, ao poder, à história, à clínica, à filosofia (pensamento).

Quando se foca na história, por exemplo, o acolhimento de outros tempos significa trazer à tona, em termos coletivos, outras possibilidades de se contar história que a “História” procurou relatar segundo determinados interesses. Ordenar por dada via – hegemônica –, ressaltando certos traços, traduz-se em uma forma de exercício de poder e subjugo.

Toda uma problematização se coloca também a respeito da matéria identitária ao ser colocada em pauta a complexidade temporal. Para ressaltar tal ponto, salientam-se as ponderações acerca dessa questão levantadas pela psicanalista Canabrava (2008), autora de interessante artigo sobre as reverberações na subjetividade quando esta é conduzida em sintonia com as potências do tempo. Finalmente, quando o tempo é aprofundado, tem-se

a impossibilidade de se reduzir qualquer passado ou futuro ao presente, o que garantiria a identidade do eu estrutural, porque a integridade de um eu não permite que haja algo não sequencial e tampouco um acontecimento não antecipável, que não se submete a ser efeito-causa de um fato determinante, na medida em que somos hoje o mesmo que seremos amanhã, e, portanto, tudo estaria na espera de um presente que se alargaria sem obstáculos, ou ainda, que venceria permanentemente os obstáculos para permanecer sendo o que é, ou seja, plenamente previsível: o amanhã não seria senão o futuro antecipado (CANABRAVA, 2008, p.335).

Por certo, é confortável pensar o eu dessa maneira, acomodar o eu segundo tal entendimento e “caixinha”. Mais conveniente ainda no que isso nutre e faz prosperar uma estrutura de poder, o *status quo*. Qualquer fluxo desordenado e imponderável, a dificultar, pois, investidas de manipulação, representa considerável ameaça às estruturas capitalistas. Imaginem-se as possibilidades abertas associadas a um devir revolucionário das pessoas e as

⁵⁰ Fala de Perbart em encontro do Café Filosófico CPFL, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SNiyNUBnqfM>. Acesso em: 15 maio 2021. Palestra oferece a tônica do conteúdo explorado no seu livro **O tempo não-reconciliado** (1998), resultado de sua tese sobre a concepção temporal deleuzeana.

⁵¹ Fala de Pelbart em encontro do Café Filosófico CPFL, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SNiyNUBnqfM>. Acesso em: 15 maio 2021. Palestra oferece a tônica do conteúdo explorado no seu livro **O tempo não-reconciliado** (1998), resultado de sua tese sobre a concepção temporal deleuzeana.

implicações individuais, coletivas e de perspectivações históricas, conforme já insinuado, que o aceite, o reconhecimento de um tempo múltiplo, de uma concepção rizomática temporal, levaria?

Esses aspectos e seus desdobramentos ficarão mais palpáveis com a sua elucidação em face do detalhamento da atual parte do texto literário estudada. Assim sendo, lança-se a ela.

Num primeiro momento, tem-se contemplado, a partir da experiência das protagonistas, as suas representações como tal ou qual personagem de cinema. “Sempre achei a Gradisca parecida com você: oferecida e distante. (...) – Sandroca posava de Anita Ekberg, em *La dolce vita*” (BRITO, 2010, p.25). Em destaque, então, a vivência da personagem do conto ante o apelo ao imaginário.

Percebe-se uma aproximação por identificação, por semelhança, inclusive, a partir de um dado conhecido. A representação do “objeto” (personagem de filme) na consciência da protagonista (a imagem mental dela ou da amiga como personagem de filme ou estrela de cinema). No entanto (e a narrativa, em seu aspecto construtivo, nem gera grandes problematizações em torno), clara está a fronteira entre imaginário e real (este considerado aqui o âmbito da vivência direta, o da experiência imediata).

Em um outro momento do conto de Brito, a ser colocado na sequência, tem-se o puro tempo, se não no cerzir da própria forma narrativa, ou seja, em última instância, na superfície mesma da estrutura, apresenta-se, contudo, pela via da configuração, a partir da experiência da personagem Letícia.

A música arrasta Letícia contra toda lógica. O acordeom de Nino Rota, o casamento de Gradisca, os amantes de mentira partindo em lua de mel, deixando corações dilacerados.⁵²

Letícia agarra Sandra bruscamente. Assume o papel de homem numa dança descompassada, o braço direito nas costas da parceira inimiga, a mão esquerda segurando a mão rival no alto. Tentam apagar a memória do revólver, enquanto dançam como duas sobreviventes do vazamento nuclear de Chernobyl (BRITO, 2010, p.26).

Brito aqui traz a personagem atravessada pela imagem. Ao vivenciar como imagem a título de imaginário, mas não no que isso implique em termos de estado mental, psicológico ou encerrado em uma consciência. Tem-se, isto sim, a indiscernibilidade entre imaginário e real.

A partir da relação com a obra de arte, Letícia tem contato com um tipo de vivência que ela não consegue simplesmente atualizar, como uma focalização, a permitir o

⁵² Trata-se da sequência, da cena final de **Amarcord**.

distanciamento daquilo como imagem mental, como recordação, como sonho, imaginação, fantasia com relação à percepção. Letícia é lançada para fora de si e, a contar do que se segue no texto, é possível admitir que essa passagem do conto contempla algo próximo à imagem-cristal⁵³, a existir “fora da consciência, no tempo” (DELEUZE, 2018b, p.121). A virtualidade como o próprio atual⁵⁴.

Algo que, ao ser vivido nesses termos, não se confunde com uma passividade. Pelo contrário, se uma entrega há, encontra-se em sintonia com a pura vontade de potência⁵⁵.

Quando, então, imerso no desejo, o corpo performa. Algo está em curso. Letícia não dança como quem representa, como quem desempenha um papel. Não existe aqui uma lei de anterioridade e posterioridade. Não se trata de uma coreografia anteposta a que se deve se moldar ou um desenho disponível para ser decalcado. Revela-se, deveras, uma dança-improvisado. Trata-se de um devir-bailarino (devir-corpo) que libera outros devires. Torna-se oportuno evidenciar a consideração de uma tal passagem no conto como uma experiência por excelência, no sentido da experimentação.

Por esse devir-dançarino, tem-se a mudança, a transformação, a criação. Rizomaticamente, abre-se mão de formatações, modelos e padrões pré-estabelecidos. É isto que está em jogo aqui e compreende algumas complexidades. É a própria ruptura, por assim dizer, com a conformação molar com vistas à configuração molecular. Na compreensão de Deleuze (1997), a entidade molar está relacionada a formas duras, identidades fixas, papéis definidos com base em uma lógica dualista de dominação, hierárquica, regida pela moral. Em

⁵³ No mínimo, ela (Letícia), a partir da obra de arte, coloca-se em contato com algo que não é menos possível pelo fato de ela não conseguir recordar ou discernir, na distância mesma de uma clara atribuição de sentido. Está mais para uma degustação de vida no próprio tempo, na expressão máxima da ambiguidade, do paradoxo temporal, do não-fazer sentido. O desembaraço especular da vida; não a protagonista COMO Gradisca, mas Letícia-Gradisca-“Tudo o mais”, não no que esse vislumbre imagético implicado no trecho venha a viabilizar a título de reconhecimento, de encontro, de ancoramento no conhecido, no vivido, no passível de recordação. Trata-se, isto sim, de uma fachada-fractal de um possível (uma vivência outra que a personagem simplesmente não distingue), em indiscernibilidade com um real.

⁵⁴ Importante ressaltar: no tocante a esse significativo trecho da narrativa, é especulado o conceito de imagem-cristal, mas justamente em vista de um dado grau de aproximação e pela sua implicação ao que se segue no conto; não que se verifique uma compatibilidade total ou que se apresente como expressão máxima, até porque ele se refere a uma formulação teórica de estreito atrelamento ao cinema, conforme já salientado, e, quando eventualmente problematizado no universo literário, costuma ser associado a uma literatura de profunda intimidade estrutural, a um nível mais radical da linguagem narrativa, com ele. Nesse sentido, citam-se produções da escritora e cineasta Marguerite Duras, a exemplo do romance **O deslumbramento**. Guimarães (1997) apresenta interessante análise a respeito.

⁵⁵ Vontade de potência – um conceito elaborado por Nietzsche (2014) relacionado não a uma falta, a demandar, pois, completude, isto é, um correr atrás de algo em função de uma carência. Inclusive, sede esta que nem viesse a se satisfazer ou, no máximo, a ser preenchida por algo já dado, já acabado e imposto. A vontade de potência tem antes a ver com a qualidade da vontade em se efetivar. Refere-se à interação instável de forças (múltipla, pois). Na efetuação pelo processo em si, a vontade de potência afirma-se como excesso que extravasa e se expande.

contrapartida, o nível molecular tem a ver com a brecha que descamba para a plasticidade e abertura.

Conforme a proposta ventilada por esta leitura analítica, parecia inicialmente uma consideração estritamente em torno de uma fantasia da protagonista, em especial, Letícia, em lançar mão de uma veiledade, em um desprezioso ou malfadado jogo de faz-de-conta (cada qual como uma personagem de cinema) durante o cessar-fogo provisório entre as recém-riuais. Entretanto, o sofisticado artifício do autor, a partir, obviamente, da perspectiva aqui adotada, expõe um processo mais agudo.

A partir da vivência singular de Letícia, eivada da imagem⁵⁶, com a narrativa a desdobrar, então, a nível de corpo, com a dança, tem-se, isto sim, um mecanismo a figurar a quebra de moldes pré-formatados ou determinados por estruturas de repressão (como, inclusive, o é o próprio Estado), concorrendo para o descolamento de antigos padrões em prol de novos arranjos.

No tocante ao bailar, para além da imitação, a improvisação. No acontecimento performático, a dispensa de uma simples representação ou a reprodução conforme um ato recordativo. No movimento dançante (aliás, deveras sintomático o conto trazer sob essa forma), tem-se o rebentar e o desbloqueio para o agenciamento de um novo modo de existência.

Por esse ângulo, o devir-bailarino relaciona-se ao devir-mulher⁵⁷. A formulação do devir-mulher correspondente à não-acomodaçãõ na forma molar e enrijecida quanto ao papel feminino demarcado por sistemas de dominação, naquilo que a contrasta ao homem. Por ele,

⁵⁶ Embora o texto sob análise não desenhe, de modo escancarado, em última instância, no seio da própria tessitura (revestimento que a expressão literária moderna levou às últimas consequências) a experimentação, por via direta, como se em um plano narrativo, é por meio da experiência da protagonista que tal elemento está implicado. Tal orientação atrela-se ao entendimento de Deleuze acerca do pensamento. Para ele, este não consiste em conhecimento, mas em criação. Conforme Levy (2011, p.128), a propósito de Deleuze, o pensamento é produtor de diferença, não de similitude. Não para se acessar o já dado, fixo e definido; uma verdade já admitida. "Pensar, enquanto experimentação, faz advir o novo, uma vez que cria novas possibilidades para a vida, novas possibilidades de vida. (...) Pensar é resistir, é combater, é criar novos modos de existência. Pensar diz respeito à vida, à criação de 'uma vida...'. Quando esta análise ressalta um traço ativo no seio da discussão da vivência de Letícia é por esta comportar uma dimensão ética, isto é, ao nível de postura, de conduta, de resistência. "Pensar é antes de tudo resistir, não deixar que os valores se fixem onde estão, tornar as coisas móveis, desterritorializá-las, operar o movimento próprio do nômade" (Levy, 2011, p.128). Em **Nietzsche e a Filosofia** (1976), pontua Deleuze: "Em lugar de um conhecimento que se opõe à vida, um pensamento que afirma a vida. A vida seria a força ativa do pensamento, e o pensamento seria o poder afirmativo da vida. Ambos iriam no mesmo sentido, encandeando-se e quebrando os limites, seguindo-se passo a passo um ao outro, no reforço de uma criação inaudita. Pensar significaria descobrir, inventar novas possibilidades de vida" (DELEUZE, 1976, p.48).

⁵⁷ Mobilizar Deleuze como fonte teórica para este trabalho leva, como se observa, a uma imbricação de conceitos trabalhados por ele, tendo em vista esses elementos teóricos, na proposição de sua obra, manterem entre si forte complementaridade.

de outro modo e afirmativamente, a eclosão de “microfeminilidades” na geração de uma mulher-molecular (Deleuze, 1997, p. 59).

O enfrentamento das máquinas duais, marcadas pelo binarismo – a exemplo do molde mulher versus o molde homem, da trilha previamente esboçada como destino feminino, do subjugo de seus corpos pela cultura dominante –, expõe a questão do corpo como algo primordial. Se sobre ele, empreende-se a imposição, é também a partir de seu contorno que se dá a extrapolação, a emissão de linhas de fuga.

Colocado como um dos devires mais vigorosos na obra de Deleuze e Guattari (1997), o devir-mulher equivale, portanto, a um devir-revolucionário, cuja experimentação pela própria mulher constitui condição para o florescimento de modalidades outras de existência.

O conto se encaminha para a exacerbação de sua abertura em teia, no tocante a diversos aspectos. A “verdade” “virá à tona”, com a confiança de Letícia: “– Por que você me traiu com Paulo e Miguel? – faz a pergunta guardada tantos anos” (BRITO, 2010, p. 27). Ela persiste na dança. Finalmente pode viver a liberdade. Letícia, como foi pontuado, não passara de uma militante esquerdista-fake no auge da hipocrisia. Mesmo imbuída dos ideais libertários dos anos 1970, conformou-se, ao longo de sua trajetória pessoal, à forma molar de mulher, com funções determinadas, de esposa e mãe, sem conseguir desfrutar de uma emancipação plena. Entretanto, após os atravessamentos vivenciados no quarto, ou a partir dele, e em especial, na vivência ressaltada por último (a do corpo performático, acionamento ao modo desejanter), ela frui liberdade, ela é liberdade. Pelo devir-molecular, devir-mulher, a recusa à identidade enraizada, central, única. Letícia floresce, insubordinada.

Aqui a culminância para a ideia apontada como *leitmotiv* deste capítulo destinado ao conto “Duas mulheres em preto e branco”. Trocando em miúdos, quando se alcança a última parte desta narrativa curta, explora-se a ressaltada multiplicidade em vários sentidos. Especialmente, dada a principal perspectiva adotada na análise, destaca-se uma multiplicidade de caráter temporal. Seria de se supor essa como a dimensão privilegiada, tendo em vista todas as problematizações envolvendo essa categoria ao longo deste ensaio. Contudo, os desdobramentos mais recentemente aventados por esta investigação apontam, igualmente, para uma multiplicidade em termos de identidade, de corpo, sexualidade, modos de existência.

No conto, então, passa a ser traçada a multiplicidade temporal em seu esgarçamento (no sentido de teia; não de dilatação), quando um novo regime temporal vem a ser explicitado de modo contundente. É na instabilidade que um tal tempo na última parte do conto se desenha. As vivências de Letícia a partir do cinema assumem diferentes frentes. O que se

constituiu como representação – no tocante ao imaginário dela como tal ou qual protagonista de cinema (a remeter a temporalidades diferenciadas entre si) –, que abriu espaço para a experiência por excelência (atrelada ao puro tempo), a experiência em si (no seio da dança), é colocado ainda como simples recordação: “– Amo o casamento da Gradisca. Um cego tocando acordeom, o vento carregando a toalha da mesa, restos de comida, gritos, canções, nós duas inconsoláveis. Sempre chorávamos no cinema” (BRITO, 2010, p.27).

A evidência maior desse tempo outro que se abre, que é rede, todavia, apresenta-se, sobretudo, pela enunciação (subsequente ao trecho acima) daquela tomada aqui como a sentença mais expressiva do conto: “Há solenidade na ruína” (BRITO, 2010, p.27). A admissão de, em simultâneo à ruína, ter-se a solenidade... Isso vem mesmo pela via de um novo modo de vida, uma questão ativa, atitudinal por Letícia.

Sandra capitula à letargia do álcool; (...). Letícia a sustém, arrastando-a pelo cenário desolador. A música é um contraponto lírico à paixão violenta. *De fora, não chega um único ruído. O dia deverá amanhecer e com ele um carro recolhendo o lixo. Mas Letícia não atenta em nada que não seja a dança.* (...) fala ao ouvido de Sandra, mesmo que ela não a escute mais: – Adoro filmes de amor em preto e branco (BRITO, 2010, p.27, grifo nosso).

Não se tem, nesse desfecho do conto, a protagonista a se mover em obediência a uma lei de causalidade; leia-se: dar vazão à tragédia em lançar mão do revólver acomodado no lixo no ambiente externo. Também deixa de responder contra Sandra por força de um eventual ressentimento. Moldada a um tal fluxo como o que aqui foi exposto, Letícia afirma a transversalidade da dança solene NA ruína.

Pelo raciocínio aqui desenvolvido, esclareça-se que o episódio final não se resume a um simples usufruto do presente por Letícia enquanto a desgraça não se instala. Com o entrelaçamento da personagem em um escoamento múltiplo do tempo, o desfecho do conto desliza para a abertura, mas não para apelar para um suspense no que esta abriga de um acervo de horizontes possíveis em função da articulação de peças já apresentadas no conto. Embora, enfim, também o seja. Reivindica-se, sobretudo, aqui uma abertura própria do tempo rizomático, na qual o futuro é indeterminado, somente costurado, nesse caso da narrativa, no profundo e intenso mergulho da personagem no em si do tempo.

No ensejo dessa discussão em torno do arruinamento, que, em sintonia com as possibilidades de leitura aqui aventadas, e que ainda vão ressoar em linhas vindouras deste ensaio, a partir da abordagem de outros aspectos, enfatiza-se, pelo entendimento aqui proposto, a exploração por Brito, nesse fragmento do conto, de uma noção diferenciada de ruína. Por ocasião da reflexão sobre ruína suscitada no tópico destinado à obra de Polidori, já

havia sido sinalizada uma apreensão possível de tal elemento como processo, isto é, a envolver, a um só tempo, construção-destruição. Tal é a inclinação semeada no seio do intervalo textual destacado, quando então se vislumbra no arrasamento da relação das duas amigas, ao mesmo tempo, a abertura para o novo. "Há solenidade na ruína", pois. Supera-se o caráter pejorativo e restrito de ruína como destruição (inclusive, feiura, morte). Ela aqui é tomada na sua dimensão processual, a enroscar uma coisa e outra. Com a figuração também desse enredar, desse embaraço, o texto termina por projetar, portanto, outra imagem possível de ruína.

No que tange ao abordado até aqui, percebe-se que o conto no geral, isto é, em sua totalidade, abraça várias possibilidades temporais. Trata-se de um tempo multifacetado, múltiplo, muitas vezes, com presença da indiscernibilidade, a partir da qual uma temporalidade mergulha na outra. Tem-se a conformação de um tempo único, caótico, tsunâmico naquele quarto. Problematizou-se a temporalidade a partir da presença da referência fotográfica. Aquela outra faceta temporal implicada no artifício da montagem. Já em outra parte do conto, predominou a faceta de temporalidade a guardar relação com um trajeto relativo à imagem-lembrança. E ainda, foi destacada a face do tempo que, de modo muito particular, foi colocada, neste ensaio, em interface com a imagem-cristal.

Levando-se em consideração os aspectos mais recentemente problematizados, admite-se este como um momento oportuno para se colocar a questão do quarto fundamentado em Bachelard, porém, para além de sua abordagem, melhor se dizendo, a um modo muito particular de enfoque teórico, em sintonia intensa com o engendramento cartográfico a la Deleuze, a partir da experiência única da protagonista Letícia no tempo como multiplicidade pura, no tempo como rizoma. Conforme visto, a fronteira do imaginário com o real se fez porosa, permitindo a imersão de uma instância na outra. A vivência no tempo puro por parte de Letícia, a envolver o arrebatamento a nível de corpo, desdobra-se igualmente no espaço, ou seja, não apenas espaço-corpo, mas também espaço quarto, a responder igualmente a essa interconexão espaço-tempo processual, modular. O quarto, finalmente, a abarcar a experiência do fora.

Não é tal espaço (no caso, o quarto) condicionante, repressor dos corpos, mas a contar da experiência agenciadora num tal corpo (especialmente, Letícia), pode-se enxergar um desdobramento como fora também para o quarto.

Seria um quarto cartográfico. Não cartografia como representação gráfica de um território, ou seja, como decalque de algo já delimitado. Mas ao modo deleuze-guattariano (1995) de considerar, isto é, à semelhança de um traçado que vai se urdindo no próprio fluxo,

a acompanhar uma paisagem mutável, enfim, um movimento em construção. Em um tal caso, sua moldagem se faz no acompanhamento, principalmente, do próprio fluxo processual de Letícia.

Desse modo, destaca-se a feitura do quarto a contemplar a multiplicidade experiencial, a encarnar a lógica da multiplicidade, rizomático. O cômodo figurado, inicialmente, no conto, como "espaço físico", fechado, com o qual e a partir do qual se tem uma relação espacializada, passa a ser (pelo viés aqui explorado), no mesmo compasso, uma estrutura aberta.

O quarto, em vista disso, como caosmos, a partir do qual se deu, aparentemente, a localização [dentro da geometria, ainda que precária e provisória, das quatro paredes, a comportar, no máximo, como abertura (em sentido abrangente), a fresta física de uma janela]; a partir do qual ainda se teve a experimentação e o transbordamento, por linhas de fuga, em direção à instauração de novos modos de vida. Em concomitância, uma dinâmica da organização à desorganização, da desarrumação à arrumação, da ordem a uma outra ordem, um arranjo, enfim, de imprevisibilidade.

Aponta-se aqui o quarto consoante à cartografia deleuzeana-guattariana (1995), levando-se em consideração a perspectiva do mapa como um dos princípios do rizoma destacados pelos autores.

Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 21).

O cômodo a abranger as várias possibilidades, no seio de diferentes vivências, especialmente, aquela alinhavada no saboreio potente da vida por Letícia. Acima de tudo, o entendimento segundo o qual à medida “gradual” das investidas por sobre e neste espaço, ele vai sendo tecido, por fim, processualmente, circunscrevendo incalculáveis aberturas.

Torna-se mais compreensível essa ótica dos pensadores mencionados quanto à cartografia, amarrada ao que, paulatinamente, foi sendo, neste tópico, apresentado como ecos de um funcionamento não respaldado no estatuto da anterioridade e posterioridade, do antecedente e conseqüente. Por assim dizer, também não pressupõe o ponto de largada nem o destino final; implica, isto sim, o percurso – enfatizando-se aqui, particularmente, a aventura

propriamente dita a envolver mais diretamente a protagonista Letícia –, com os efeitos daquilo que se apresentou como esboço fluxionário, cambiante, movediço.

A cartografia relaciona-se à experiência do fora, que, em Deleuze, em conformidade com tudo aqui até agora problematizado, constitui ou se vincula ao engajamento em um tempo paradoxal, a solavancar a única possibilidade pessoal de mundo conhecida até então – e para a qual o sujeito é sempre reconduzido –, e direcionar a uma conduta e estilo novos de vida. Nem por isso, torna-se necessário enfatizar, o horizonte viria a se constituir como realidade aleatória; o indivíduo, isto sim, deixaria de ter como futuro um estágio inteiramente determinado ou antecipável, e ter seu movimento, uma vez amparado num arranque de vida, costurado a uma rede de possibilidades emergentes no próprio processo, no próprio engendramento. Nesse sentido, entende-se que, conectado a um tal emaranhado temporal, de múltipla abertura, o sujeito estaria num caminhar ativo a fazer frente a um leque limitado de “alternativas” de porvir definidas e passíveis de manipulação por mecanismos de poder.

Diante do exposto, admite-se o quarto como o mundo, o quarto-mundo, este mundo, não outro, ainda que metamorfoseado, engendrado a uma tal experiência da ordem das afetações; espaço do processo de mutação, pela penetração do indivíduo no tempo puro, aquilo que é da qualidade da subjetivação, da subjetividade propriamente dita (não atrelada, como se viu, ao confinamento a uma psique, domável, reprimível, a lançar o sujeito sempre em contato com o mesmo, viabilizando o controle do amanhã, pelos jogos de poder, como uma simples efetivação do já esperado), na realidade virtual, num tempo já múltiplo. Livre de mordanças impostas por uma ordem hegemônica, pelos sistemas e aparelhos de força e mando, impositivos quanto a uma moral, Letícia se volta autônoma ao quarto. A essa altura, espera-se já se ter deixado claro não se tratar estritamente de um espaço-palco para o exercício da imaginação desvairada de um mundo impossível, inconcebível. O acaso operado na experiência do fora viabiliza a instauração de uma nova ética, uma postura outra no mundo, no quarto-mundo.

Por essa ótica, o quarto não se resume como espaço a acomodar o desejo recôndito, a ser frenado. O desejo ao modo da psicanálise, como sintoma, que, haja vista também uma ordem moral, à conveniência de um sistema dominante, termina por ser tolhido. O que pela mediação psicanalítica, estaria por certo interpretado, formatado e, finalmente, rechaçado. Mas o desejo enredado na experimentação, solto, dinâmico, desordenamento molecular que, por força da sua afirmação e transbordamento, enseja novos arranjos.

Se, tal como visto, em dado momento do conto e a partir da vivência de uma das protagonistas (Sandra), o quarto foi explorado como espaço mais aproximado ao modelo

psicanalítico, ele passa mais ao final da narrativa, a ser tecido, pela via das intensidades protagonizadas por Letícia, em maior sintonia com o modelo esquizo. “Não a esquizofrenia como doença (hospitalizada), mas como modo de vida (militante)” (TRINDADE, 2013).

Entende-se que certas abordagens permeiam os meandros traçados até aqui em torno da figura de Letícia. Dessa maneira, cabe, neste momento da análise, a perspectiva de Bachelard (1978) segundo a qual o espaço é tomado como vivência que poeticamente se tem na presença do sujeito no mundo.

Se é a casa o espaço onde a intimidade está, sem constrangimento, para ser conforme as possibilidades de ser e se o sujeito está sem amarras, destravado, em desembaraço na vida ao vivenciar a experiência mais íntima da casa, o quarto termina por se constituir, no posicionamento aqui assumido, como o espaço a conquistar prerrogativa nesse sentido.

No caso de se pensar na fenomenologia como conduta de se conectar de maneira “ingênua”, “esperançosa” com algo que se mostra tal como se mostra, a experiência de Letícia, do jeito como contemplada no fragmento literário de Brito reproduzido na página 144 deste trabalho, é sintomática, reveladora, desse tanto. Tem-se a acolhida por Letícia disso que lhe chega como algo inédito (estendido à sua relação com o quarto, distinta da ligação de Sandra com o mesmo espaço, a qual já foi problematizada), que para a protagonista Letícia se apresenta como novidade, que não é, em conformidade ao já detalhado, do âmbito de uma memorização, de um reconhecimento a trazer uma consciência quanto a uma bagagem, um *background*, que reforce um viés causal. Da ordem do imaginário é instaurador de um real; outras possibilidades se apresentam, imiscuídas indistintamente ao real.

Assume-se um viés mesmo ontológico, no apontamento de possibilidades de ser e de se vivenciar o mundo. Claro está, contudo, que a exploração empreendida na discussão recente se deu a partir de um norte bastante específico, no seio do pensamento deleuzeano, qual seja, uma orquestração experimental que se desenvolve na ótica da multiplicidade temporal.

Revela-se igualmente pertinente a retomada de uma outra produção, a já apontada sobre Lygia Clark, no enalço que se estava para seu aprofundamento somente aqui. Isso porque a referenciação que a configuração em torno da obra de Lygia evoca encontra eco na experiência de Letícia. Esta de problematização mais recente, a partir do fragmento literário transcrito na página 144 deste trabalho.

Primeiramente, revela-se importante sublinhar o nome de Lygia como artista visual revolucionária responsável por convidar o sujeito a desenvolver uma outra relação com a obra

de arte, com a ruptura de paradigmas envolvendo questões de percepção. A obra de Lygia retira o espectador de sua zona de conforto e o conclama à interação, mais ainda, à cocriação. Lygia passa a gerar uma obra responsável por desbancar o espectador da sua condição inerte e passiva e a revesti-lo de atuação como partícipe, algo levado às últimas consequências, resultando em um trabalho único. Tomado ao potencial efetivamente alcançado pelo seu pensamento – inclusive, a desaguar na sua vida pessoal – e concretização dele em uma produção original, percebe-se uma coerência no conjunto de sua obra.

Considera-se a obra de Clark como convite à experimentação. Tenha-se em mente **Túnel** (1973), que, conforme o próprio texto de Brito deu a conhecer, caracteriza-se como um tubo de pano onde era necessário se movimentar e perfurar, perfazendo nascimento. Aqui a ótica da experimentação, numa realização em devir, na inauguração de outras possibilidades capazes de emancipar o sujeito da restrição a formas habituais e bitoladas de existência.

Por ocasião de uma tal discussão em torno da produção da artista mineira, convém ressaltar, desde já, uma noção deveras importante, a de corpo vibrátil. Conceito de Suely Rolnik (2000), refere-se a um modo de subjetivação no qual os encontros (relação com o outro, incluso, não-humano) impulsionam afetos, por onde se dá a interação de forças que levam a combinações e recombinações, a instaurar uma composição fugaz, implicando no estranhamento de formas acabadas de existência, na mesma medida da exploração de novas configurações de vida.

A conexão ao corpo vibrátil nortearia uma contínua recriação da existência. A obra de Lygia, por diferentes frentes, desenvolve-se no sentido de favorecer a intimidade do “espectador”, “participante”, com o corpo vibrátil. Inclusive, no desenrolar da tomada por “terapia experimental”, os considerados “pacientes” poderiam protagonizar uma consolidação da experiência do corpo vibrátil na sua subjetividade, a conformar, portanto, em lugar de uma identidade de centro único, uma identidade como massa modulável, de ordem processual.

Colocou-se a dada fase da obra de Lygia muito intimamente associada ao campo da terapia - e articulação com a psicanálise -, não mais da arte, mas por, de acordo com Rolnik (1999, p.28), consistir a psicanálise, na época (anos 1970, 1980), no discurso professado para se reportar ao trabalho com a subjetividade.

Conforme aponta Rolnik (1999, p.29), Lygia inaugura um território singular, superando "na própria obra a separação entre os domínios artístico e psicoterapêutico".

Tampouco, trata-se de uma comunhão de arte e terapia, numa espécie de arte-terapia, como se a oferecer ao participante o contato com um objeto artístico, com uma produção, para viabilizar o acesso a determinados conteúdos psicológicos, a serem interpretados em prol da

harmonização (e acomodação) do indivíduo com o seu eu de sempre, a partir de uma forma mais tradicional de condução da subjetividade. Melhor se dizendo, tomando-se por base Rolnik (1999, p. 30-31), não como clínica a suscitar a estreiteza com o corpo vibrátil para, ao fim e ao cabo, assimilá-la a uma experiência de ordem psíquica, por meio de uma apreciação e significação das fantasias, dos fantasmas, de modo a favorecer a elaboração de uma história individual capaz de fazer o participante restaurar uma identidade.

Entende-se, neste ensaio, que, a partir do próprio convite à experimentação pelo participante, da forma como se processa em determinadas criações da artista mineira, viabiliza-se uma nova ordem de subjetivação.

Um dado viés da obra de Lygia, estrategicamente somente repercutido neste momento do ensaio, entremeado ao bojo das abordagens deleuzeanas (ou na sua parceria com Guattari), tem a ver justamente com a oportunização por meio de suas criações à vivência de um fluxo solto, resistente a uma imediata codificação.

Por uma tal vivência tornar possível o "nascimento" (aproveitando aqui a referência à obra **Túnel**) de uma conduta outra sobre o mundo, enfim, por isso estar atrelado ao nível da postura, da atitude, reforça-se nesse sentido a sintonia da produção clarkeana com esse feitio ao tal modelo esquizo já mencionado neste ensaio. Esquizo como processo impessoal e irradiado, sem fixação, a envolver propriamente a experimentação, a contemplar as intensidades. Tem mais a ver com um deambular atrelado a um se encontrar do que exatamente um se lançar a um abismo sem volta. Por isso, toma-se em uma referência à esquizofrenia para além do viés patológico, estando vinculado mesmo a um processo exploratório afirmativo como prática de vida, capaz de desbancar esquemas prontos de se "situar" no mundo.

Por tudo trazido até aqui acerca do teor da produção clarkeana de maior interesse para esta parte da análise, considera-se não ser de todo desapropriada a transcrição (em função de uma possível sintonia) de expressivos trechos de dois artistas da cena musical pernambucana recente. "Nunca é tarde pra replantar / Nossa terra é de amor infindo/ A semente vai germinar / É assim que a vida é". (FERRO; QUEIROGA, 2019). Por meio de tal citação, que fique claro, nada da ideia restrita de um desenvolvimento sucessivo, originado na raiz única a se destinar, a fruto, um dia, e uma vez tamarindeiro, tamarindo gerará. Tenta-se dar, pela livre interpretação aqui reivindicada, a tônica para a vida que, quando caule é ainda semente e, na sua contínua recriação de si, por força das afetações, nos encontros, como a se afervorar "com sopros de brisa", finalmente, "encher a existência de vida" (ALMÉRIO, 2021), e um então tamarindeiro-uma-já-cerejeira-em-flor, num outro modo de existência.

Dado o exposto, atentando-se aos diferentes aspectos apontados na apreciação da obra de Lygia, parte-se para um melhor detalhamento acerca da natureza da vivência de Letícia no quarto.

Entende-se que Letícia se deixa contaminar de vida na sua relação com a obra de arte, o filme, no seu caso. O acesso ao corpo vibrátil, como algo restrito ao artista, nesse caso, implica o espectador da obra. Ela é fruidora, implicada na própria experimentação. Letícia não se relaciona com a obra de arte, naquele momento da narrativa destacado, como a resgatar a atribuição de quaisquer sentidos ou a se esmerar na exposição de uma suposta mensagem transmitida. Esse momento da trama expõe algo completamente distinto da entusiasta da Sétima Arte dedicada a rememorar passagens, papéis e intérpretes fílmicos.

Na relação de uma sentença com outra – a descrição da cena final de **Amarcord** e o ato dançante da protagonista – não se está em jogo aqui o objeto apartado (a “obra”) e o sujeito isolado. Não se tem a espectadora perante a cena, ou mais próximo ao esboçado, a cinéfila a repassar, literalmente, um (o) filme na sua cabeça. No evento dançante, com a vivência costurada à obra, tem-se o puro acontecimento. Em outras palavras, acontecimento em nada relacionado a efeito decorrente de uma anterioridade, mas a consistir na coisa em si, no manifesto naquilo que acontece no preciso momento em que acontece. Acontecimento como devir, atrelado à imprevisibilidade; pelo excesso na interação de forças, arrebenta e expande.

Em cada acontecimento, há muitos componentes heterogêneos, sempre simultâneos, já que são cada um um entre-tempo, todos no entre-tempo que os faz comunicar por zonas de indiscernibilidade, de indecidibilidade: são variações, modulações, *intermezzi*, singularidades de uma nova ordem infinita. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 188).

O contato de Letícia com a “obra” (em um tal entranhamento, pela forma como a narrativa o expõe e a partir, obviamente, da ótica reivindicada e proposta por esta análise) favorece a reativação nela da potência de vida, até então, estancada, refreada e domada, no alicerce de um contexto e tecido social, por toda uma máquina moralista de interesses. Quando Letícia protagoniza uma tal relação com o objeto artístico aludido no texto, e tem despertadas sensações a nível de corpo em tais atravessamentos, tem-se então oportunizado um alcance a outra forma de subjetivação, um descolamento de padrões identitários estáveis, fixos, fixados.

No gozo de uma liberdade plena, atravessada pelos afetos, a vivenciar a subjetividade livre do imperativo da identidade, fundamentada na manutenção de um mesmo eu, Letícia se

vê implicada em uma nova cartografia. Uma outra forma de se vivenciar o mundo e de ser, muitas vezes, foi conduzida pela via da patologização. A experiência de Letícia possui uma feição curativa, mas no tocante à superação de um vivenciar o mundo de maneira acabada, limitada, passível de controle e dominação.

Reforça-se: Letícia se vê implicada em uma nova cartografia. Sua relação com o quarto (consideravelmente distinta da relação de Sandra com o recinto) também reflete esses descondicionamentos, novos engendramentos e autonomização.

Ante o exposto, espera-se ter deixado claro que uma tal experiência de Letícia, como a realçada nesta parte do trabalho, foi explorada em face da repercussão em torno da obra de Lygia por esta envolver muito do que é, neste ensaio, problematizado - a ruptura com "hábitos espaciais, sociais (...), temporais, corporais, subjetivos, afetivos, perceptivos e cognitivos" (ROLNIK, 1999, p.27).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso por contos representativos no conjunto da obra de Brito publicados em diferentes coletâneas possibilitou a constatação do quanto o quesito imagético, a partir de várias frentes, distintos graus de manifestações, influências de outras linguagens, funcionamentos singulares, apresenta-se, de fato, como um ingrediente potente e vicejante no seu trabalho criativo.

O atrelamento das narrativas curtas de Brito com questões resvaladoras no universo da imagem não se restringe a uma simples disposição autoral, tendo em vista ele se mostrar interessado e consciente quanto a essa inclinação. Seu projeto, efetivamente, materializa-se nesse sentido. Também não se limita a se constituir como prosa de caráter imagético pela visualidade contundente atingida, no que, inclusive, conforme verificado através de entrevistas, no âmbito da construção da tese, feitas junto a realizadores, costuma estar entre os principais elementos valorizados por criadores responsáveis por ter levado a prosa de Brito para os palcos ou para a tela.

Os nexos construídos na prosa de Brito em torno da matéria imagem se revelaram intensos na forma como procedimentos cinematográficos reverberam nos seus textos. Ressaltou-se, por exemplo, o seu manejo da estrutura textual à semelhança de *takes* cinematográficos ou com descrições típicas de roteiros. No mesmo contexto, mostrou-se como, na composição da malha narrativa de Brito, flagra-se ainda o início de contos com personagens já em plena ação fílmica. Investiu-se também em um livre exercício, de caráter intersemiótico, com foco em coletânea de contos do autor lida a partir de sua aproximação no tangente ao funcionamento de expedientes habituais de cinema. Em face disso, é possível admitir certas realizações textuais facilitadoras de tal dinâmica interpretativa ao acomodarem os mecanismos referidos ou deles se avizinham.

Ocupa um lugar de destaque a relação de sua produção com a fotografia. Especialmente, do que se selecionou, dar-se com fotógrafos com trabalhos tão díspares, Brito empreende, na mesma tônica, diferentes conexões, apropriações da imagem fotográfica nos seus contos.

Voltar-se para uma averiguação dessa natureza representou um mergulho no processo germinativo de sua literatura a partir da ótica das redes da criação, traduzida em diferentes maneiras, entre elas, a orientação do autor em se valer de sua vivência também na área da Medicina, nutrir-se de cenas presenciadas nas ruas ou nas enfermarias de hospitais, recorrer à

memória, especialmente, quando de restrições à circulação pela cidade, abastecer-se de criações artísticas e pautas contemporâneas, resultando em uma obra em processo. Sobretudo, ao se levar em consideração seu movimento de voltar a produções e textos antigos seus para reinventá-los quando dos atravessamentos de todas essas variáveis. Em meio a essa dinâmica, percorre múltiplas direções e, com base nas diferentes convergências, (re)constrói escritos sob os formatos de diversos gêneros textuais, com algumas realizações amalgamando características, em um mesmo texto, de variadas modalidades.

A forma como Brito efetivou o atravessamento da obra fotográfica de Bárbara Wagner na sua prosa deu-se a partir da valorização do caráter narrativo identificado no livro de imagens da artista em sua totalidade e de investir, em vista disso, na possibilidade de admiti-lo e inseri-lo na trama como álbum de família de seu personagem.

A éfrase, em suas mobilizações, funcionalidades com efeitos expressivos diversos, foi o artifício valorizado por Brito de forma muito contundente nesta narrativa para processar a introdução criativa dessas imagens no texto. Especialmente neste conto, o recurso efrástico destacou-se como mecanismo proveitoso na intensificação das particularidades do complexo narrativo.

Já o tipo de conexão da produção do autor estudado com trabalhos do fotógrafo Patrick Bogner foi compreendido a partir dos conceitos de *punctum* e *studium* barthesianos. Sob esse prisma, desenhou-se que, ao ser transpassado pelo pormenor da imagem, isto é, para Brito o *punctum* representado pelos sacos plásticos dos romeiros retratados pelo francês, o escritor precipita-se, na qualidade mesmo do corpo, ao exercício de reescrita de um conto. O eixo informativo oferecido por elementos do *studium* presentes na fotografia orientaria a tomada do *punctum* por Brito na materialização do texto por dadas vertentes.

A partir do viés analítico adotado, percebeu-se que o escrito de Brito alcança toda uma fluidez e expressividade justamente porque o autor se deixa entranhar da natureza do *punctum* como signo no qual o sentido não adere. Em vista dessa particularidade, apreendeu-se o conto como manifestação processual, lançado à abertura, sem a fixação de um sentido definitivo para a representação das embalagens plásticas.

Por sua vez, acerca do conto “Duas mulheres em preto e branco”, o tempo destacou-se como elemento-chave com base no qual se constatou a manifestação das questões pertinentes à imagem. Foi através das vertentes temporais ou de seu revestimento que se identificaram distintas dimensões do ecoar imagético. Identificou-se o aproveitamento pelo autor, no texto, do tempo suscitado pela fotografia, no caso, do fotógrafo Polidori, e ainda a expressividade da imagem advinda do manejo, no conto, do recurso da montagem, no seio de sua relação íntima

com uma arte imagética como o cinema. A abordagem do componente imagético, ao longo do tópico, atravessou ainda o entendimento da arquitetura do tempo constituído na ocorrência da imagem-lembrança e culminou, pela via de uma configuração diferenciada do tempo, numa compreensão da imagem mais próxima a seu teor ontológico, em que se revelaram oportunas as contribuições de Deleuze acerca de imagem-cristal, conceito explorado pelo filósofo em seu pensamento sobre cinema.

Ao se ter contato com um teórico responsável por assinar uma obra deveras coerente em seus desdobramentos, resultou que, de maneira bastante fluida, a análise do conto resvalou nessas variantes encontradas no seu trabalho filosófico e repercutiu no bojo da discussão em torno da relação das protagonistas consigo mesmas, entre si, com o espaço, com o meio. Em outras palavras, a averiguação da abordagem da multiplicidade temporal de Deleuze, com o reconhecimento da manifestação das potências do tempo, conduziu ao enfoque quanto à reverberação dessa perspectiva na subjetividade, nos modos de existir, conceber o mundo, atuar e investir nele.

Embora cada conto estudado tenha suscitado, nas três respectivas abordagens, o acionamento de embasamentos teóricos específicos, verifica-se que todos repercutem, de algum modo, as noções de multiplicidade, teia, fluidez, processo, abertura. Especialmente, o conceito de rizoma se mostrou bastante profícuo.

A propósito de procedimentos importantes mobilizados por Brito em diferentes narrativas e, por isso, destacados ao longo deste trabalho, vale mencionar a *mise-en-abyme*. Nesse sentido, aponta-se ainda o recurso da *écfrase*, sobre o qual a análise enfatizou como Brito dinamiza, com seus escritos, o uso do mecanismo na literatura contemporânea.

Ao levantar e esmiuçar diferentes produções textuais do autor cearense no esforço por compreender em que medida se apresenta, se reflete e se desenvolve o domínio imagético na sua prosa, este trabalho analítico contribui no sentido de inventariar trabalhos emblemáticos de Brito nessa direção. Resulta válido também por sistematizar e repercutir, nos variados vieses da discussão, declarações do escritor concedidas em diversas entrevistas.

Revelou-se uma estratégia interessante a opção metodológica em se focar no texto literário e, a partir dele, realizar as convocações teóricas oportunas. A partir do procedimento, percebeu-se um reforço em nome da priorização do objeto de estudo. A estratégia contribuiu para que o texto analítico, na construção e leitura, adquirisse maior fluidez. Ao mesmo tempo, favoreceu que os escritos literários em questão não viessem (e não venham) a ser tomados tão somente como exemplificações das teorias.

Sendo Brito responsável pela criação de uma obra atravessada por marcas e recursos de outras linguagens artísticas, o investimento, como artifício metodológico, em entrevistas junto a profissionais ligados a cinema e teatro que exploraram seus contos na produção de séries televisivas, curtas-metragens e peças conduziu a ricos subsídios para problematizações em torno do objeto de estudo, de interesse comum. Os diálogos precisaram ser realizados à distância em decorrência das medidas de isolamento impostas pela pandemia de coronavírus. Tal contexto de restrições de longo prazo inviabilizou o empreendimento, como desdobramento do escopo da tese, de documentação em vídeo de uma eventual conversa presencial de Brito com a fotógrafa Bárbara Wagner, cuja produção integrou o *corpus* deste trabalho. Portanto, o vislumbre de tal possibilidade resulta como sugestão para o empreendimento de novas aventuras de pesquisa.

Tal como o escritor em seu ofício, o pesquisador não tem nenhuma vocação para a estipulação de um ponto final. Na condição, também ele, da escrita, igualmente, esmera-se no traquejo de uma torradeira de café, enaltecida por Brito em texto por sua maestria em identificar o momento preciso do fim, no qual o grão encontra-se torrado. No entanto, à semelhança do especialista na arte de escrever, posterga ao máximo a liberação de seu resultado para o mundo. Imagina se desprender de sua companhia de anos! Somente o faz por força das circunstâncias: no seu caso, a existência, por sorte, de um cronograma combinado junto ao Programa e à orientadora, responsáveis por interromper o que se sabe infindo.

Tem-se, então, uma apresentação plausível, provisória do que também, por sua natureza, é inesgotável, ao se ter em vista a atividade de pesquisa (também ela, criação). Foram lançados, isto sim, muitos pontos de abertura para aprofundamentos futuros, assinaladas nuances frutíferas para trabalhos investigativos por parte de qualquer interessado (a) na área. Na tessitura dessa trama exploratória em conexão com a obra de Brito e com o aporte teórico de diversos estudiosos, os ganchos para o engendramento de novas cartografias pessoais e investigativas.

REFERÊNCIAS

- A ROSA PÚRPURA DO CAIRO.** Direção: Woody Allen. Estados Unidos: Paragon, 1985. 1 DVD (88 min), cor.
- ALMÉRIO. 10 jul. 2021. Instagram: @almeriooficial. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CRJ2abyqYcI/>. Acesso em: 10 jul. 2021.
- AMARCORD.** Direção: Federico Fellini. Itália: Paragon, 1973. 1 DVD (123 min), cor.
- ANO PASSADO EM MARIENBAD.** Direção: Alain Resnais. França: Continental, 1961. 1 DVD (86 min), P&B.
- BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. In: **Os Pensadores**, São Paulo, Abril Cultural, 1978, p.181-354.
- BAJAC, Quentin. **Martin Parr por Martin Parr: un diálogo con Quentin Bajac.** Discusiones con un fotógrafo promiscuo. Madrid: La Fabrica Editorial, 2010).
- BALBI, Clara. Depois do fim da arte. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 100, n. 33441, 23 out. 2020. Ilustrada, p. B10-B11.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara:** Nota sobre a fotografia. Lisboa: Edições 70, 2017.
- BARTHES, Roland. **Mitologias.** Tradução: Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003. 256 p.
- BARTHES, Roland. **O Neutro:** anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. O Terceiro Sentido. In: **O Óbvio e O Obtuso.** Lisboa: Edições 70, 1984, p. 43-56.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: _____. **Magia e técnica, arte e política.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.
- BERGER, John. **Sobre o olhar.** Tradução: Lya Luft. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad.: Paulo Neves. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOGNER, Patrick. **À la Quête de l'Ange:** icônes du quotidien. Grâne: Créaphis, 2005.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **Un Arte Medio**: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O Universo do Romance**. Coimbra: Almedina, 1976.

BRITO, Ronaldo Correia de. **A arte de torrar café**: Narrativas além da ficção. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2020.

BRITO, Ronaldo Correia de. A saga de Claudiney Silva, um quase-morto. **Revista Continente Multicultural**, Recife, Ano VII, n.80, p.82-83, ago, 2007. Disponível em: [https://issuu.com/revistacontinente/docs/080 - ago 07 - mestre salu2](https://issuu.com/revistacontinente/docs/080_-_ago_07_-_mestre_salu2). Acesso em: 28 ago. 2018.

BRITO, Ronaldo Correia de. **O Amor das Sombras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

BRITO, Ronaldo Correia de. **Retratos Imorais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BRITO, Ronaldo Correia de. **Faca**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BRITO, Ronaldo Correia de. **Livro dos Homens**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANABRAVA, Vera Lúcia Giraldez. A recusa do tempo e suas implicações na subjetividade. In: **Psicologia**: ciência e profissão [online]. 2008, vol.28, n.2, p.330-343. ISSN 1414-9893. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1414-98932008000200009>. Acesso: 07 julho 2020.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CATALA, Vincent; CUENCA, J.P. O longe é agora. In: **Revista Zum**. São Paulo: Instituto Moreira Salles (IMS), n. 17, 2019, p.66-87.

CLÜVER, Claus. A new look at an old topic: ekphrasis revisited. **Todas as Letras**. São Paulo, Vol. 19, n. 1, p. 30-44, jan-abr 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5935/1980-6914/letras.v19n1p30-44>. Acesso em: 05 nov. 2018.

Contribuições da reflexão de Gaston Bachelard para fenomenologia clínica. Palestra de Nichan Dichtchekian no Instituto Dasein. Março 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QPFGvuY8c_A. Acesso: 22 jun. 2021.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad.: Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. (Orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2008. p.147-163.

COTTON, C. **A Fotografia como Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: DALLENBACH, Lucien et al. **Intertextualidades**. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 51-76.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1** – A imagem-movimento. Trad.: Stella Senra. São Paulo: Ed.34, 2018a.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2** – A imagem-tempo. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed.34, 2018b.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad.: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Trad.: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**. Trad. Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. 3.ed. Rio de Janeiro: Ed.34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia (Vol. 4)**. Trad.: Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia (Vol. 1)**. Trad.: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. “As mortes de Roland Barthes”. **RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 7, n. 20, pp. 264 a 336. Agosto de 2008. (*Tradução de Mauro Guilherme Pinheiro Koury*) ISSN 1676-8965.

ECO, Umberto. Cinema e Literatura: A estrutura do enredo. In: _____. **A Definição da Arte**. Rio de Janeiro: Record, 2016. p. 188–194.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FERRO, Flaira; QUEIROGA, Ylana. Germinar. In: FERRO, Flaira. **Virada na Jiraya**. Tratore, 2019. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/flaira-ferro/germinar/>. Acesso em: 02 jul. 2021.

FONTANARI, Rodrigo. Roland Barthes e a fotografia. In: **Discursos fotográficos**. P.53-76, v.6, n.9, Londrina: jul./dez. 2010.

FORNAZARI, Sandro Kobol. A imagem-cristal: a leitura deleuziana de Bergson nos livros sobre o cinema. In: **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.9, p.93-100, out. 2010.

GENETTE, Gerárd. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, Faculdade de Letras da UFMG, 2010.

GUIMARÃES, César. **Imagens da memória**: entre o legível e o visível. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras / Estudos Literários – Fale UFMG, Ed. UFMG, 1997.

HANSEN. João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. **Revista USP**, São Paulo, n. 71, p. 85-105, set.- nov. 2006.

HEFFERNAN, James A. W. **Museum of words**: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

HEFFERNAN, James A. W. Ekphrasis and Representation. **New Literary History**, Vol. 22, n. 2, Probing: Art, Criticism, Genre, p. 297-316. Johns Hopkins University Press, 1991. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/469040>. Acesso em: 24 out. 2018.

JOSGRILBERG, Rui. **Introdução à obra “Tempo e Narrativa”, Vol 1., de Paul Ricoeur**. Grupo de pesquisa Hermeneia. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YOKmZ0nXOUM>. Acesso em: 01 set. 2020.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LA DOLCE VITA. Direção: Federico Fellini. Itália: Pandora, 1960. 1 DVD (174 min), P&B.

LEITE, Lúcia Chiappini Moraes. A tipologia de Norman Friedman. In: **O foco narrativo** (ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 1985. (p. 25-70).

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família**: Leitura da Fotografia Histórica. 3ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora** [recurso eletrônico]: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MANGUEL, Alberto. O espectador comum: a imagem como narrativa. In: MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: Uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.15-33.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MELO, Sabrina Fernandes. Espaço, corpo e arquitetura: percepções em movimento. In: **E por falar em... Corpo performático, fazeres e dizeres na dança**. Joinville: Instituto Festival de Dança de Joinville, 2013. p. 132-133.

MILARÉ, Sebastião. Olhares Críticos. Duas Mulheres em Preto e Branco. Disponível em: <http://15frtn.blogspot.com/search?q=duas+mulheres+em+preto+e+branco>. Acesso em: 03 de nov. 2021.

MODRO, Nielson Ribeiro. **Nas entrelinhas do Cinema**. Joinville, SC: Univille, 2008.

MORAES, Fabiana. **Jornalismo/Estética**: Contaminações Contemporâneas na Produção da Arte e Informação. Trabalho apresentado no GP Teorias do Jornalismo do XVII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba (PR) – 04 a 09/09/2017.

MOTTA, Leda Tenório da. **Roland Barthes**: uma biografia intelectual. São Paulo: Iluminuras; Fapesp, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Fragmentos Póstumos** - 1884-1885 - Volume V: Volume 5. Editora Forense Universitária, 2014.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema III**: Planificação e Montagem. Covilhã: LabCom Books, 2010.

NOITES DE CABÍRIA. Direção: Federico Fellini. Itália, França: Vintage, 1957. 1 DVD (115min), P&B.

OLIVEIRA, Celso. **Quem somos nós**. Fortaleza: Editora Tempo d'imagem, 2007.

OLIVEIRA, Elane Abreu de. Ruínas em imagens: Walter Benjamin e as fotografias contemporâneas. In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 12., 2010, Campina Grande. **Anais...** Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-1058-1.pdf>. Acesso em: 06 set. 2021.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. **E a Tela invade a Página**: Laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll. Salvador: SCT, FUNCEB, EGBA, 2002.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa Verbal e Narrativa Visual: Possíveis aproximações. In: _____ et al. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo. Instituto Itaú Cultural, 2003. p.15-34.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva. Brasília: CNPq, 1987.

POLIDORI, Robert. **Robert Polidori**: fotografias. Rio de Janeiro: IMS, 2009.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (tomo 1). Tradução: Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1994.

ROBBE-GRILLET, Alain. Tempo e Descrição no Romance Atual. In: _____. **Por um Novo Romance**. São Paulo: Documentos, 1969. p.96-104.

ROCCO E SEUS IRMÃOS. Direção: Luchino Visconti. Itália: Versátil, 1960. 1 DVD (179 min), P&B.

ROLNIK, Suely. O corpo vibrátil de Lygia Clark. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 de abr. de 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3004200006.htm>. Acesso em: 20 de jun. de 2021.

ROLNIK, Suely. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark*. **Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade**, 1999. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>. Acesso em: 20 de jun. de 2021.

ROUILLÉ, A. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009).

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SANTANA, Tiago. **Benditos**. Tiago Santana; texto: Gilmar de Carvalho, Rubens Fernandes Junior. Fortaleza: Tempo d'Imagem, 2000.

SERAPIÃO, Fernando. O silêncio de Robert Polidori. In: POLIDORI, Robert. **Robert Polidori**: fotografias. Rio de Janeiro: IMS, 2009.

SHORT, Maria. **Contexto e narrativa em fotografia**. Tradução de Maria Alzira Brum Lemos. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

SILVA, Armando. **Álbum de família**: a imagem de nós mesmos. São Paulo: Senac São Paulo / Sesc SP, 2008.

SILVEIRA, Heitor Matos da. **Arruinamentos no retorno à Terra**: fabulando memórias e ruínas. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas) – Faculdade de Ciências Aplicadas, Universidade Estadual de Campinas. Limeira, SP: [s.n.], 2018.

SIMMEL, Georg. A ruína. In: **Ruinologias**: ensaios sobre destroços do presente. Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros, Carlos Eduardo Schmidt Capela (orgs.). Florianópolis: EdUFSC, 2016. p. 93-101.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TRINDADE, Rafael. O Anti-Édipo. **Razão Inadequada**, 2013. Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2013/05/19/o-anti-edipo/>. Acesso em: 13 jul. 2021.

WAGNER, Bárbara. **Brasília Teimosa**: fotografias. Textos de Helder Aragão e Júlia Rebouças. Recife: Edição do autor, 2007.

YACOBI, Tamar. Pictorial Models and Narrative Ekphrasis. **Poetics Today**. Vol. 16, n. 4, p. 599-649. Duke University Press, 1995. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1773367>. Acesso em: 07 nov. 2018.

**ANEXO A – FOTO DO CENÁRIO DA PEÇA DUAS MULHERES
EM PRETO E BRANCO**



Crédito da foto da peça: Rogério Alves | Cedida pela produtora e atriz do espetáculo, Paula de Renor.