

A fotografia como paradigma de resistência no estado de exceção em *Os afetos*, de Rodrigo Hasbún, *A resistência*, de Julián Fuks, e *Abril despedaçado*, de Walter Salles

Raí Almeida

Émile Cardoso Andrade (*)

A memória guardará o que valer a pena.

A memória sabe de mim mais que eu; e ela não perde o que merece ser salvo.¹

Eduardo Galeano

A partir de uma ficção sócio-histórica, com a promoção dos diálogos entre literatura e suas relações artísticas e temáticas com as outras artes, analisamos o uso da fotografia como paradigma de resistência no estado de exceção na América Latina. Para tanto, tomamos os romances *Os afetos*² (2016), do escritor boliviano Rodrigo Hasbún, e *A resistência*³ (2015), do escritor brasileiro Julián Fuks, e o filme *Abril despedaçado*⁴, 2001, do cineasta brasileiro Walter Salles.

As narrativas compartilham semelhanças intertextuais, temática e estilística, conforme aponta Koch⁵ (2012), que as aproxima não só em relação ao contexto sócio-

(*) Raí Almeida é mestrando no POSLLI – Programa de pós-graduação em Língua, Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual de Goiás – campus Cora Coralina. E-mail: raialmeidarocha@gmail.com. Émile Cardoso Andrade é doutora em literatura e professora do POSLLI – Programa de pós-graduação em Língua, Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual de Goiás – campus Cora Coralina. E-mail: emilecardoso@ueg.br

¹ Citação retirada do livro *Dias e noites de amor e guerra*, publicado no Brasil pela editora L&PM em 2011.

² *Os afetos*, 2016, Editora Intrínseca, primeiro e único romance de Rodrigo Hasbún publicado no Brasil. Além do romance, o autor tem o conto “Tanta água tão longe de casa” publicado na coleção *Acerto de contas – treze histórias de crime & nova literatura Latino-americana*, 2017, pela editora Companhia das Letras.

³ *A resistência* foi Vencedor do Prêmio Jabuti em 2016.

⁴ *Abril despedaçado*, 2001, de Walter Sales é a adaptação do livro *Prilli i Thyer*, 1978, do escritor albanês Ismail Kadaré que foi publicado no Brasil sob o nome de *Abril despedaçado* pela editora Companhia das Letras sob o selo Companhia de bolso em 2007.

⁵ Mencionamos o livro *Intertextualidade: diálogos possíveis*, publicado no Brasil em 2012 pela Cortez Editora.

histórico, o estado de exceção (intertextualidade temática), mas também em aspectos de construção como o uso da fotografia como recurso narrativo (intertextualidade estilística).

Nessa leitura, há, portanto, um alinhamento temático e formal: a memória como patrimônio cujo acesso é possível, segundo Jeanne Marie Gagnebin (2006) por uma rememoração em detrimento de uma comemoração para não banalizar os eventos históricos do passado de modo a possibilitar um futuro possível. Assim, lembrar é manter viva a memória de um passado sombrio a fim de evitar que tal ameaça regresse e se faça realidade, “um trabalho” diz Gagnebin “de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento – do passado e, também, do presente” (2006, p. 105). Desse modo, a fotografia se torna recurso pelo qual se alcança o patrimônio da memória.

A fotografia, na produção artística contemporânea, ganha ares de resistência. Em contraste com a pintura, a fotografia quase sempre teve por objetivo estabelecer uma representação mais fiel do real, de algo ou alguém, em um dado momento. Ao longo dos anos, a fotografia alçou voos mais complexos: deixou de ser uma imagem congelada para se tornar, além de um registro temporal, um frame cinematográfico, um documento histórico. Uma imagem narrativa.

Nessa perspectiva, vemos o uso da fotografia em *Os afetos*, 2016, *A resistência*, 2015, e *Abril despedaçado*, 2001, como um paradigma artístico do resgate da memória e prova documental da luta contra o esquecimento. Assim, de modo a não deixar esquecido sob o risco de voltar a se repetir, ela é usada como recurso de resistência para manter vivas as consequências de um passado de exceção, como a guerra, a ditadura e o fascismo, que parecem bater à porta novamente.

O estado de exceção, elemento comum entre as narrativas, funciona como um pano de fundo que causa, ao mesmo tempo, o drama familiar e individual, obrigando à migração, cuja consequência é a fragmentação social e subjetiva dos indivíduos. Esse elemento comum está presente no contexto sócio-histórico, político e ditatorial nas narrativas citadas neste trabalho: em *Os afetos*, o contexto é o fim da Segunda Guerra Mundial (1945) quando, ao fugir da reestruturação da Alemanha nazista, a família Ertl se refugia na Bolívia, e permanece até a revolução boliviana; em *A resistência*, o contexto é a ditadura na Argentina, o golpe de estado, que durou de 1973 a 1986, que obriga a família protagonista da história a buscar refúgio no Brasil e se depara com o golpe militar

brasileiro; em *Abril despedaçado*, a exceção se dá pela ausência de leis constitucionais que são substituídas pelo coronelismo sertanejo brasileiro e pelo código da morte e vingança do sertão profundo.

Giorgio Agamben, em seu livro *Estado de exceção*, mesmo sendo de difícil definição devido a sua intrínseca relação entre o campo jurídico e o político, afirma: “o estado de exceção é um espaço anômico onde o que está em jogo é uma força de lei sem lei” (AGAMBEN 2004, p. 61). Visto dessa forma, o estado de exceção é caracterizado por uma desorganização jurídica e política cuja situação extrema é, na suspensão da constituição pela própria lei, a instauração da ditadura, elo histórico comum aos romances em estudo.

Assim, estado de exceção, segundo Agamben, é entendido como: “um espaço vazio de direito, uma zona de anomia em que todas as determinações jurídicas – e, antes de tudo, a própria distinção entre público e privado – estão desativadas” (AGAMBEN, 2004, p. 78), isto é, uma desorganização social, jurídica e política que, no século XX ameaçou se tornar a regra ao invés da exceção.

Tal desorganização social deixou um rastro, ainda que involuntário para citar Gagnebin “rastros que é fruto do acaso, da negligência, às vezes, da violência; deixado por um animal que corre ou por um ladrão em fuga, ele denuncia uma presença ausente – sem, no entanto, prejudicar sua legibilidade” (GAGNEBIN 2009, p. 113) quando, ainda segundo a autora, no final da Segunda Guerra Mundial frente à derrota iminente, os nazistas desenterraram os mortos nos campos de concentração e queimaram na tentativa de provocar “a ausência total de túmulo e de rastros que pudessem servir de documentos ou de provas” o que, segundo a autora, “prepara assim, na lógica nazista, os raciocínios negacionistas posteriores” (GAGNEBIN, 2009, p. 116) o que, semelhantemente, aconteceu na América Latina:

Em nosso continente, a luta dos familiares dos *desaparecidos* também se opõe à mesma estratégia política de aniquilação. Tortura-se e mata-se os adversários, mas, depois, nega-se a existência mesma do assassinato. Não se pode nem afirmar que as pessoas morreram, já que elas desapareceram sem deixar rastros, sem deixar também a possibilidade de um trabalho de homenagem e de luto por parte dos seus próximos (GAGNEBIN, 2009, p. 116).

É desse contexto de estado de exceção na América Latina que brota a necessidade de se atentar para a rememoração como preservação da memória. A luta contra o esquecimento encontra na fotografia uma força narrativa aliada que resgata, no presente, os horrores do passado de modo a preservar o futuro, não da inevitabilidade da exceção, mas da obscuridade da ignorância.

O filme *Abril despedaçado*, de Walter Salles, se passa em Riacho das almas, nome que reverbera como uma epígrafe metafórica no filme, retrato do sertão do Brasil profundo que “fica no meio do nada, diz Pacu, narração em *off*, enquanto a câmera mostra num ângulo mais aberto a bolandeira à esquerda, a casa da família ao centro e, do lado direito, o barracão onde se produz a rapadura, “de certo mesmo só precisa ter ciência que fica em cima do chão e embaixo do sol”.

Nos primeiros minutos do filme, além de nos apresentar a família e o seu lugar no sertão, Pacu nos dá uma dimensão do clima “O sol daqui é tão quente, óia, mas tão quente que, às vezes, a cabeça da gente ferve igual rapadura no tacho”. O clima quente, árido e febril do sertão de Riacho das almas metáfora para o que Pacu revela, por meio de um sonho, a ausência de leis em que as famílias vivem. Há anos em guerra, embora com baixas de ambos os lados, nenhuma demonstra interesse em cessar um verdadeiro código da morte existente entre eles que atende pelo nome de honra.

Numa tomada que mais parece uma cruzada medieval, enquanto levava Pacu sobre os ombros por um campo de paisagem sertaneja tipicamente seca, Inácio, o filho mais velho da família de Pacu é abatido e ele presencia toda a cena, despencando dos ombros do irmão quando este é alvejado. Com a morte do irmão mais velho, em caso de vingança, Tonho, o irmão do meio, passa a ser o próximo na linha de sucessão de assassinato entre as famílias rivais.

No filme de Walter Salles, lemos a fotografia, ou *frame*,⁶ quadro, ou cena, cuja imagem constitui o texto literário ou produto audiovisual, filme, com uma representação da memória que resgata o passado que, inevitavelmente, se fará futuro. Pacu, ao ter um

⁶ Segundo o dicionário inglês Oxford, “Um quadro pode ser definido como uma 'construção, constituição, forma; ordem estabelecida, plano, sistema... Suporte subjacente ou essencial subestrutura de qualquer coisa”.

Para Patricia Waugh, (1984), o frame diz respeito a uma particularidade da metaficção. Trata-se, pois, de um recurso de construção (*frame*) e rompimento (*framebreack*) de ilusão ou da construção técnica artística. Termo mencionado na obra *Metafiction – the theory and practice of self-conscious fiction*, dentre outros teóricos.

pesadelo, revive, enquanto mostra ao público, o assassinato de Inácio e, ao despertar, ele confessa a Tonho que sonhou “de novo” com o irmão. Tonho pede a Pacu que volte a dormir, se levanta da cama, vai até a parede/álbum da casa numa sequência escura na qual o único ponto de luz é a lamparina a querosene que Tonho traz à mão.

Ao erguer a lamparina a querosene, a câmera percorre a parede onde estão alinhadas as fotografias de seus antepassados, incluindo a de Inácio que é a última moldura na sequência horizontal. A fotografia de Inácio ganha um enquadramento em primeiro plano, seguido de um close fechado em maior nitidez, isso implica que fora a última fotografia adicionada à parede/álbum, uma memória recente de um passado vindouro.

A paleta de cores, partido do lado esquerdo em tom escuro e chegando, do lado direito, em tons terrosos parece colocar Tonho no centro de um mundo do qual ele, embora pertença, não tem nenhum domínio. A personagem está diante das memórias que, conseqüentemente, o encaram de volta como se o alertassem da inevitabilidade do futuro.



Figura 1 A personagem Tonho observa as fotografias de familiares na parede/álbum, frame de *Abril despedaçado*, 2001.



Figura 2 Personagem Inácio de *Abril despedaçado*, 2001.

Essa perspectiva de parede/álbum como modelo de memória domiciliar está presente também em *Os afetos*. Tanto em *Abril despedaçado* quanto no romance de Hasbúm, o elo linguístico que reforça a relação de similitude entre as narrativas é a fotografia cuja força está potencializada, segundo Barthes, na certeza de que algo que foi registrado, não necessariamente existe mais, entretanto, que não se pode negar que existiu, ou seja, para o autor, uma fotografia “é sempre uma ‘centelha’ da realidade que ilumina que aparece na imagem” (BARTHES, 1981, p. 18).

Assim, diferente da pintura que pode “simular a realidade”, a fotografia se torna um paradoxo entre presença e ausência, isto é, registro como prova inegável de algo que existiu, mas que, paradoxalmente, não existe mais porque na fotografia não há possibilidade de negar aquilo que é, essencialmente, a parte constituinte da imagem.

Ao contrário dessas imitações, na Fotografia não posso nunca negar que a coisa esteve lá. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E, uma vez que esse constrangimento só existe para ela, devemos tomá-la, por redução, pela própria essência, o noema da Fotografia. (BARTHES, 1981, p. 109).

No capítulo “dolorosa”, de *Os afetos*, o narrador expõe a fotografia como elemento de memória quando afirma “Enquanto comiam, distraiu-se várias vezes contemplando aquelas dezoito ou vinte fotos que resumiam suas vidas na parede” (HASBÚN, 2015, p. 99). No último capítulo de *Os afetos*, “os cigarros”, a personagem

Beatrix sustenta uma sentença que resume a relação paradoxal da memória enquanto reafirma, por negativa, que a memória é um paradigma de resistência, embora, por vezes, escorregadio quando afirma que “não é certo que a memória seja um lugar seguro. Nela também as coisas se desfiguram e se perdem. Nela também terminamos nos afastando das pessoas que mais amamos”. Ao afirmar que a memória é passível de esquecimento, a personagem reafirma também a existência de algo e que, no contexto da personagem adulta, após ver sua família se “desfazer” em função da revolução, a memória torna-se um peso cujo esquecimento é uma forma de liberdade pessoal. Neste ponto observamos o quanto é plausível a teoria de Adorno quanto à luta contra o esquecimento, Jeanne Marie Gagnebin (2006) compreende que “se essa luta é necessária, é porque não só a tendência a esquecer é forte, mas também a vontade, o desejo de esquecer” (p. 101). Sobre os possíveis motivos do esquecimento, Adorno sustenta:

Apagar a memória seria muito mais um resultado da consciência vigilante do que resultado da fraqueza da consciência frente à superioridade de processos inconscientes. Junto ao esquecimento do que mal acabou de acontecer ressoa a raiva pelo fato de que, como todos sabem, antes de convencer os outros é preciso convencer a si próprio (ADORNO, 2008 [1963] p. 4).

Essa luta contra o esquecimento iminente é algo caro às duas obras citadas, mas que está presente também em *A resistência*, 2015, de Julián Fuks. Embora o autor use mais de um recurso literário que entendemos como elementos de resistência contra o esquecimento além do período histórico de exceção brasileiro, como as cartas, a linguagem metaficcional e das viagens a lugares importantes para entender o contexto da narrativa em curso, o autor ainda faz uso da fotografia como paradigma de resistência e reforço de memória.

Contrário ao desejo de esquecimento, o narrador-personagem de *A resistência* tem na memória seu recurso para contar sua história quando afirma que “isto é história e, no entanto, quase tudo que tenho ao meu dispor é a memória, noções fugazes de dias tão remotos, impressões anteriores à consciência e à linguagem, resquícios indigentes que eu insisto em malversar em palavras” (FUKS, 2015, p. 23).

A fotografia, já presente no filme *Abril despedaçado* e no romance *Os afetos*, está ainda mais explícita em *A resistência*. Há um manusear desinibido desse elemento para, além de rememorar o passado, evidenciar o conflito do narrador-personagem com o irmão

“inominado” na narrativa. A fotografia ganha ares de personagem, ao passo que conta o passado, e de cenário-ambiente, cuja finalidade é ambientar quem a ver no exato momento em que a cena estava quando fora registrada.

A capa de *A resistência* parece estabelecer um diálogo direto com esse recurso da fotografia como paradigma de resistência. Uma leitura intersemiótica da imagem de capa, constituída também de imagens, o que se tem é uma parede/álbum como o fez Rodrigo Hasbún e Walter Salles em suas respectivas narrativas. Segundo Didi-Huberman, “a graça da imagem provoca, além do presente que ela nos oferece, uma dupla tensão: com respeito ao futuro, pelos desejos que evoca, e com respeito ao passado, pelas sobrevivências que evoca” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 277), isso é, uma mesma imagem, vista num momento, pode ser retomada em um momento outro por intermédio da reminiscência isto é, a sobrevivência da imagem através do tempo.

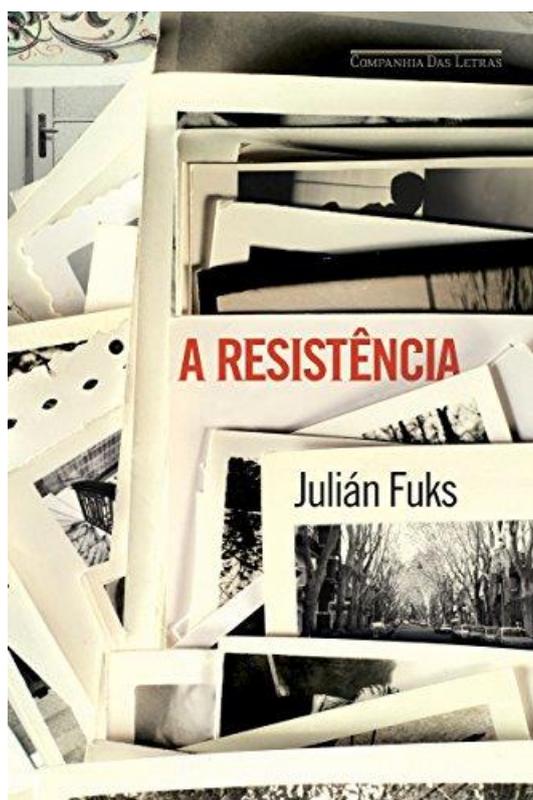


Figura 3 *A resistência*, 2015, Companhia das Letras.

A capa de *A resistência* é uma montagem de fotografias sobrepostas como um álbum a ser organizado. Entretanto, essa aparente desorganização parece ser, na verdade, uma metáfora da parede/álbum que aparece em *Os afetos* e em *Abril despedaçado*, isso é, há elementos que dialogam na mesma estética. Além das fotos, no canto superior esquerdo há uma “brecha” entre o amontoado de fotos pelo qual se vê uma maçaneta que parece não pertencer às fotografias pela ausência de moldura. As fotografias que compõem a capa parecem aludir a um álbum disposto numa parede da qual apenas a maçaneta está aparente.

Essa porta é uma metáfora da tentativa do em reconstituir seu passado. Assim, ao voltar ao país de seus pais, o narrador de *A resistência* se depara com um álbum de fotografias da família no qual ele terá acesso a parte de seu passado. Há uma espécie de descoberta a partir do álbum de fotografias: a de que o passado, assim como irmão, de fato, existe e a prova é a impossibilidade de negar a realidade que a fotografia carrega.

Há uma fotografia do meu irmão em seus primeiros dias, ou meses, em seus primeiros tempos. Sua mãe, a mulher que seria minha mãe, o sustenta com firmeza bem rente ao peito, inteiramente entregue, é o que interpreto, à assimilação concreta palpável de sua existência, à apreciação daquela presença no centro do mundo que é a foto, no centro do losango desenhado por seus ombros e cotovelos (FUKS, 2015, p. 64).

Nessa perspectiva, o narrador personagem ao observar o frame congelado está resignado diante do registro do tempo estático sem o alcançar em sua totalidade, mas não pode negar que o momento congelado na fotografia existiu. O irmão mais velho, por sua vez, ao se isolar, passa a ser parte constituinte (e ser constituído) da memória de um terceiro o que, neste caso, o configura como a personificação do subalterno denunciado por Spivak no livro *Pode o subalterno falar?* (2010) quando ela afirma, valendo-se de uma pesquisa sócio-histórica da mulher como figura subalterna, que o subalterno está condenado à mudez “como sempre estive” (p. 86) e diz mais: “o sujeito subalterno [...] não poderá ser ouvido ou lido” (SPIVAK. 2010, p. 124).

Em *A resistência*, narrativa na qual a voz intercotada do narrador assume um modo intermitente disposto através de capítulos curtos, fragmentos, numa sequência psicológica [nesse caso, trata-se de uma narrativa constituída de memória] em detrimento de cronológica; essa mesma interrupção da narrativa está presente em *Os afetos* na qual a voz do narrador deixa de ser única para se tornar, em suma, uma narrativa intermitente,

com intervalos de narrador e de tempo, e polifônica, uma vez que cada capítulo de *Os afetos* tem um narrador em particular.

Esses elementos correspondem a uma dinâmica de construção de ambas as narrativas pelo uso da rememoração do passado. Desse modo, os acontecimentos não são reduzidos a meros eventos finalizados, mas (re)significados por meio da memória, ao rememorar o passado, como atos de resistência.

Da mesma forma, Walter Salles se vale de uma narração subjetiva e polifônica em *Abril despedaçado* ao imprimir voz a Pacu e Tonho. Enquanto Pacu conta ao espectador sobre o lugar onde vive, Tonho é um narrador do passado e, conseqüentemente, do futuro porque é nele que a história da família se repete.

Assim, a mudez contemplativa de Tonho em frente à parede/álbum ao encarar a imagem de Inácio, a mudez da parede/álbum descrita ao final de *Os afetos* como uma espécie de relicário familiar cuja existência soa mais virtual do que propriamente real e a mudez do irmão inominado em *A resistência* soa, em ambas as narrativas, como uma mudez figurativa: a mudez do narrador/personagem que resignado contempla o álbum de fotografia da família numa busca de reconstituição e compreensão do passado.

O alinhamento temático e formal, a memória e a fotografia como paradigma de resistência contra o esquecimento reverberam na estrutura das obras, uma vez que a arte não é só tema, é também forma, que estabelece diálogos e se relaciona dialeticamente, não compondo uma dicotomia, mas uma complementaridade. Dessa forma, é possível pensar a memória como patrimônio da humanidade enquanto registro do passado a serviço da garantia e segurança do presente através da luta contra o esquecimento iminente.

Resistir diante dos tempos de exceção que, na América Latina em especial, ameaçam se estenderem para a normalidade é mais que um ato de resistência no sentido etimológico da palavra, mas é saber, mais que resistir por força e luta, é pertinente provar imagética e dialeticamente é preferível à cacofonia incompreensível. Por isso mesmo a fotografia alcança tamanha importância, pois, como afirma Susan Sontag, (2004) “As fotos são apreciadas porque dão informações. Dizem o que existe; fazem um inventário”.

Assim, em detrimento de uma polifonia ensurdecidora, parece-nos mais pertinente munirmo-nos de argumentos históricos como a fotografia que estabelece um paradigma de resistência cuja possibilidade dialogal eficiente, se não convence o

interlocutor do argumento, serve-nos como uma metáfora: mais vale uma lamparina a querosene na mão de modo a iluminarmos as fotografias na parede/álbum do nosso passado do que o esquecimento velado à luz da ignorância.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**: Homo Sacer II, I. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 1981.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FUKS, Julián. **A resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2 ed., 2009.
- GALEANO, Eduardo. **Dias e noites de amor e guerra**. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- HASBÚN, Rodrigo. **Os afetos**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.
- KOCH, Ingedore G. Villaça, BENTES, Ana Christina, CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade**: diálogos possíveis. São Paulo: Cortez editora, 3ª ed., 2012.
- SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**: ensaios. São Paulo, 2004.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- WAUGH, Patricia. **Metafiction**: the theory and practice of self-conscious fiction. Taylor & Francis e-library, 2001.

Filmografia

- Abril despedaçado**. Brasil. Direção de Walter Salles. Produção: Arthur Cohn. Distribuição: Vídeo Filmes, Hault et Court, Bac filmes, Dan Valley Film AG, Miramax Films e Columbia TriStar do Brasil. 105 min, Cor, 2001.

Resumo: O presente artigo, servindo-se de uma investigação comparatista, analisa o uso da fotografia como paradigma de resistência no “estado de exceção”, conceito de Agamben, em regimes de exceção na América Latina. Para tanto, analisamos os romances *Os afetos*, 2016, de Rodrigo Hasbún e *A resistência*, 2015, de Julián Fuks e no filme *Abril despedaçado*, 2001, de Walter Salles.

Palavras-chave: Fotografia; *Os afetos*; *A resistência*; *Abril despedaçado*.

Abstract: The present essay, using a comparative investigation, analyze the use of photography as a paradigm of resistance in the "state of exception", Agamben's concept, in regimes of exception in Latin America. For that, we analyze the novels *Os afetos*, 2016, by Rodrigo Hasbún, *A resistência*, 2015, by Julián Fuks and in the film *Abril despedaçado*, 2001, by Walter Sales.

Keywords: Photography; The affections; The resistance; April shattered.

Recebido em: 23/01/2023.

Aceito em: 6/02/2023.