

O historiador como fotógrafo da morte: uma leitura de *Histórias que só existem quando lembradas*



Imagens do longa-
metragem *Histórias
que só existem quando
lembradas*, de Júlia
Murat, 2011, foto-
grafia (detalhe).

Douglas Attila Marcelino

Doutor em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisador do CNPq. É autor, entre outros livros, de *Historiografia, morte e imaginário: estudos sobre racionalidades e sensibilidades políticas*. São Paulo: Alameda, 2017. douglasattila@gmail.com

O historiador como fotógrafo da morte: uma leitura de *Histórias que só existem quando lembradas*

The historian as a photographer of death: a reading of *Histórias que só existem quando lembradas*

Douglas Attila Marcelino

RESUMO

Tomando como objeto de análise o filme *Histórias que só existem quando lembradas*, lançado em 2012 e dirigido por Júlia Murat, este artigo propõe uma reflexão sobre o fotógrafo como metáfora do papel do historiador. Tal como a fotógrafa recém-chegada na cidade imaginária de Jotuomba, na qual um conjunto pequeno de moradores desenvolve suas atividades diárias apagando completamente a passagem do tempo, é possível compreender o historiador como aquele que se utiliza de rastros e vestígios para a construção de imagens por meio das quais os sujeitos podem entrar em choque com o seu passado, de modo semelhante à concepção benjaminiana sobre a noção de rastros e sobre a produção de imagens dialéticas. Esse choque, como instantâneo que se configura na tensão entre o recalado e os desejos que tornam qualquer relação com imagens do passado anacrônica, pode ser libertador do peso de um passado que se acumula, de forma anódina e previsível, nas repetições do cotidiano, por intermédio de gestos, ritos, objetos, frases clichês, enfim, de uma vivência que se esqueceu (ou recalcou) da própria passagem do tempo.

PALAVRAS-CHAVE: *Histórias que só existem quando lembradas*; fotografia; escrita da história.

ABSTRACT

Taking as object of analysis the film *Histórias que só existem quando lembradas* (*Found memories*), launched in 2012 and directed by Júlia Murat, this article proposes a reflection about the photographer as metaphor of the role of the historian. Like the newly arrived photographer in the imaginary city of Jotuomba, in which a small group of residents carry out their daily activities completely erasing the passage of time, the historian can be understood as someone who uses traces and remnants to construct images through which subjects can enter into conflict with their past, in a similar manner to the Benjaminian conception of the notion of traces and also about the production of dialectic images. This clash, as an instantaneous picture configured in the tension between what is repressed and the desires which make any relationship with images of the past anachronistic, can be liberating of the weight of the past which accumulates in an anodyne and predictable manner in the repetitions of daily routine through gestures, rites, objects, and clichés, in short an experience which is forgotten (or repressed) from the actual passage of time.

KEYWORDS: *Found memories*; photography; writing of history.



Em seu belo livro sobre a memória, Douwe Draaisma indicou a riqueza da metáfora por sua função mediadora entre o pensamento sensorio e perceptivo e o verbal e semântico, pela combinação de imagem e linguagem, de pictórico e abstrato, tornando-se um recurso fundamental tanto para explicar quanto para ensinar teorias. Esse processo de “codificação dupla”, verbal e visual, definiria o potencial da metáfora como ferramenta heurística: seja do ponto de vista de uma “heurística teórica”, atuando na formulação de novos conceitos, seja de uma “heurística empírica”, já que a função comunicadora da metáfora permitiria a elaboração de novos tópicos para a pesquisa. Em sua história da memória, a metáfora torna-se central, inclusive por meio da combinação de várias delas, pois, como Freud já havia percebido, tal combinação funcionaria como contrapartida à inexorável seleção que o filtro da metáfora realiza na produção de sentidos para a realidade. Seria mais pertinente, então, mencionar “temas metafóricos”, os quais permitiriam o estabelecimento de uma história da memória conduzida a partir de toda a riqueza teórica e empírica advinda do uso das metáforas, desde a sempre lembrada placa de cera de Platão até os computadores da época atual. Afinal, “a história da memória assemelha-se um pouco a um passeio pelos depósitos de um museu da tecnologia”.¹

Nessa história da memória sob a perspectiva da metáfora, a câmera fotográfica e o cinema têm, certamente, papéis muito relevantes. Na verdade, “até a invenção da cinematografia, em 1895, a fotografia era a metáfora predominante na para-óptica mental”.² Adotando um recorte mais limitado, o filme e a fotografia podem servir à reflexão sobre o trabalho do historiador, o que não restringe o potencial heurístico do emprego da metáfora. O uso da câmera fotográfica, tal como interpretado no filme aqui analisado, será tomado como metáfora do sentido mais profundo da “operação historiográfica”, sobretudo se considerarmos seu poder de revelação de uma das dimensões centrais da atividade historiadora: o historiador poderia ser compreendido como uma espécie de fotógrafo da morte? Essa, sem dúvida, é nossa interrogação central e, a partir dela, poderemos explorar as complexas (e, em certos casos, potencialmente aporéticas) relações entre memória e temporalidade, esforço deliberado de recordação e memória involuntária, incorporação do passado, liberação do reprimido e práticas e ritos cotidianos.

O filme que servirá de ponto de partida a essas interrogações será *Histórias que só existem quando lembradas*, longa-metragem lançado em meados de 2012 e dirigido por Júlia Murat.³ Com a intenção de explorar os pontos indicados, negligenciaremos qualquer análise acerca dos propósitos manifestos pela diretora, inclusive porque o nosso objetivo é, de fato, “pensar com o filme”, tomando-o como “meio” para a elaboração de problemas muito específicos, diretamente vinculados ao campo historiográfico. Justamente por isso, também não pretendemos elaborar uma análise mais atenta aos aspectos característicos das técnicas, da linguagem e da história cinematográfica (por exemplo,

¹ DRAAISMA, Douwe. *Metáforas da memória: uma história das ideias sobre a mente*. Bauru: Edusc, 2005, p. 22.

² *Idem, ibidem*, p. 153.

³ Ver MURAT, Júlia. *Histórias que só existem quando lembradas*. Brasil/Argentina/França, Taiga Filmes, 2011, 1 DVD (108m).

sobre os usos da câmera ou sobre a relação entre o filme e realizações do realismo fantástico latino-americano). Cabe adiantar, em favor de nosso argumento, uma das imagens do historiador-fotógrafo que analisaremos em diálogo com Georges Didi-Huberman: a do historiador como aquele que, por meio do “discurso interpretativo” das produções artísticas, inventa “novas formas”. Tal perspectiva, para nossos propósitos, nos exime do aprisionamento na busca do verdadeiro sentido do filme. Tratando-se de imagens, objeto central de trabalho de Didi-Huberman, poderíamos acrescentar com Draaïssa: no processo de criação dessas “novas formas”, a metáfora pode ser muito útil, pavimentando o caminho em direção às reflexões teóricas.

Memória do corpo e apagamento da passagem do tempo

*Rita: Antônio... aquele painel atrás da igreja...
por que vocês não anotam mais quem morre?*

Antônio: Aqui, a gente esquece de morrer...

(Trecho de Histórias que só existem quando lembradas)

Fotógrafa recém-chegada à cidade, Rita acabava de recolocar o disco na vitrola, permitindo que a festa continuasse, quando fez a pergunta sobre a falta de novos registros no painel dos mortos a Antônio. Durante o almoço do dia anterior, ela havia feito um pedido ao padre que, todos os dias, realizava a missa na paróquia da comunidade: “Padre, eu queria tirar umas fotos dentro do cemitério... não é o senhor que tem a chave?”. “O cemitério está fechado”, ouviu do líder religioso, em tonalidade pouco aberta a questionamentos. Momentos antes, quando propunha um brinde, Rita havia escutado que, às mulheres, não cabia o vício da bebida: “e que vícios a mulher pode ter, padre?”. “A mulher pode chorar, parir, costurar, rezar...” A sós com outros moradores, Rita insistia em saber: “mas, quem foi que fechou?”. “Fechou o quê?” “O cemitério”. “Foi Deus... Deus falou para o padre e ele falou para a gente... Deus não precisa de explicação... Só Deus tem esse poder...”.

O padre era o representante religioso da cidade de Jotuomba, localidade imaginária do filme de Júlia Murat. Ali, Rita havia chegado dois dias antes, hospedando-se na casa de Madalena, outra personagem central de Histórias que só existem quando lembradas. É justamente pelo rosto de Madalena, iluminado pela vela que acende o candeeiro, que começamos a ter acesso a essa história. Após deslocar-se até a cozinha, Madalena inicia uma rotina que se repetirá todos os dias. Como em um ponto de luz em meio à escuridão que permeia a madrugada de uma zona rural, seu rosto se revela em destaque. Movimentos ritmados das mãos limpam o balcão e iniciam a feitura do pão. Os toques na massa, os sons da farinha caindo na panela ou da quebra de ovos em contraposição aos ruídos do vento, dos pássaros e de outros animais que rompem o silêncio absoluto das primeiras horas do dia: são cenas que, sob ângulos diferentes, se repetirão ao longo do filme.

Interrompendo a rotina de Madalena, cujas únicas alterações provavelmente se deviam às intempéries do tempo, Rita surgiu de forma repentina. Esperava na varanda, com sua máquina fotográfica e mochila, quando, final-

mente, a dona da casa apareceu, retornando da rotina de mais um dia. Depois de trabalhar o pão, Madalena seguia a pé por um caminho com trilhos desativados até o armazém de Antônio. Homem já idoso, Antônio abria a porta metodicamente no momento de sua chegada e, em seguida, começava a fazer o café. Eram os primeiros momentos de uma jornada indiferenciada: após o café, Madalena e Antônio sentavam-se em um banco do lado de fora, conversavam sobre as mesmas coisas, escutavam o toque do sino da igreja, acompanhavam outros moradores à missa na paróquia, almoçavam juntamente com o padre e os demais para, ainda antes de escurecer, Madalena retornar pelos mesmos trilhos até a sua casa.

As repetições dos gestos, ações e falas configuram aquilo que mais chama a atenção no filme de Murat. A preparação do café compunha cena exemplarmente irônica: “pode deixar os pães aí na cesta que depois eu arrumo”, repetia Antônio todos os dias, ao passo que Madalena prosseguia colocando os pães no armário. “Custa fazer do jeito que estou mandando?”, perguntava ele, antes de postar-se na frente de Madalena, exclamando lentamente: “velha teimosal!”. Seguiam-se críticas ao café de Antônio e, logo depois, no banco do lado de fora, ele recebia o pão e repassava o copo de café a Madalena. Os sermões na igreja eram igualmente repetitivos, terminando inevitavelmente com a afirmação do padre de que “os dons e a vocação de Deus são irrevogáveis”, assim como o almoço, sempre precedido por uma oração, também solicitada pelo líder religioso, enquanto Carlos, um velho negro, ao fundo, já se alimentava (provavelmente, por não ver sentido em certos ritos católicos de uma comunidade que mantinha espaço fechado para outras religiosidades).

O mais importante, entretanto, é se questionar sobre o quanto de passado, como memória, como temporalidade, havia escondido nessas repetições cotidianas. Em uma das muitas cenas da preparação do pão por Madalena, ela ensinava: “você tem que sentir o tempo da massa com a sua mão”. Memória das mãos, memória do corpo: estamos aqui, integralmente, no domínio daquilo que Henri Bergson chamou de “memória-hábito” e que toda uma tradição de estudos reconfigurou adicionando novas formulações e precisões conceituais (seja em torno de noções como *habitus*, “protomemória” ou outras semelhantes).⁴ Conforme indicou Paul Connerton, esse tipo de memória, com seu teor performativo, compõe boa parte de nossas atividades diárias, constituindo-se em um dos principais modos de persistência do passado e impondo grande inércia à vida coletiva.⁵ O problema é que a memória corporal parecia tão avassaladora em Jotuomba, ocupando todos os espaços da vida cotidiana, que acarretava (ou respondia a) o apagamento daquilo que Marcel Proust, e também Bergson, entenderam como a verdadeira memória, ou seja, a memória involuntária, única guardiã de uma relação mais autêntica com o passado.⁶ Há um descompasso evidente entre o ritmo lento da vida no campo, propício à interrupção do movimento do tempo e ao encontro do presente

⁴ Ver BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Joël Candau sumarizou diversos conceitos com conotações similares aos de Bergson em CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

⁵ Ver CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*. Lisboa: Celta, 1999.

⁶ Ver PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, 3 v.

com o passado na atemporalidade do devaneio, e a inexistência de brechas pelas quais poderia entrar uma memória mais introspectiva: uma vida completamente dominada pela “memória-hábito” seria ainda uma vida ou apenas uma morte vivida, como talvez pensasse Proust?⁷

Uma explicação possível para o efetivo recalçamento da memória involuntária talvez esteja no acúmulo de traumas dos personagens: as lembranças que lampejam quando instadas pelos diálogos estabelecidos entre os moradores são, na maioria das vezes, de eventos que causaram enorme sofrimento, sugerindo o encobrimento de um passado doloroso porque vinculado a mortes trágicas. Na verdade, era Rita, sobretudo, que impulsionava a ruminação do passado, pois sua própria presença, com sua juventude, sua máquina fotográfica, abalava os alicerces de eventos recalçados e fortemente cristalizados. Assim, após Madalena perguntar a Antônio sobre o que achava dos jovens, ouviu uma rude resposta: “o mais velho, morreu debaixo de um trator... o outro morreu no Paraíba, afogado... e o outro, em Volta Redonda, matado”. Depois de Rita gentilmente dizer a Madalena que “as fotos se apagam se recebem carinho”, igualmente descobriu um passado doloroso por trás das carícias que fazia no retrato do marido: “meu filho tinha um ano quando cheguei em casa e vi ele fazendo vômito... só depois de um ano da morte dele é que descobri que ele levou um tombo... a mulher que cuidava dele o colocou em uma cristaleira para tirar retrato e ele tomou um tombo”.

A inversão da lógica da vida, quando os filhos morrem antes dos pais, parece incongruente com os valores de uma sociedade tradicional, compreendida por meio do tempo lento dos ciclos que, a cada dia, repetiam e reproduziam valores arraigadamente católicos. Por outro lado, são conhecidas as teorias de Freud acerca das repetições involuntárias (*acting out*) que, como forma protetora, substituem recordações de eventos traumáticos, impossíveis de serem suportados na forma de lembranças pela cisão criada nos anseios de totalidade que perpassam a constituição identitária do sujeito.⁸ Nesse caso, a presença de Rita poderia ser entendida como parte de um “trabalho de memória” ou “trabalho de luto”, por meio do qual um passado mais profundo começava a ser libertado pela verbalização do que ficou retido na lembrança.⁹ Essa leitura, entretanto, parece limitada, sobretudo, se considerarmos outra temática que atravessa o filme, fornecendo sentidos mais apropriados à compreensão das repetições dos personagens. Na realidade, o que se percebe é a tentativa, não deliberada, de apagamento das marcas da passagem do tempo e, portanto, da própria morte.

⁷ Conforme indicou David Lapoujade, em Bergson, a memória-hábito “mal é uma memória”, remetendo para atividades que “flutuam numa espécie de presente constante”. LAPOUJADE, David. *Potências do tempo*. São Paulo: n-1 Edições, 2010, p. 35. O próprio Bergson, ao tratar dessa dimensão de nossa relação com o passado, a destacaria como “antes hábito do que memória”, ressaltando que um sujeito voltado apenas para a memória-hábito se tornaria um “autômato consciente”, incapaz de elaborar “ideias gerais”. BERGSON, Henri, *op. cit.*, p. 176 e 182. Note-se que Paul Connerton, ao formular a noção de “práticas de incorporação” para caracterizar essa dimensão da memória corporal, não deixou de ressaltar que ela envolveria também o desejo. Para o autor, o “hábito” seria mais do que uma “técnica” e do que uma “disposição”, tornando mais oportuna a utilização da noção de “prática”. CONNERTON, Paul, *op. cit.*, p. 107.

⁸ Ver, entre outros, FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II) (1914). In: *O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos (1911-1913)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 12).

⁹ Ver RICOEUR, Paul. *Le lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: UAM /Arrecife, 1999.

Caberia se perguntar mais sobre o desconforto que a presença de Rita significava. O rosto paralisado de Madalena, quando a encontrou pela primeira vez e recebeu a indicação de que permaneceria por dois ou três dias na cidade, parece representativo. Mas, são os olhos arregalados dos moradores, após ela ser apresentada por Madalena e se prontificar a ajudar no trabalho, que são mais expressivos: o que viam na juventude de Rita? O retorno ao passado? Um reencontro com a temporalidade? “Quando era jovem, eu tinha uma namorada que morreu com dezoito anos... graças a Deus eu não vi ela ficar velha porque, quando eu lembro dela, eu também tenho dezoito anos”, dizia Antônio a Madalena em certo momento. Pouco antes, ela havia perguntado se tinha aparência de velha e afirmado que “o meu marido me dizia assim: Madalena, quando olho para você não vejo como você é. Vejo como você era quando tinha vinte anos”. “Quando a gente tem boas lembranças da juventude, não tem que ficar visitando depois de velho”, ressaltava Antônio, interditando o convite ao retorno no tempo em busca de antigas lembranças. Em outra cena, alguns moradores, ao posarem para as fotografias de Rita em um banco coletivo, acusam uns aos outros de velhos em tom de pilhéria e um deles revela: “na minha infância, eu tinha uma namorada igualzinha a você...”. “O que aconteceu?...”. “Ela se casou com o meu irmão”.

Apagamento da experiência temporal, nos gestos, nos ritos, nos rostos que não são colocados diante dos espelhos, ou mesmo olhados por uma mirada direta do próximo. Era por meio do medo da morte, entretanto, que o recalçamento da passagem do tempo se mostrava mais enfaticamente. Após certo conflito por Madalena entrar novamente sem bater no quarto em que estava hospedada, Rita ofereceu seu fone de ouvido: “quando eu morrer, não quero choro nem vela/ Quero uma fita amarela gravada com o nome dela/ Se existe alma, se há outra encarnação/ Eu queria que a mulata sapateasse no meu caixão”. Os versos da composição de Noel Rosa foram repelidos pelo gesto rude com que Madalena retirou os fones: “gosto mais de serenata!”. Em uma das reuniões de almoço após a missa, Antônio anunciou sua proposição: “um brinde! O sujeito só morre quando chegar a hora! Ninguém morre de véspera!”. Em outra ocasião, Madalena revelava a Antônio: “estou com medo de morrer”. “Então, não morre. Você pode viver o quanto quiser”, respondia Antônio, dando prosseguimento ao velamento da morte por meio de falas e práticas que, sob a roupagem da afirmação assertiva, escondiam um temor mais profundo.

Certamente há em Proust, como alguns de seus intérpretes já destacaram, uma associação entre a memória involuntária e a morte. O apagamento da morte, seu esquecimento, manifesto no fechamento do cemitério, guarda vínculos estreitos com o pequeno espaço concedido à memória mais autêntica, ao devaneio, ao sonho e, conseqüentemente, à arte em seu sentido mais profundo: aquele de nos aproximar do perigo.¹⁰ Dessa forma, a fotografia, com seu poder de transformar os objetos em “reliquias”, que existem simultaneamente no passado e no presente,¹¹ ou como suporte que consegue evocar toda



¹⁰ Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 13, n. 1, Rio de Janeiro, jan.-jun. 2011, p. 30.

¹¹ Ver LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Projeto História*, v. 17, São Paulo, set. 2012, p. 154.

a intensidade afetiva da memória involuntária podia gerar o temor que acompanha certo fascínio. À maneira das madeleines de Proust, as fotografias de Rita funcionavam como gatilhos que podiam transportar Madalena para um reencontro com o passado, ao passo que, curiosamente, eram também instrumentos usados pela própria Rita em busca de experiências antigas vividas com a intensidade da memória involuntária.¹²

“Essa vila... me lembra umas histórias que meu pai me contava...”, destacava Rita a Madalena. “Você gosta daqui?”. “Eu gosto”. “Então, vou deixar tudo isso para você”. Em outra cena, quando anuncia que vai embora naquele dia, Rita estabelece o seguinte diálogo com Madalena: “Madalena, eu vou embora hoje... Queria te agradecer por tudo”. “Você não pode ir embora...”. “Não posso é ficar fingindo que pertencço a outro lugar”. “A que lugar você pertence?”. A pergunta, que ficou sem a resposta de Rita, indica justamente essa busca pela possibilidade de reviver experiências passadas. E, embora o filme deixe abertas as possibilidades imaginativas em torno de seu desenraizamento, serve de amparo às teses que associam a intensidade da memória, no sentido bergsoniano de experiência mais autêntica de transporte para um outro tempo (o passado como outro plano ontológico),¹³ ao seu caráter evocativo, ou seja, sua natureza involuntária.

A busca de Rita (no sentido forte da palavra, relativo à anamnese) jamais poderia corresponder ao caráter radical da experiência que Madalena teve diante de suas fotografias.¹⁴ Proust, que associava a memória involuntária à verdadeira vida, a tomava como uma fuga para fora do tempo, em que passado e presente se reencontram a partir do estímulo aos sentidos, configurando um processo que se realiza de forma absolutamente não deliberada (o som do tilintar dos garfos em um prato, a sensação ao roçar um guardanapo nos lábios, a busca do equilíbrio após tropeçar nas pedras irregulares de um calçamento ou, no exemplo mais conhecido, o sabor da madeleine). Nessa perspectiva, o adeus de Rita poderia representar certa desistência da busca por experiências inacessíveis por meio de gestos voluntários, ou (se adotássemos uma leitura mais lacaniana) um sentido conferido à prática fotográfica como forma de lidar com o desejo cujo objetivo mais profundo é, justamente, a própria procura, tal como no sinuoso caminho enfrentado pela carta roubada no conhecido conto de Edgar Allan Poe.¹⁵

¹² Sobre a forma como “a lembrança sempre exige um gatilho” ou faz parte de um processo que “se dispara por choques”, ver ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Unicamp, 2011, p. 22.

¹³ Ver DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 48. É nesse sentido também que Deleuze estabeleceu a diferença entre um “inconsciente psicológico” e um “inconsciente ontológico” presentes na obra de Bergson, vinculando o primeiro ao presente e o segundo, ao passado (ver p. 61 do livro). Retomando as ideias de Deleuze, Lapoujade destacaria que, como um “mundo paralelo ao do presente”, em Bergson, o passado “não está atrás de nós, mas ao nosso lado”. LAPOUJADE, David, *op. cit.*, p. 22.

¹⁴ Valeria replicar aqui Marshall Sahlins quando, tratando de outro contexto de confronto de padrões culturais, observou que aquilo que pode se apresentar para alguns como um acontecimento banal, para outros, pode ser uma experiência radical. SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 191.

¹⁵ Ver o conhecido conto “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe, e as interrogações levantadas por Jacques Lacan a partir dele. LACAN, Jacques. Seminário sobre “A carta roubada”. In: *Escritos*. São Paulo: Perspectiva.

Essa última leitura parece frutífera, sobretudo, quando confrontada com a forma de agir de Rita, ainda que pudesse ter maior enraizamento nos traços e comportamentos instintivos que davam certa configuração intimista à personagem do que em uma elaboração racionalizada. Desde a primeira manhã em que acordara na casa de Madalena, Rita se mostrou sensível à temporalidade dos objetos e dos lugares, à história inscrita neles: o candeeiro, as flores, os recantos da igreja, os objetos do armazém de Antônio, como a antiga máquina de calcular, as imagens religiosas, os retratos. Ao fotografar os objetos, Rita os punha novamente no tempo, os retirava da atemporalidade do óbvio, daquilo que já parece tão evidente que não se vê: “tem ninguém aqui... só coisa velha”, resmungava Madalena após ser apresentada às fotografias. Certa recusa ou impossibilidade de ver sentido no mundo tangível acompanhava Madalena e se mostrava no juízo que fazia dos objetos, das coisas cotidianas, da própria localidade: “o que veio fazer aqui? Tirar foto de cidade vazia?”. “Vai ver que nasci na época errada”, respondia Rita, que também se fixava, com sua máquina que parecia repor a vida, ou a verdadeira vida na sua autêntica temporalidade, nos traços do rosto ou nas mãos de Madalena.

Como se sabe, nossos desejos se configuram por relação aos desejos do outro¹⁶ e, justamente por isso, a recomposição da temporalidade dos objetos, dos ritos, dos gestos, levada a cabo pelos registros de Rita, não poderia deixar de sensibilizar Madalena. Aos poucos, podemos perceber no olhar, nas falas, nas dúvidas da personagem indicações de um reencontro com a passagem do tempo, que lembrava a ela mesma sua perecibilidade e, talvez, alguma possibilidade de reconciliação com a morte que se aproximava. Cabe destacar que, apesar da rotina de ações repetitivas, Madalena não havia se fechado completamente à memória involuntária, talvez, inclusive, porque não pudesse. Todos os dias, ao escurecer, ela acendia seu candeeiro e escrevia uma carta a Guilherme, seu ex-marido. Ao colocá-la na cesta, Madalena nos deixava entrever a existência de muitas outras, por meio das quais se mantinha atrelada ao seu passado de forma diária, buscando no conforto conferido pela prática ritual o apaziguamento da dor advinda de uma perda ainda não plenamente enlutada.

Trata-se, de fato, do peso do passado, ainda que o gesto de escrever cartas pudesse parecer algo deliberado.¹⁷ Guilherme estava morto, mas seu gesto escamoteava essa perda: “meu amor, quero manter sempre viva a nossa memória”, era o início da primeira correspondência que aparece no filme, assinada como “a tua Madalena”. Em outra carta, podemos perceber o não controle de Madalena sobre a memória do ex-marido, inclusive no que diz respeito à sua persistência na casa por meio de objetos pessoais: “hoje me deparei com uma das suas camisas. Não é estranho que, depois de tanto tempo, eu ainda ache coisas suas pela casa? Talvez esteja ficando velha e minha memória me pregando truques...”. Ao ser questionada por Rita sobre o motivo de não posar para fotografias, Madalena respondeu: “eu gostava mesmo é de ver a

¹⁶ Além dos estudos diversos de Jacques Lacan sobre o tema, ver JULIEN, Philippe. *O estranho gozo do próximo: ética e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

¹⁷ Sobre a complexa relação entre o peso e a escolha do passado, ver LAVABRE, Marie-Claire. *Du poids et du choix du passé: lecture critique du ‘Syndrome de Vichy’*. In: PESCHANSKI, Denis, POLLAK, Michael e ROUSSO, Henry. *Histoire politique et sciences sociales*. Bruxelles: Complexes, 1991.

minha alma junto com a alma de Guilherme”. Em seguida, perguntava, como se questionasse essa relação de pouca reverência que Rita parecia manter com o passado: “você vai à missa?” (na verdade, Madalena parecia perguntar: você não tem religião?). Aquela jovem, única, além de Carlos, a não orar durante as reuniões do almoço, parecia estabelecer uma relação de afetividade com o passado, como se pode perceber pelo registro dos objetos que fixava a partir das lentes de sua câmera. Mas, tratava-se de uma proximidade que encabulava Madalena, para quem o passado era sagrado, distante, objeto de reverência silenciosa e religiosa.

Fotografar a alma: a frase de Madalena sobre o gosto de ver sua alma junto à de Guilherme, por meio das fotografias, parece sugestiva. Seria o fotógrafo aquele que registra a alma das pessoas, que as faz se reconciliarem com ela, promovendo certa redenção de seu passado? O que podemos perceber, de fato, é uma crescente ruptura da barreira que separava Madalena das lentes da câmera. Objeto distante, a máquina fotográfica estava inscrita em sua história como algo que rompia a banalidade da vida cotidiana, já que o momento do retrato era tido como excepcional, demandando certa preparação: “quando eu era moça, tinha sempre o fotógrafo que vinha aqui... todo mundo punha a melhor roupa, arrumava o cabelo... até os mais rampeiros pareciam filhos de barão”. Ressoava descabido, portanto, aquele fascínio de Rita por fotografar as coisas em seu estado habitual, sem a solenidade requerida, registrando também Madalena sem os trajes adequados: “quando eu me vi lá em cima com lencinho na cabeça e camisola velha, eu fui até o Antônio sem parar de rir...”. Apesar dessas atitudes em relação às fotografias, na realidade, o que se pode verificar é justamente uma cada vez maior abertura de Madalena, que acabou deixando-se capturar pela câmera em determinadas ocasiões, mesmo demonstrando desconforto diante do olhar curioso e insistente de Rita.

A impossibilidade de morrer e o historiador-fotógrafo

*A morte que se anuncia me causa horror,
porque a vejo tal como é: não mais morte,
mas a impossibilidade de morrer.*

Maurice Blanchot¹⁸

Os questionamentos e afirmações de Madalena sobre a velhice e a juventude (“o que você acha da juventude, Antônio?”; “você acha que estou parecendo velha?”; “estou ficando velha...”) eram acompanhados de certo pressentimento de uma maior proximidade da morte (“estou com medo de morrer”) e conjugavam-se, ainda, com outras práticas igualmente indicativas das transformações causadas pela presença de Rita e de suas fotografias. O uso de roupas mais requintadas para escrever a Guilherme ou a preparação de um belo vestido e a colocação de um anel que serão utilizados pouco antes de seus momentos finais são alguns dos sinais presentes no filme. Mas, é a atitude de postar-se diante do espelho quando estava sozinha, logo após ser regis-

¹⁸ BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 323 e 324.

trada pelas câmeras de Rita, que parece mais sugestiva: antes coberto de poeira, o espelho estava completamente inutilizado na casa, inviabilizando a visualização, em seu próprio rosto, das marcas da passagem do tempo. Conforme ressaltado por Foucault, o espelho, assim como o cadáver, são instrumentos fundamentais na indicação dos limites do corpo: “o cadáver e o espelho que nos ensinam [...] que temos um corpo, que este corpo tem uma forma, que esta forma tem um contorno, que no contorno há uma espessura, um peso; em suma, que o corpo ocupa um lugar”.¹⁹ Embora a preocupação do autor com a percepção de nossa limitação espacial estivesse mais centrada nos constrangimentos impostos ao que chamou de “utopia do corpo”, com sua tendência a romper fronteiras em favor de uma atitude desejante que colocaria o corpo em um não lugar, sem dúvida, ela pode servir para pensar o papel do espelho como aquele que reflete os registros da perecibilidade humana, os traços de uma experiência de vida, a inexorabilidade da morte que, a cada dia, se aproxima.

Dois momentos do filme, entretanto, são mais fundamentais do que a cena em que Madalena se olhava no espelho. O primeiro é quando ela, sem que Rita o soubesse, aparece entrando em seu quarto de hóspede e obtendo o primeiro contato mais direto com as fotografias. Penduradas em um pequeno e improvisado varal para a secagem após serem reveladas, as belas imagens capturadas pela fotógrafa reproduziam, em preto e branco, lugares da cidade, ângulos do rosto de Madalena e dos demais moradores, objetos e coisas de um mundo que esta última parecia já não mais ver realmente. Trata-se de um encontro com o valor das coisas, um momento de choque no qual, em frações de segundos, todo o sentido da existência de Madalena parece ter sido colocado em jogo por meio de imagens que figuram vivências, experiências, de modo semelhante ao que Walter Benjamin, com toda riqueza conceitual, definiu como “imagens dialéticas”.²⁰

É nesse sentido que a personagem de Rita pode ser tomada como metáfora do papel do historiador, figurado como uma espécie de viajante-fotógrafo que libera o passado de seu peso no cotidiano, permitindo lidar com o que foi entendido por Maurice Blanchot como a principal ameaça relativa à morte: o risco da impossibilidade de morrer.²¹ Rita como viajante-fotógrafa, Rita como historiadora. Enxergando de modo diferente as coisas do mundo, ela parecia as perceber como rastros ou vestígios no sentido benjaminiano, ou seja, como objetos que relacionam o pretérito com o agora, estabelecendo não uma continuidade com o passado, mas fazendo de seus restos vetores da produção de um instante de espanto, assim como no olhar de Madalena ao visualizar suas fotografias ali expostas. De modo semelhante à fotografia, a escrita da história, segundo Raphael Samuel, “traz o meio-esquecido de volta à vida, de uma forma muito parecida à dos pensamentos oníricos”. Assim, ela “cria uma narrativa consecutiva a partir dos fragmentos, impondo ordem no caos e produzindo imagens muito mais claras do que qualquer realidade poderia

¹⁹ FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013, p. 15.

²⁰ A categoria será retomada mais adiante, por meio de um diálogo com a interpretação de Georges Didi-Huberman.

²¹ BLANCHOT, Maurice, *op. cit.*, p. 323 e 324.

ser”.²² A comparação parece pertinente, inclusive, se essa clareza puder ser associada a certo espanto pela mortificação do dia a dia, como aquele de Rilke quando, nas palavras de Maurice Blanchot, “descobre também o terrível sob a forma da ausência de angústia, da insignificação cotidiana”.²³

Madalena via aquelas imagens, que reproduziam os traços de sua face e o mundo ao seu redor, pelo olhar que faz retornar o recalçado: nesse caso, de forma extrema, o recalque de toda uma grande parte de sua vida, durante a qual o tempo como movimento, como energia de vida que configura experiências, foi escamoteado. Madalena sentia abrir-se, portanto, todo um novo horizonte do presente, um espaço de experiência ainda não habitado, um reflorescer de uma parte do mundo não mais capturada pelos seus sentidos, por demais acostumados com os sons do silêncio da cidade, com o cheiro da farinha que encorpa o pão, com a textura das flores da frente do cemitério, as quais todos os dias ela regava. O passado, inscrito nas coisas e nos gestos, voltava a ser sentido por meio de uma intimidade há muito tempo esquecida, pois havia sido substituída por uma relação que sacralizava seus vestígios ao mesmo tempo em que os distanciava.

Se partirmos da concepção de que as fotografias de Rita recompunham a temporalidade dos objetos, pessoas e paisagens registradas, podemos nos questionar se, naquele instante, Madalena não era afetada por aquilo que Bergson chamou de “emoção”, ou seja, “um afeto que se emociona com a passagem do tempo ou com o movimento dos seres como tais”.²⁴ Segundo Lapoujade, “esse afeto é emoção da própria passagem do tempo e não o fato de se emocionar com seres (ou com os nadas) que o povoam (ou despovoam)”.²⁵ Assim, “pensar a passagem do tempo, simpatizar com essa passagem, é justamente livrar-se daquilo que é, daquilo que nos prende aos seres ou aos nadas”.²⁶ Entrar em contato com o “dever que é a vida das coisas”, aspecto fundamental na reflexão de Bergson sobre a “duração” e suas vinculações com a existência de um outro sentido da vida,²⁷ era também, conforme seu texto “A evolução criadora”, uma forma de “pulverizar todas as resistências e franquear muitos obstáculos, talvez mesmo a morte”.²⁸ Aspecto que nos remete à segunda cena mais importante do filme.

Trata-se de um momento verdadeiramente central, relativo aos instantes que antecedem à morte de Madalena. Pouco depois do diálogo com Antônio, no qual ele afirmava que, em Jotuomba, as pessoas esqueciam de morrer, visualizamos Rita, com gestos suaves, guardando no armário o vestido de Madalena. Em seguida, a imagem mais impactante do filme, de Madalena, com um dos braços cobrindo os seios e tendo ao fundo a parede azul do quarto com marcas evidentes da passagem do tempo. A retirada do braço, deixando totalmente desnuda aquela que todas as reservas havia demonstrado às

²² SAMUEL, Raphael. Teatros da memória. *Projeto História*, n. 14, São Paulo, fev. 1997, p. 45.

²³ BLANCHOT, Maurice. A obra e o espaço da morte. In: *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 130.

²⁴ LAPOUJADE, David, *op. cit.*, p. 28.

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Idem.* Sobre os dois sentidos da vida em Bergson, ver WORMS, Frédéric. *Bergson ou os dois sentidos da vida*. São Paulo: Editora Unifesp, 2010.

²⁸ BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 293.



lentes da câmera, sob a intensidade da música de fundo e de seu olhar carregado do teor sublime e da plenitude de quem parece mirar a eternidade, permite a figuração de instantes de enorme densidade dramática. Instantes durante os quais não apenas o olhar de Madalena sugere o espanto de ser também olhada, talvez por algo externo, um ponto zero ou um plano de neutralidade que ultrapassava a simples objetiva da câmera de Rita, mas também os espectadores se confrontam com uma “imagem que nos olha”, aproximando-se daquilo que Georges Didi-Huberman indicou em suas apropriações das “imagens dialéticas” benjaminianas.²⁹

É muito sugestivo que, para o registro da última imagem de Madalena, Rita tenha utilizado o método da câmara escura, pois, para além das lendas sobre o registro fotográfico como captura da alma, o próprio equipamento já foi apresentado como metáfora da alma: “as sombras e os fantasmas do reflexo, da memória e da imaginação caem dentro da alma como numa câmera escura, e alguns tão notáveis e agradáveis que nos sentimos inclinados a copiá-los, e retocá-los de alguma maneira, colorindo-os e agrupando-os para transformá-los em pequenos quadros”.³⁰ A metáfora se alimentava do caráter de esboço das imagens, sem precisão, tal como funcionaria a memória: “tudo que cai na tela da alma via abertura dos sentidos está fora de foco, vago, são esboços e contornos que permitem que a memória troque suas cores e classificação”.³¹ O mais importante, por outro lado, é que as elaborações sobre a alma permitiam pensar os “solenes momentos da morte”, quando as imagens existentes nas paredes da “galeria silenciosa” da alma “recobram sua vitalidade”: “a mente volta-se para dentro e ‘folheia os ambrótipos que colecionou — ambrótipos, pois são verdadeiras impressões imperecíveis — e, combinando-as, conforme forem ocorrendo ao acaso, constrói com elas o panorama do sonho”.³² Trata-se, portanto, do acesso a um “colossal arquivo de imagens” que, presentes em nossa alma, seriam despertadas também em outros momentos excepcionais, como no período em que estamos dormindo, durante o delírio de uma febre ou em situações de medo intenso.

Para o público que assiste ao filme, talvez pudéssemos pensar na capacidade efetiva de transmissão de uma experiência que a fotografia, ao capturar o olhar do moribundo, podia trazer. Afinal, segundo Walter Benjamin, “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida [...] assumem pela primeira vez uma forma transmissível”.³³ A preocupação de Benjamin era com a autoridade que conferia origem à narrativa, mas pode ser interessante à reflexão em pauta: “assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens — visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso —, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor”.³⁴ O olhar que antecede o último suspiro é

²⁹ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2014.

³⁰ DRAAISMA, Douwe, *op. cit.*, p. 173.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 173 e 174.

³² *Idem, ibidem*, p. 176.

³³ BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 207.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 207 e 208.

tópica recorrente no campo literário, que assume também colorações comoventes no testemunho de Jorge Semprún, um dos sobreviventes dos campos de concentração, sobre os instantes finais de Maurice Halbwachs no bloco dos agonizantes de Buchenwald, em 1944: “[em seus olhos, via-se] uma chama de dignidade, de humanidade vencida mas incipiente. O brilho imortal de um olhar que constata a aproximação da morte, que sabe o que está por vir, que o pondera, que avalia face a face seus riscos e o que põe em jogo, livremente, soberanamente”.³⁵

É interessante notar que as teses de Benjamin, ao tratarem da capacidade do moribundo de transmissão da “experiência”, na verdade, diagnosticavam sua impossibilidade na época moderna, caracterizada pelo isolamento do indivíduo que acompanhou o estabelecimento do espaço industrial urbano e o avanço dos meios técnicos. No filme, por outro lado, a perda da “experiência” não estava relacionada ao vazio das cidades capitalistas, lugares chave de expressão de toda a fantasmagoria da subjetividade moderna e suas consequências, como a desapareição de vestígios da vida privada no espaço público, sinalizada pela abundância de “marcas” nos lares e objetos pessoais burgueses.³⁶ Ainda que certas práticas, como a fabricação do pão por Madalena, pudessem lembrar os modos artesanais de produção que Benjamin vinculava às formas narrativas de transmissão da “experiência”, era em uma vila rural que o filme situava a perda não apenas da experiência no sentido da memória comunitária (*Erfahrung*), mas também das únicas formas de experiência ainda possíveis na modernidade, relacionadas ao indivíduo e à sua vivência (*Erlebnis*).³⁷ Se modos narrativos como os de Proust, que tratou do complexo trabalho da reminiscência, permitem conceber outros tipos de experiência possíveis à época moderna, cabe destacar que, em *Jotumba*, o apagamento do passado era igualmente o obscurecimento da memória involuntária devido à onipresença dos comportamentos habituais, impedindo qualquer relação com a infinitude desse tipo inesperado de lembrança, única capaz de permitir o entrecruzamento do envelhecimento e da reminiscência.³⁸

Por outro lado, vale ressaltar que, apesar de os usos da fotografia à moda dos álbuns de retrato burgueses terem sido criticados por Benjamin, aquele meio de registro de imagens, como dispositivo de acesso aos “rastros” de experiências passadas, vinculava-se também à temporalidade, funcionando como uma “cifra, capaz de produzir significação em um universo de eterna fugacidade”.³⁹ Fonte de “fixação do que é efêmero e secreto”,⁴⁰ a fotografia não estava condenada a ser apenas uma nova máquina da época de reprodutibili-

³⁵ Reproduzido em RICOEUR, Paul. *Vivo até a morte seguido de fragmentos*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 17 e 18.

³⁶ Ver BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 43 e 44.

³⁷ Sobre a diferença entre o conceito de experiência como *Erfahrung* e como *Erlebnis*, ver GAGNEBIN, Jeane Marie. Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política, op. cit.*, p. 15. Sobre a forma como a noção de experiência, para Benjamin, estava diretamente vinculada com a possibilidade de sua transmissão pela narrativa, ver SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo-Belo Horizonte: Companhia das Letras/Editora UFMG, 2007, p. 24 e seguintes.

³⁸ Ver BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Magia e técnica, arte e política, op. cit.*, p. 45.

³⁹ GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime. *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 114.

⁴⁰ *Idem*.

dade técnica, podendo ser relacionada ao inconsciente, ao surrealismo, à magia, ao misticismo.⁴¹ Compreendida em sua vinculação com um saber de teor melancólico, concentrado nas perdas que caracterizam a existência, a fotografia, mais do que outras ruínas, fragmentos, resíduos de experiências passadas, poderia ser entendida como “um caso extremo de concretização do rastro”, cruzando o tempo cronológico com o dissociativo, indicando a historicidade de um objeto que, ao mesmo tempo, está presente e ausente diante de nós.⁴² Partindo desse ponto de vista, a historiografia, em suas complexas injunções com a memória, também deveria assumir sua dimensão de redescobridora dos restos do passado que não se deixam ontologizar, facilitando o luto dos cadáveres insepultos que, como fantasmas, ainda assolam o presente, já que essa tarefa não deveria ser compreendida como apenas da literatura.⁴³

Ainda sobre o historiador e os mortos

*Vem, doce morte. Quando queiras.
Ao crepúsculo, no instante em que as nuvens
desfiam pálidos casulos
e o suspiro das árvores — secreto —
não é senão prenúncio
de um delicado acontecimento.*

Henriqueta Lisboa⁴⁴

Olhar soberano daquele que constata a aproximação da morte: esta poderia ser uma boa caracterização da imagem que captura os últimos momentos de Madalena. Cabe ressaltar que, nas reflexões de Georges Didi-Huberman sobre as “imagens dialéticas”, um ponto importante diz respeito às condições de sua “legibilidade”. Buscando ultrapassar os infrutíferos debates sobre a primazia do escrito ou do pictórico, o autor utilizou a noção justamente para apontar que a tensão causada pelas “imagens dialéticas” depende também das condições históricas daquele que as visualiza, já que as imagens podem perder seu potencial expressivo, como parece ter ocorrido com a banalização das representações do Holocausto.⁴⁵ Também nesse caso, o filme permite refletir sobre o problema de modo particular, relacionando-o com as formas específicas de constituição do desejo por meio da relação com o outro: os objetos e tudo aquilo que foi capturado pelas lentes da máquina de Rita ganharam real significado para Madalena a partir, justamente, do valor que pareciam conter para a fotógrafa. Aos poucos, Rita tendeu a deixar o lugar do “outro” (o “forasteiro”) para ocupar aquele de “um próximo”, tal como a categoria mobilizada por Paul Ricoeur para indicar a presença subjetiva daquele

⁴¹ Ver BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política*, op. cit.

⁴² Ver GINZBURG, Jaime, op. cit., p. 115.

⁴³ Ver VECCHI, Roberto e RIBEIRO, Margarida Calafate. A memória poética da guerra colonial de Portugal na África: os vestígios como material de uma construção possível. In: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime, op. cit.

⁴⁴ LISBOA, Henriqueta. Vem, doce morte. In: *Flor da morte*. Belo Horizonte: Editoria UFMG, p. 28.

⁴⁵ Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. Abrir os campos, fechar os olhos. Imagem, história, legibilidade. In: *Remontagens do tempo sofrido: o olho da história*, II. Belo Horizonte: Editoria UFMG, 2018, p. 19 e seguintes.

les que, no entremeio do “si” e do “outro”, nos fornecem os enquadramentos através dos quais imaginamos o mundo e damos sentido às coisas.⁴⁶

A reflexão sobre as “imagens dialéticas” é também fundamental para pensar o trabalho do historiador em um segundo sentido, já que, para Didi-Huberman, a formulação romperia justamente a fronteira entre o historiador e o artista: em Benjamin, sobretudo, pela aproximação de sua atividade com a obra poética de Baudelaire; no filme, poderíamos acrescentar, pelo modo como a atuação de uma fotógrafa metaforizava elementos centrais da “operação historiográfica”. Assim como o artista, o historiador-fotógrafo, por meio de seu “discurso interpretativo”, também inventa “novas formas”, modificando a tradição e estabelecendo um diálogo crítico entre história e memória por meio do qual o choque causado pela inquietação da imagem que produz do passado funciona como “motor dialético da criação como conhecimento e do conhecimento como criação”.⁴⁷ Nessa perspectiva, à relação complexa entre a historicidade e o anacronismo da imagem corresponderia a tensão característica do trabalho do historiador como aquele que, por um lado, recupera o passado, fazendo justiça à dimensão da historiografia como vetor de memória e como discurso demarcado por seu dever com os mortos, e, por outro, o faz em perspectiva crítica, produzindo ele também uma “imagem dialética” causadora de um descentramento em relação à tradição, introduzindo nela um vazio, uma inquietação, um questionamento acompanhado do sentimento de perda.

É interessante perceber que, em suas clássicas reflexões sobre a fotografia, Roland Barthes tenha utilizado a palavra “espectro” para assinalar que o sujeito retratado vive “uma microexperiência da morte”.⁴⁸ Nessa perspectiva, “o órgão do fotógrafo não é o olho (ele me terrifica), é o dedo: o que está ligado ao disparador da objetiva, ao deslizar metálico das placas (quando a câmera ainda as tem)”.⁴⁹ Essa metáfora de Barthes, sem dúvida, serve para indicar a vocação mortífera da fotografia, espécie de máquina assassina que, também no filme de Murat, terminava em instantes (como no disparo de uma arma de fogo) com a fronteira que separava Madalena da morte. Na perspectiva de Barthes, entretanto, os fotógrafos, esses que “não sabem que são agentes da morte”, fazem parte da configuração de uma nova relação com o passado, que acompanhou a “crise da morte” iniciada na segunda metade do século XIX.⁵⁰ É nesse sentido que o autor estabeleceu sua reflexão sobre “o vínculo antropológico da morte e da nova imagem”, relacionando o surgimento da fotografia com uma forma “chã” de lidar com o fim da vida, pela qual restaria a platitude no enfrentamento da perda: “nada a dizer da morte de quem eu mais amo, nada a dizer de sua foto, que contemplo sem jamais poder aprofundá-la, transformá-la”.⁵¹

Ora, essa forma de interpretação, ao relacionar fotografia e escamoteamento da morte, contradita com o tratamento que conferimos ao papel de Rita e sua câmera, tornando-se mais importante porque, em sua reflexão,

⁴⁶ Ver RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

⁴⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, op. cit., p. 179.

⁴⁸ BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 20.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 21.

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 78 e 79.

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 79.

Barthes estabelecia também interrogações sobre a historiografia. A crítica de Barthes à ética da nova imagem, que “desrealiza completamente o mundo humano dos conflitos e dos desejos, sob o pretexto de ilustrá-lo”, apontava sua raiz no Oitocentos, pois “o mesmo século inventou a História e a Fotografia”.⁵² Diferentemente dos monumentos das sociedades antigas, que pretendiam eternizar uma lembrança, à fotografia, com sua natureza mortal, documentalista, de mero testemunho, corresponderia uma historiografia tida como uma “memória fabricada segundo receitas positivas, um puro discurso intelectual que abole o tempo mítico”.⁵³ Em última instância, tudo prepararia “nossa espécie para essa impotência: não poder mais, em breve, conceber, afetiva e simbolicamente, a *duração*: a era da Fotografia é também a das revoluções, das contestações, dos atentados, das explosões, em suma, das impaciências, de tudo o que denega o amadurecimento”.⁵⁴

Sem dúvida, nesse plano da relação entre história e memória, somente a visão de Maurice Halbwachs pareceria igualmente empobrecedora da historiografia, comparada ao “epitáfio dos fatos de outrora, tão curto, geral e pobre de sentido como a maioria das inscrições que lemos sobre os túmulos. A história parece um cemitério em que o espaço é medido e onde a cada instante é preciso encontrar lugar para novas sepulturas”.⁵⁵ Curiosamente, a pressuposição de que o passado deveria estar “mortificado”, de que a história deveria “primeiro *estar morta* nas mentes” para, somente depois, se tornar objeto da historiografia como conhecimento científico, apareceria também em textos de Reinhart Koselleck, sofrendo veemente crítica de Aleida Assmann.⁵⁶ Caberia, nesse caso, contrapor as reflexões de Paul Ricoeur, para quem “o historiador não se defronta apenas com mortos, para os quais constrói um túmulo escriturário; ele não se empenha apenas em ressuscitar viventes de antigamente, que já não existem, mas que existiram; ele se dedica a rerepresentar ações e paixões”.⁵⁷ Seria pertinente interrogar também se, por trás das críticas de Barthes ou Halbwachs, não encontraríamos apenas um temor à morte que fundamentaria a desvalorização dos signos funerários, tornando necessário recordar, com Fernando Catroga, que eles remetem também à vida: “o símbolo funerário é metáfora de vida e convite a uma periódica ritualização unificadora; ele é para ser vivido e para ajudar a viver, oferecendo-se assim como um texto, cuja compreensão mais afetiva (a dos entes queridos) mobiliza, antes de mais, toda a subjetividade do sobrevivente”.⁵⁸

Parece curioso que, em contraposição a essa historiografia “impaciente” e “documentalista”, Barthes tenha mencionado justamente a figura de Michelet, supostamente o único em seu século a conceber “a História como uma declaração de amor: perpetuar, não somente a vida, mas também o que ele

⁵² *Idem, ibidem*, p. 98 e 79 e 80.

⁵³ *Idem, ibidem*, p. 80.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990, p. 74.

⁵⁶ ASSMANN, Aleida, *op. cit.*, p. 18 e 19. Sobre as relações entre história e memória em Reinhart Koselleck, conferir também MARCELINO, Douglas Attila. Experiências primárias e descontinuidades da recordação: notas a partir de um texto de Reinhart Koselleck. *Tempo & Argumento*, v. 8, n. 19, Florianópolis, set.-dez. 2016.

⁵⁷ RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000, p. 501 (tradução livre).

⁵⁸ CATROGA, Fernando. *O céu da memória: cemitério romântico e culto cívico dos mortos em Portugal (1756-1911)*. Coimbra: Minerva, 1999, p. 22.

chamava, em seu vocabulário, hoje fora de moda, de o Bem, a Justiça, a Unidade etc.”⁵⁹ Nesse caso, seria importante perguntar, tal como fez Jacques Rancière, se os anseios necrófilos de Michelet, com sua paixão pelos túmulos, não correspondiam, na verdade, à configuração poética de uma historiografia que, tomando o lugar do morto do qual falava (o povo francês, figurado em uma entidade abstrata, sacralizada), acabava por apagar tudo aquilo que sua escrita poderia conter de verdadeiramente ameaçador: seus vínculos com a literatura, a política e, igualmente, com o acontecimento.⁶⁰ Nessa perspectiva, o recalca-mento do regicídio, que caracterizou o tratamento dado por Michelet ao evento revolucionário, poderia corresponder ao mesmo dispositivo teórico que colocou as “massas anônimas”, ou as estruturas da *long durée* braudeliana, no centro da atividade historiadora. Segundo Rancière, nenhum traço de incerteza, morte e inessencialidade como “aparências do passado” poderiam figurar nesse tipo de narrativa, totalmente incapaz de lidar com a imprevisibilidade: não seria essa também a raiz da insatisfação de Barthes com as “impaciências” da época da “nova imagem”?⁶¹

Vale ressaltar que uma leitura crítica, quase condenatória, da fotografia também caracterizou a importante obra de Susan Sontag, publicada pouco depois e visivelmente inspirada no ensaio de Roland Barthes. Os vínculos entre a morte e a fotografia também aparecem no texto de Sontag, para quem “as fotos declaram a inocência, a vulnerabilidade de vidas que rumam para a própria destruição, e esse vínculo entre a fotografia e a morte assombra todas as pessoas”.⁶² Como uma espécie de “inventário da mortalidade”, a fotografia seria uma forma de “violar as pessoas”, transformá-las em “objetos que podem ser simbolicamente possuídos”.⁶³ Também nesse caso, certa visão da morte, não explicitada, ampara a sugestão de que a fotografia produziria uma mortificação no sentido do apagamento do caráter de experiência das ações passadas, inclusive porque, ao invés de ressaltar singularidades, a câmara nivelaria igualmente o significado de todas as ocorrências registradas. A leitura, de fato, parece próxima à de Roland Barthes, para quem a fotografia “não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*”.⁶⁴

Trata-se, portanto, de uma espécie de passado encerrado, mortificado, do qual somente podemos atestar sua veracidade, o que discrepa de nossa sugestão sobre a relação metafórica entre o papel do fotógrafo e do historiador por meio do filme de Murat. Em contraposição à ideia de um passado que

⁵⁹ BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 80. Roland Barthes analisou a obra de Michelet em outro relevante livro: BARTHES, Roland. *Michelet*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

⁶⁰ Ver RANCIÈRE, Jacques. *Les noms de l'histoire: essai de poétique du savoir*. Paris: Seuil, 1992.

⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 133. Segundo Rancière, a leitura de Barthes sobre o “efeito de real” de fins dos anos 1960, embora pressupusesse uma ruptura, compreendia a estruturação da narrativa por meio de uma mesma racionalidade do modelo de verossimilhança aristotélico. Assim, desvalorizando os efeitos políticos daquilo que aparecia como mero excesso ou resíduo, Barthes enquadrou o “romance realista” e a “historiografia modernista” dentro de um “fetichismo do real” que se expressaria também em vários outros planos da cultura. Em contrapartida, Rancière tomaria justamente esses chamados excessos para pensar as relações entre democracia literária e democracia política. Ver BARTHES, Roland. *L'effet de réel*. In: BARTHES, Roland et al. (orgs.). *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982, e RANCIÈRE, Jacques. *O efeito de realidade e a política de ficção*. *Novos Estudos Cebrap*, v. 29, n. 1, São Paulo, mar. 2010.

⁶² SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 85.

⁶³ *Idem, ibidem*, p. 85 e 25.

⁶⁴ BARTHES, Roland. *A câmara clara, op. cit.*, p. 72.



apenas “foi”, caberia retomar a perspectiva de Paul Ricoeur sobre a “operação historiográfica”, sobretudo o que chamou de “efeito retroativo da intencionalidade do futuro sobre o passado no conhecimento histórico”.⁶⁵ Procurando conjugar reflexões no campo da epistemologia da história e de uma hermenêutica da condição histórica, Ricoeur pensou a historiografia por meio de uma articulação entre a visada de um passado “que já não é mais” com sua dimensão do “ter sido”, estabelecendo um diálogo crítico com a leitura heideggeriana da “historicidade”. Nessa chave de leitura, que contém um forte sabor benjaminiano (embora menos mencionado por Ricoeur), a escrita da história, ao invés do tratamento de fatos mortos (ou mortificados por ela), estudaria os projetos utópicos perdidos no passado, abrindo, assim, um novo campo de possibilidades para o agir no presente. A exigência de verdade, fundamentada no pressuposto epistemológico da comprovação de que algo ocorreu (dimensão de relação com o passado à qual Barthes reduz o papel da fotografia), deveria ser complementada, portanto, pelo efeito retroativo do futuro sobre a memória e a história, que resultaria de um olhar para as promessas não cumpridas no passado.⁶⁶ Nessa perspectiva, a historiografia, recuperando e examinando criticamente os desejos e expectativas dos agentes, poderia ser compreendida justamente como um contraponto à tendência de não mais conceber a “duração” por meios simbólicos e afetivos.

Visões como as de Barthes e Sontag parecem confirmar a suspeita de Didi-Huberman de que nem sempre o olhar filosófico se mostra devidamente atento à imprevisibilidade da imagem. Analisando as máscaras mortuárias de pensadores como Hegel e Nietzsche, Didi-Huberman criticava, na verdade, o tratamento da unificação da imagem por meio da visão, conforme a perspectiva kantiana, e a compreensão da semelhança na leitura heideggeriana: “a unificação entra em choque, na existência efetiva e imprevisível das imagens — à qual os filósofos são ainda com demasiada frequência, como por ofício, desatentos —, com esta *disseminação* perpétua, interminável, que as torna tão frágeis, tão lacunares e tão necessárias ao mesmo tempo”.⁶⁷ A afirmação poderia servir para colocar em questão o caráter normativo que, por vezes, parecem assumir os textos de Barthes e Sontag, deixando de lado a historicidade da imagem, sua constituição como “ato” e não como “coisa”, enfim, aquilo que Didi-Huberman, em outros momentos, denominaria “imagem em contexto”, ou ainda “legibilidade” da imagem. Seria preciso, portanto, pensar nas condições históricas de “legibilidade” das fotografias por Madalena, cujos significados conferidos às imagens no quarto de Rita não indicam um mero nivelamento das ocorrências ali capturadas. Diferentemente do Michelet de Barthes, que parece mais próximo do “homem da crença” de Didi-Huberman (pela relação sacralizadora e não devidamente crítica mantida com o passado, como em seu amor pelo “povo” e pela “França”),⁶⁸ ou da historiografia cientificista

⁶⁵ RICOEUR, Paul. *Le lectura del tiempo pasado*, *op. cit.*, p. 74 (tradução livre).

⁶⁶ Conferir, sobretudo, a parte sobre uma hermenêutica da condição histórica em RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.* No caso de Ricoeur, o problema se torna mais complexo se considerarmos a base aristotélica de seu uso da noção de narrativa, a qual poderia ser confrontada com as questões anteriormente levantadas a partir de Jacques Rancière.

⁶⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança, *op. cit.*, p. 48.

⁶⁸ Cabe ressaltar, por outro lado, que Claude Lefort, ao analisar a interpretação de Michelet sobre o julgamento de Luís XVI, ressaltou sua capacidade de desnaturalização do fundamento simbólico da

(mortificadora do passado pela busca documentalista de fatos mortos e sua autenticidade), talvez a metáfora do historiador como fotógrafo da morte permita reforçar essa valorização da imprevisibilidade: o medo da morte como ameaça não poderia corresponder à atitude conservadora que condena o acontecimento (a “impaciência”, a “explosão”, a “contestação” etc.) e, portanto, o próprio potencial transformador da historiografia?⁶⁹

De fato, a comparação entre o historiador e o fotógrafo, retomada por meio desse diálogo com Benjamin, Didi-Huberman, Ricoeur, Catroga, Rancière e tendo como elemento de fundo a presença da morte no filme de Murat, constitui o ponto central da reflexão aqui realizada. Assim como a personagem Rita, o historiador pode ser compreendido como aquele que se utiliza de rastros e vestígios para a construção de imagens por meio das quais os sujeitos podem entrar em choque com o seu passado, tal como na concepção benjaminiana sobre a noção de “rastros” e sobre a produção de “imagens dialéticas”. Esse choque, como instantâneo que se configura na tensão entre o recalçado e os desejos que tornam qualquer relação com imagens do passado anacrônica, pode ser libertador do peso de um passado que se acumula, de forma anódina e previsível, nas repetições do cotidiano, por meio de gestos, ritos, objetos, frases clichês, enfim, de uma vivência que se esqueceu (ou recalçou) da própria passagem do tempo.

O fechamento do cemitério e o recalçamento da morte

O símbolo máximo do recalçamento da passagem do tempo no filme é de fato o fechamento do cemitério, lugar por excelência de meditação sobre as aporias da condição humana, caracterizada pelo tensionamento entre os desejos de imortalidade e a inexorável perecibilidade dos corpos. O impedimento do contato com os túmulos, advindo do fechamento de seus portões, interditava qualquer possibilidade de assumir a “angústia” que permite melhor lidar com as aflições da condição de finitude, admitindo a própria mortalidade e enfrentando o vazio criado pela cisão que o contato com as sepulturas encerra: “o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago — e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente — na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo”.⁷⁰ Ainda segundo Didi-Huberman, ao olhar para o túmulo, “ele me olha também, é claro, porque impõe a mim a *imagem impossível de ver* daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido”.⁷¹

Seguindo as sugestões abertas por Michel Foucault, poderíamos dizer que, ao fechar o cemitério, o padre acabou por inviabilizá-lo como “heteroto-

política, o identificando como “um dos raros pensadores de seu tempo a reconhecer a função simbólica do poder na *mise en forme* das relações sociais”. LEFORT, Claude. *Essais sur le politique (XIXe-XXe siècles)*. Paris: Seuil, 1986, p. 284 (tradução livre).

⁶⁹ Sobre a relação entre poética da história e as formas de conferir sentido aos acontecimentos, ver MARCELINO, Douglas Attila. Tempo do evento, poética da história: maio de 1968 segundo Michel de Certeau e Cornelius Castoriadis. *História da Historiografia*, v. 12, n. 30, Ouro Preto, ago. 2019.

⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, op. cit., p. 38.

⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 38.

pia”, ou seja, como um desses lugares utópicos, que são reais, mas situam-se fora de todos os espaços, configurando-se como verdadeiros “contraespaços”, sem os quais nenhuma sociedade poderia existir.⁷² Sua atitude ultrapassava a tendência característica da modernidade de substituir os antigos espaços sagrados por “heterotopias de desvio”, difundindo instituições de controle, como as casas de repouso, as instituições psiquiátricas e as prisões.⁷³ Segundo Aleida Assmann, do ponto de vista simbólico, nenhum lugar é capaz de substituir a sepultura: “enquanto as ruínas e objetos apontam para algo ausente, a sepultura mantém-se como lugar de descanso do morto, um local de presença numinosa (tal como os locais que guardam em si objetos remanescentes)”.⁷⁴ O que importa, nesse caso, é a “presença” e não o “monumento”: “para abraçar um ente querido que se foi prefiro bem mais estar junto a seu túmulo que a um monumento”, teria dito Goethe.⁷⁵ Também nesse ponto o filme rompe com o esperado, já que não se trata de uma modernização que substitui a “memória dos locais” pela “memória dos monumentos”, mas do arraigado tradicionalismo católico do padre, que torna possível extrapolar completamente qualquer distância já prevista na dimensão aurática dos lugares: o cemitério não é apenas um lugar de contemplação, mas sim um lugar proibido.⁷⁶ Tradicionalismo católico que, em sua faceta mais conflituosa, não era apenas do padre, se manifestando, por exemplo, na afirmação de Antônio de que não havia sofrido o bastante para poder morrer ou na impossibilidade de Madalena de perdoar a mulher que deixou seu filho cair da cristaleira (“peça para Deus te perdoar”, disse ela a Rita, ironizando as súplicas da responsável pela morte de seu ente querido).

Lugar por excelência da percepção do destino dos corpos semelhantes aos nossos, do apagamento de sua vida, o cemitério, entretanto, talvez funcionasse como um modo de linguagem cuja poética tivesse lá seus simulacros: a atividade do historiador, o papel do fotógrafo da morte. Não surpreende, inclusive, que Catroga tenha sugerido que “a necrópole é um livro escrito em linguagem metafórica”.⁷⁷ Ou, ainda, que Jean-Didier Urbain tenha caracterizado o monumento funerário, acima de tudo, como “a simbolização material da interface graças à qual a perda inicial se converte, pouco a pouco, em uma história”.⁷⁸ Talvez tenha sido esse tipo de história que tivesse faltado a Jotuomba. Curiosamente, o filme de Júlia Murat termina com a surpresa de Rita diante da pequena multidão dos moradores que a aguardam do outro lado da porta e que pedem para que permaneça na localidade. Aqueles mesmos, que tanto pareceram desconfortáveis com a sua presença, agora liderados por Antônio, respondem à abertura da porta mencionando que, com a morte de Ma-

⁷² FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, p. 19 e seguintes.

⁷³ *Idem, ibidem*, p. 22.

⁷⁴ ASSMANN, Aleida, *op. cit.*, p. 344.

⁷⁵ Citado em *idem, ibidem*, p. 348.

⁷⁶ Ainda segundo Assmann, o “local de recordação” é uma “tessitura incomum de espaço e tempo”, tencionando essa estranheza da aura com a demanda de imediatismo da presença sensorial. Justamente por isso, a concepção de Pierre Nora sobre os “lugares de memória” seria redutora para lidar com a memória dos locais. ASSMANN, Aleida, *op. cit.*, p. 360.

⁷⁷ CATROGA, Fernando, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁸ Urbain, Jean-Didier. Deuil, trace et mémoire. *Les Cahiers de Médiologie*, n. 7, Paris, p. 202, 1999/1 (tradução livre). Disponível em <<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Revue-Les-cahiers-de-mediologie>>. Acesso em 15 jul. 2019.

dalena, não contavam com mais ninguém para fazer o pão. Certamente, a cena final conduz à necessidade da pergunta: o que demandavam não era, no fundo, que Rita continuasse esse estranho trabalho de “parteira da morte”, mobilizando sua máquina fotográfica que, à maneira dos túmulos e de seu simulacro discursivo (a historiografia), poderia também preparar-lhes para aquele que se configurava como seu caminho tão adiado e inelutável?

Artigo recebido em 7 de setembro de 2019. Aprovado em 3 de novembro de 2019.