

ACHADOS DE ASSIS
A fotografia em Dom Casmurro

SANDRO ALVES SILVEIRA

ACHADOS DE ASSIS
a fotografia em *Dom Casmurro*

XI Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia - 2010
Distribuição Gratuita
Venda proibida

Brasília-DF, 2016

Rumo
EDITORA

Copyright © 2016 by **Rumo Editora**. Sandro Alves Silveira.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta edição pode ser utilizada ou reproduzida – em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação etc. –, nem apropriada ou estocada em sistema de bancos de dados, sem a expressa autorização da Editora.

Texto fixado conforme as regras do novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

2.ª Edição – 2016

Colaboradores:

Museu Nacional da República
RPPN Parque do Capetinga

Produção Executiva:

Marcelo Fonteles

Edição e Revisão:

Luis Eduardo da Silva

Diagramação e arte-final:

Afonso Lopes e Mauro Barbosa

Capa:

Mauro Barbosa e Sandro Alves

Ilustrações:

Rodrigo Rosa – *Janela Catete*
Leopoldo Henrique Wolf – Sem título
Rodrigo Rosa – Sem título

Fotografias:

Fundação Joaquim Nabuco

Impressão e acabamento:

Stilo Gráfica e Editora Ltda.

FICHA CATALOGRÁFICA

Silveira, Sandro Alves.

Achados de Assis: a fotografia em Dom Casmurro / Sandro Alves Silveira – Brasília: Rumo Editora, 2016, 2ª edição.
96 p. :il.

ISBN 978-85-86750-06-9

1. Fotografia. 2. Teorias da Imagem. I. Título. Literatura, Brasil. I. Título

CDU 929-2

Rumo

EDITORA

E-mail: salvesandro@gmail.com

Fones: (61) 99916-8281 – Brasília – DF

DEDICATÓRIA

A meus bisavós

Otaviano de Andrade (*in memoriam*)

Cecília Garcia (*in memoriam*)

A meus avós

Joaquim Alves Branquinho (*in memoriam*)

Fernandina Luíza do Nascimento (*in memoriam*)

José Garcia da Silveira (*in memoriam*)

Ivone Andrade da Silveira (*in memoriam*)

A meu tio-avô

Manoel Octaviano Andrade

A meus pais

Arnaldo Cipriano Silveira

Maria Alves Silveira

A meu irmão

Arnaldo José Alves Silveira

A meu filho

Matheus Silveira

A meu sobrinho

Rafael José dos Santos Silveira

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a todos aqueles vitimados pela minha omissão involuntária.

Contribuíram diretamente para a realização deste trabalho: Delmo Arguelhes, Luís Eduardo da Silva, Mauro Barbosa, Cid Medeiros, Júlia Maria de Oliveira, Cláudio Baptista, Arnaldo Silveira, Arnaldo Cipriano, Leopoldo Henrique Wolf, Vera Severo.

Alguns mestres: professora doutora Grace Freitas, por ter me aberto as portas do conhecimento para o universo da teoria, história e crítica da arte, com o seu trabalho no Instituto de Artes da Universidade de Brasília; professor João Marcos [língua portuguesa, do Colégio Montenegro dos Palmares, década de 1980], por ter me desafiado, em 1983, a ler *Dom Casmurro*; professor Reinaldo, de história [também do Palmares], por ter me sugerido um dia colocar minhas ideias no papel; professor Paulo Bola [Palmares], pela irreverência de transformar as aulas de português em sessões de leitura de contos de Machado de Assis; Elyeser Sturm e Nancy Aléssio, pelas incontáveis interlocuções e ensinamentos; professor Sérgio Euclides, por mostrar, de forma singular e contundente, abordagens socioculturais das artes.

Agradeço também a Maria Alves Silveira [minha mãe]; Sofia Fernandes; Adriana de Andrade; Rodrigo Engel; Cristiano Romero; Rinaldo Morelli; Uscha Velasco; Matheus Martins Silveira; Carlos Camurça; Flávio Bittencourt; Régis; Dom João; Ângelo Macarius; Newton Oliveira; Valdir Soares; Jaile "Kareka"; Gérson de Veras; Carolline Assis; Bebel Franco; Cláudia Otero; Adriana Silveira; Roberto Viana; Cláudia Cunha; Nancy Aléssio Magalhães; Helvécio Viana; Luciana Veloso; Sávio Ivo; Leopoldo Wolf; Cláudia Ferraz dos Santos Silveira; Chiquinho Livreiro; Sandra Arguelhes; Carla Antonello; Marcio Maciel – (*in memoriam*); Maria José

Martins; Raphael Mendes; Antônio Clenardo; Jules Queiroz; Robson Vieira; Gustavo Silveira; Rafael Carlucci; Thiago Coelho; Artemis Coelho; Pedro Daldegan; Wedna Barros; Fernando Sá; José Otaviano Silveira; Márcio Antônio; Imaculada Branquinho; Aline Branquinho; Amanda Branquinho; Alice Beraldo; Zé Cezar; Jarbalino (*in memoriam*), Lígia Sabóia (*in memoriam*), Nena Leonard (*in memoriam*); Eleonora Viggiano; Ernesto Sena; Rose Gonçalves; Fernando Villar; Ana Alice Engel de Oliveira; Fátima Zaupa; Geraldo Martins.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 11

PRÓLOGO..... 13

NOTA DO AUTOR..... 15

CAPÍTULO I

UMA FANTASMAGORIA DE ALUCINADO..... 27

CAPÍTULO II

UMA PERGUNTA TARDIA – RUÍNA, AURA E ESTRANHEZA..... 49

CAPÍTULO III

"SÃO COMO FOTOGRAFIAS INSTANTÂNEAS DA FELICIDADE" 71

APRESENTAÇÃO

Sandro Alves não é um pesquisador que persiga seus temas. Antes, são seus temas que o perseguem. Assim, a teoria da fotografia, entre luzes e sombras, encontra-se com Machado de Assis, o “Bruxo do Cosme Velho”, para um acerto de contas, apadrinhado por Sandro Alves. O resultado é uma bela discussão filosófica sobre o lugar da fotografia na modernidade a partir de uma releitura do *Dom Casmurro*. Com as cartas na mesa, Sandro vai dissecando as camadas de imagens sobrepostas, nesta surpreendente aventura, para oferecer uma inédita interpretação de uma das obras máximas da literatura em língua portuguesa. O resultado, muito mais que conclusões, aponta para os mistérios da fotografia refletidos nos enigmas machadianos.

A esse encontro comparece também o Bento, personagem e narrador de sua própria desventura, na sua versão Casmurro, um fantasma de si mesmo, frente a frente com sua imagem, ou com a imagem de seu filho, na qual ele reconhece “o outro”. E nesse jogo de olhares, imagens, verdades, realidades e reflexos, Sandro Alves rediscute questões fundamentais da fotografia nas suas relações entre o real e o visível, entre a presença e a ausência. Onde estão as coisas (ou imagens), no presente ou no passado? Em si mesmas ou em suas representações? O que está impresso no papel fotográfico existe? Está presente? É real? Enquanto mergulhamos nesses abismos, o filho de Bento (?) olha tranquilamente para a objetiva do fotógrafo em uma imagem, construída puramente de palavras, que multiplica-se na imaginação dos leitores.

A esse encontro também comparecem a história da fotografia e a história por intermédio da fotografia, irmãs gêmeas, tantas vezes separadas, mas que insistem em ficar juntas, na compreensão de que são indissociáveis, em um desafio à historiografia tradicional. O texto literário, também tantas vezes desprezado como documento histórico, na pena de Machado, aponta para o paradoxo da fotografia, a presença de algo que não existe mais, e suas relações com a memória e com a imaginação, na busca de sua essência. São abissais as questões que emergem da economia de palavras do estilo machadiano, na sua fina ironia, no seu delicado pessimismo, e são decididamente impressionantes, como o leitor verificará, suas possibilidades de aproximações com os debates fundadores das teorias da fotografia e da imagem.

Este livro, patrocinado pelo Prêmio Marc Ferrez de Fotografia, retorna em boa hora, é resultado de um puxar de forças, de um encontro de paixões que perseguem o autor. Sandro Alves não vive sem Machado de Assis, bem como não vive sem a fotografia. E, para viver, revela os princípios fundadores da fotografia na obra de Machado de Assis. Boa leitura!

MARCELO FEIJÓ

Fotógrafo e Professor da Universidade de Brasília

PRÓLOGO

A versão comumente aceita sobre o início da história do Brasil, até a segunda metade do século XIX, era que Pedro Álvares Cabral havia descoberto essas terras por acaso, tomando um desvio para evitar uma calmaria no litoral africano. Nesse momento, levantou-se um questionamento: na *Carta de Caminha*, o autor não usou em momento algum o termo descoberta, mas “achamento da nova terra”. Ora, se a descoberta é acidental, o achamento é proposital; logo se presume que só se acha o que se procura. Nessa medida, a expedição cabralina aportou aqui não por acaso. Atualmente, essa acepção encontra-se superada, já que o Brasil é considerado como uma invenção da historiografia do século XIX.

Deixando de lado a escritura histórica – ela já forneceu o pretexto que necessitávamos –, pode-se atacar a questão principal: a dicotomia entre achar e descobrir. O conhecimento científico – aqui entendido como saber construído, com rigor procedimental – é constituído por descobertas e achados. Em raros casos, existe a “descoberta” pura, fruto do acidente de percurso, um cotovelo ao esbarrar num *becker* criando uma nova substância.

O conhecimento, principalmente na área das humanidades, avança a partir da formulação teórica. Como bem mostrou Thomas Kuhn, não é a observação que precede a teoria; é justamente o contrário. Sem um mínimo substrato teórico, não se pode observar o objeto.¹ Neste sentido, o instrumental para a redação desta obra que o leitor

¹Thomas S. Kuhn, *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 5ª ed., 1997.

tem em mãos foi construído na dissertação de mestrado de Sandro Silveira, *Fotografia e cubos*.² Ali ele conseguiu a perspectiva necessária para o *Achados*.

Convém deixar claro, contudo, que esse processo jamais poderia ser uma mera aplicação de modelos – do tipo “receita de bolo” – para se produzir conhecimento. Existe um elemento de ποιησις (*poiésis*). O filósofo alemão Hans-Georg Gadamer já havia indicado isso ao fazer uma grande piada com o título de sua obra seminal, *Verdade e método*.³ Ele demonstra que não existe *a* verdade, nem tampouco existe *um* método; existem diversas interpretações válidas e diversos procedimentos que podem ser construídos para se estudar o objeto. Aí entra também a intuição do pesquisador. Arte e ciência se encontram.

Sandro Silveira construiu essa excelente obra entre um grande domínio teórico e *insights* geniais; ela foi feita entre achamentos e descobertas. Não há mais o que acrescentar, caro leitor. Vire a página e deleite-se.

DELMO DE OLIVEIRA ARGUELHES

Doutor em História das Ideias (UnB, 2008)

Professor das Coordenações de História e Relações Internacionais do UniCEUB – DF

²Sandro Alves Silveira, *Fotografia e cubos: o fotográfico e o minimalismo*. Brasília: UnB (dissertação de mestrado), 2006.

³Hans-Georg Gadamer, *Verdade e método, volume 1: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 5ª ed., 1997.

NOTA DO AUTOR

*Abane a cabeça leitor; faça todos os gestos de incredulidade. Chegue a deitar fora este livro, se o tédio já o não obrigou a isso antes; tudo é possível. Mas, se o não fez antes e só agora, fio que torne a pegar do livro e que o abra na mesma página, sem crer por isso na veracidade do autor. Todavia, não há nada mais exato.*⁴

Esta nota dirige-se aos leitores não familiarizados com o campo das teorias da fotografia. Os especialistas desse campo de estudos podem dirigir-se diretamente à página 25. Ou também embarcar nesta conversa preliminar, que aqui se inicia.

O que significa, afinal, a expressão “a fotografia em *Dom Casmurro*”? O autor fala de fotografias que aparecem no romance como alguns falam da moda, dos costumes ou da psicologia dos personagens? Não. O autor falaria então do “olhar machadiano”? Deus sabe como tenho ouvido por aí pessoas afirmando que meu livro é isso, que trata do “olhar machadiano” em *Dom Casmurro*. Nada disso. O *Achados de Assis: a fotografia em Dom Casmurro* demonstra que Machado de Assis tratou de questões das teorias da fotografia. Isso nos leva à próxima pergunta, que logo responderemos, mais adiante um pouco: o que são as teorias da fotografia?

Passados esses seis anos, desde a contemplação do meu projeto no XI Prêmio Marc Ferrez de Fotografia, e da publicação de *Achados*, em 2010, sinto necessidade de torná-lo mais acessível ao público que des-

⁴*Dom Casmurro*, XLV.

conhece as teorias da fotografia. A edição anterior simplesmente cumpria o prometido, dentro de uma área especializada de estudos. Esta é então a oportunidade, nesta reedição revista e ampliada. Ampliada no texto e nas ilustrações.

Naquela edição anterior, para atender à demanda da linha de “Contribuição para a reflexão teórica e crítica da fotografia no Brasil”, do XI Prêmio Marc Ferrez de Fotografia, o livro inicia diretamente correlacionando Machado de Assis com clássicos do pensamento relativo à fotografia.

Vou contar uma história. A fotografia, o cinema, o computador e uma grande quantidade de aparatos tecnológicos substituem funções do corpo e da mente humana. Talvez não cheguem a ser substitutos, mas no mínimo, extensões de capacidades humanas.

A fotografia é uma extensão tanto da percepção visual humana como tem modos de funcionamento que se aproximam de alguns aspectos da nossa memória.

Depois que tais aparatos, que estendem funções da mente e do corpo humano, entram na cena sociocultural, alguns pensadores se debruçam sobre eles. Ao olhá-los de perto, ao perquiri-los, esses curiosos descobrem mais sobre o ser humano, sua subjetividade, sua cultura e modos de comunicar. De maneira mais direta, podemos dizer que o estudo dessas tecnologias é bastante profícuo para a humanidade.

As teorias da fotografia são exemplo desse tipo de estudo da humanidade por meio de um aparelho, um mecanismo tecnológico, e seu contexto sociocultural. Com apoio nas ciências humanas, e em outros

segmentos do conhecimento, os teóricos da fotografia, muitas vezes, ao abordá-la, terminam por tratar de outros temas caros aos seres humanos. A fotografia fica assim com a função de ferramenta para tal pesquisa.

Desde o século XIX, diversos pensadores teceram reflexões sobre a fotografia. No século XX, tais manifestações ganharam uma natureza mais sistemática, e alcançaram uma complexidade e profundidade maior. A obra de Rosalind Krauss, importante teórica e crítica do campo das artes plásticas e da fotografia, foi um ponto áureo. Para ela, Walter Benjamin e Roland Barthes são dois clássicos deste campo.⁵ E eles usam a fotografia para atingir objetivos em outros campos de estudo: Benjamin se vale dela para o seu estudo sobre a modernidade, Barthes a aborda na busca de respostas para a questão da perda da mãe.

Assim, muitas teorias da fotografia são formas avançadas de estudo sobre aspectos diversos da nossa humanidade. As relações entre essas teorias e a literatura entretanto podem tomar direções inversas às comentadas acima. Marcel Proust, por exemplo, influenciou o pensamento tanto de Benjamin quanto de Barthes, com sua literatura.

Machado de Assis era um espírito arguto, de mente afiada, portanto questões que impactavam na realidade social não lhe passariam despercebidas. Em *Dom Casmurro* ele antecipa aspectos fundadores das teorias da fotografia, que irão se desenvolver de forma significativa apenas no século XX.

Para compreender como essas reflexões sobre a fotografia estão contidas em *Dom Casmurro*, trataremos de alguns aspectos do romance.

⁵KRAUSS, Rosalind, *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 14.

Logo no início da obra, o narrador, que é Casmurro, afirma que desejara “restaurar na velhice a adolescência”,⁶ ao construir uma casa que era uma cópia daquela em que passara seus mais doces tempos com Capitu. Na sequência, ele conta ao leitor a decisão de também escrever um livro.

Ora, Casmurro quer essa restauração da vida não em vão. A certo ponto da narrativa, ele se vê em crise devido à dificuldade de lidar com a veracidade de certas questões de sua vida. Há coisas sobre as quais nunca teremos certeza. Não podemos alcançar a verdade, mas apenas mirar a veracidade a partir das nossas perspectivas sobre os fatos.

A questão que vem à mente de todos, quando se trata de *Dom Casmurro*, é a do adultério. Terá Capitu traído Bento ou não? Muito interessante é a perspectiva de Antônio Cândido,⁷ pois ela desloca o tema da traição ou não de Capitu para outro aspecto. Para ele, sendo válida ou não a convicção de Bento de que foi traído, o resultado é que ele destrói a sua casa e a sua vida. A nós, que tratamos das reflexões sobre a fotografia em *Dom Casmurro*, interessa mais o fato de como aspectos da veracidade acontecem na narrativa, que vai do mágico e belíssimo amor de adolescência até a condição solitária do homem amargo e cruel.

E onde entra a fotografia? Ela, no discurso teórico e nas funções práticas, esteve sempre ligada à verossimilhança. Uma fotografia é prova de que aquilo por ela representado realmente aconteceu? Uma fotografia é mais verídica do que uma pintura?

Essas perguntas ocorrem a muitas pessoas, sejam elas semióticos, psicanalistas, sociólogos, antropólogos, quaisquer pessoas que

⁶*Dom Casmurro*, II.

⁷Antônio Cândido, *Esquema de Machado de Assis*. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, pp. 15-32; pp. 25-6.

se vejam diante de uma fotografia em um momento de reflexão. A fotografia levanta a questão da veracidade. Não é a toa que ela está nos nossos documentos e nas pretensas casas da verdade, que são os veículos de imprensa.

Um dos ingredientes que conduz a desconfiança de Bento, que o leva a desconfiar da traição de Capitu, é a fotografia do amigo Escobar. Ela aparece em duas passagens do romance, até ser o centro de um pequeno e decisivo capítulo, o CXXXIX, intitulado justamente *A fotografia*.

Nesta Nota, vale por enquanto informar que é neste capítulo que Bento se vê irremediavelmente traído. É certo que no anterior ele já tem uma conversa com Capitu, na qual a questão da traição fica bem clara. Entretanto, podemos afirmar que *A fotografia* é, no mínimo, o centro de um grupo de capítulos em que a narrativa do romance passa do conflito para o desenlace.

Várias outras referências são feitas à fotografia ao longo de *Dom Casmurro*. Mas *Achados de Assis* não buscou apenas na fotografia a trama da verosimilhança e da veracidade do romance machadiano. Torna-se necessário compreender a distinção entre a pintura e a fotografia, entre a semelhança e a contiguidade como formas de representação.

Será necessário aqui um toque mais profundo na nossa matéria, teremos que tratar da semiótica. Esta ciência de nome curioso trata dos signos, das formas de representação. E é com uma pequena incursão nela que iremos compreender a diferença entre semelhança e contiguidade. A partícula *semi* vem de *semiose*, trata-se portanto da ótica, do

ponto de vista, das semioses. Estas por sua vez são como que processos de signos, processos de representação. Vejamos o esquema abaixo:

Semelhança	Uma escultura de Machado de Assis
Contiguidade (contato físico)	A máscara mortuária de Machado de Assis

Como será colocado no primeiro capítulo, a fotografia – tal como a máscara mortuária – representa seus objetos por contiguidade. Isto a diferencia da pintura e das demais formas de produção de imagem que vieram antes de sua invenção.⁸ A fotografia representa o fotografado por meio da contiguidade, enquanto a pintura o faz por meio da semelhança. Na fotografia, é necessário que um objeto reflita a luz, que irá incidir sobre o filme. Esta é uma relação de contiguidade, assim como aquela da face de Machado morto com sua máscara mortuária. A luz, enquanto fenômeno físico, estabelece então, no momento do clique fotográfico, um contato físico entre o fotografado e o filme (ou o dispositivo eletrônico usado para substituir o filme na fotografia digital). A imagem fica gravada no filme (ou é enviada do dispositivo eletrônico da câmera digital para a memória da mesma). O importante é perceber que sem o contato físico, sem uma contiguidade entre o objeto fotografado e o dispositivo que irá capturar a imagem (filme ou aparato eletrônico), não existiria fotografia.

Achados de Assis aponta diversos aspectos do romance que indiquem que Bento já velho, depois da destruição de sua vida e de sua casa, não lida bem com circunstâncias que envolvam representação

⁸Usamos o conceito de invenção por ele ser o mais comum. A fotografia, entretanto, foi fruto de descoberta ou achamento. Ver pp. 13-14.

por contiguidade. Muito pelo contrário, ele é bem dado à simulação da realidade, muitas vezes por meio de analogias ou semelhanças.

Voltamos à questão da traição: se houve ou não houve, uma coisa é certa, Casmurro não consegue encarar de forma próxima e mais direta (contígua) o que fez com sua vida e sua casa.

Ê isto que este livro demonstra ao longo de suas páginas. E, nesse transcurso narrativo, Machado usa imagens fotográficas e pré-fotográficas, e se vale também de fenômenos que acontecem por meio da representação por contiguidade, em uma dança, ao longo de um entrelaçar-se com as “cismas” da consciência de Bento, que findam por transformá-lo no horrível Casmurro.

As teorias da fotografia podem ser entendidas como um campo de estudos ligado às humanidades. Machado antecipa de maneira impressionante as teorias da fotografia, em seu romance do final do século (*Dom Casmurro* foi lançado no último ano do século XIX). Ele chega até a se aproximar de aspectos do pensamento de Sigmund Freud. No capítulo *Uma pergunta tardia*, a questão do “estranho”⁹ (*unheimliche*), ou do “inquietante”,¹⁰ aparece de uma forma que impressionou o poeta Carlos Drummond de Andrade. A “inquietante estranheza”¹¹ (outra forma de traduzir o termo alemão) se correlaciona com a questão da representação por contiguidade. O que causa essa estranheza em Casmurro é uma espécie de ruína, uma casa antiga. Esta é semioticamente irmã siamesa da fotografia, que também representa por contiguidade. Ver uma ruína é experiência similar a ver uma fotografia. Esse capítulo é evocado duas

⁹Sigmund Freud, *O inquietante*. In: *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, vol. 14, 2010, pp. 328-376.

¹⁰*Ibidem*.

¹¹Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, pp. 227-231.

vezes no poema *A um bruxo com amor*, no qual Drummond trata não só de *Dom Casmurro*, mas da obra de Machado como um todo:

*Em certa casa da Rua Cosme Velho
(que se abre no vazio)
venho visitar-te; e me recebes
na sala trastejada com simplicidade
onde pensamentos idos e vividos
perdem o amarelo
de novo interrogando o céu e a noite.*

[...]

*O vento que rola do Silvestre leva o diálogo,
e o mesmo som do relógio, lento, igual e seco,
tal um pigarro que parece vir do tempo da Stoltz e do gabinete Paraná,
mostra que os homens morreram.*

A terra está nua deles.

Contudo, em longe recanto,

***a ramagem começa a sussurrar alguma coisa
que não se entende logo***

e parece a canção das manhãs novas. (Sem grifo no original)

Bem a distingo, ronda clara:

É Flora,

*com olhos dotados de um mover particular
ente mavioso e pensativo;*

Marcela, a rir com expressão cândida (e outra coisa);

Virgília,

*cujos olhos dão a sensação singular de luz úmida;
Mariana, que os tem redondos e namorados;
e Sancha, de olhos intimativos;
e os grandes, de Capitu, abertos como a vaga do mar lá fora,
o mar que fala a mesma linguagem
obscura e nova de D. Severina
e das chinelinhas de alcova de Conceição.
A todas decifreste íris e braços
e delas disseste a razão última e refohada
moça, flor mulher flor
canção de manhã nova...*

E ao pé dessa música dissimulas (ou insinuas, quem sabe)

o turvo grunhir dos porcos, troça concentrada e filosófica (sem grifo no original)
*entre loucos que riem de ser loucos
e os que vão à Rua da Misericórdia e não a encontram.*¹²

[...]

E agora, para quem gostou desta história, e vai atravessar os três capítulos do livro, aviso que foram acrescentadas sete figuras ao final deles. Junto com elas vão alguns textos que dialogam com a mudez da imagem.

Obrigado.

¹²Carlos Drummond de Andrade, *A um bruxo com amor*. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988, pp. 287-289.

*“O passado deixou nos textos
literários imagens de si mesmo,
comparáveis às imagens
que a luz imprime sobre uma
chapa sensível. Só o futuro
possui reveladores suficientemente
ativos para examinar
perfeitamente tais clichês [...]”*

André Monglond, *Le preromantisme français*, vol. I, *Le héros preromantique*, Grenoble, 1930, p. XII. In Walter Benjamin, *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 524.



CAPÍTULO I

UMA FANTASMAGORIA DE ALUCINADO

Palavra que estive a pique de crer que era vítima de uma grande ilusão, uma fantasmagoria de alucinado; mas a entrada repentina de Ezequiel, gritando: Mamãe! Mamãe! É hora da missa!, restituiu-me à consciência da realidade. Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro. Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura. Este era aquele; havia por força alguma fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso pequeno Ezequiel. De boca, porém, não confessou nada; repetiu as últimas palavras, puxou do filho e saíram para a missa.

Machado de Assis, *Dom Casmurro*, CXXXIX

O capítulo que me chamou a atenção para a existência de aspectos que indicam uma reflexão sobre a fotografia em *Dom Casmurro* foi justamente *A fotografia*, que o leitor acabou de ver na epígrafe. A partir dele, foi possível observar que a fotografia tem uma função importante na narrativa do romance. Não só a fotografia, mas também as formas de representação imagéticas tidas como pré-tecnológicas¹³ pelos teóricos da imagem: a pintura e a gravura, no caso.

¹³ Chamo de imagens pré-tecnológicas aquelas que não são produzidas manualmente, como pinturas e gravuras, em oposição às que necessitam de um aparato técnico para a sua confecção, tal como a fotografia; historicamente, a primeira delas. André Rouillé afirma: “Tais noções de marca, de impressão ou de índice tiveram evidentemente o mérito de distinguir, e bem, o *status* semiótico da fotografia em relação ao das imagens manuais, pois mostraram que a relação entre as coisas e as provas com sais de prata é tanto de contiguidade quanto de semelhança.” André Rouillé, *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. Senac: São Paulo, 2009, p. 190.

As questões que surgiram a partir da leitura, relativas à atuação da fotografia e da pintura, no decurso da história do romance me remetaram, quase que imediatamente, a aspectos tratados pelos pensadores que se debruçaram sobre a fotografia, ao longo do século XX até a contemporaneidade, em suas relações com as formas de representação imagéticas não-tecnológicas e com as artes plásticas, em seus desempenhos socioculturais, sua natureza semiótica e seus efeitos psíquicos.

Nesses estudos sobre a fotografia, a questão da representação por contiguidade, a sua condição de índice, foi de extrema importância para o desenvolvimento do que poderíamos chamar de teorias relativas à fotografia.¹⁴ A representação por contiguidade (índice, *vestigium*, traço, metonímia) ocorre na fotografia da seguinte maneira: a luz refletida pelos objetos fotografados atravessa as lentes da objetiva da câmera e imprime a sua imagem no filme. A imagem fixada no filme é resultado da emissão luminosa do que foi fotografado. Há um contato físico, o contato luminoso entre o que é fotografado e a imagem impressa no filme.

Apesar das fotografias, na maioria das vezes, serem muito semelhantes ao que foi fotografado, isso não acontece sempre. É possível, por meio de escolha de ponto de vista e ajustes técnicos (tais como profundidade de campo, exposição localizada, uso de objetivas diversas), produzir fotografias que não se assemelhem em nada aos objetos fotografados. O contato físico com um objeto que reflita ou emita luz passou a ser uma condição que a diferencia das imagens pré-tecnológicas.

¹⁴ Por meio dessa expressão teorias relativas à fotografia, reúno o que Rosalind Krauss chama de teorias a partir da fotografia e as convencionais teorias da fotografia. As teorias a partir da fotografia são abordagens transdisciplinares que se valem da fotografia para abordar outro objeto, deixando-a na condição de “objeto teórico”. Rosalind Krauss, *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 14.

A maneira como a fotografia atua em *Dom Casmurro* está relacionada a essa condição de forma de representação que depende de uma relação espacial e temporal com aquilo que representa; contiguidade.

A *fotografia* está apenas a dez capítulos do final do romance. Antes deste, a narrativa atravessa vinte e um capítulos, desde que a fotografia em questão apareceu pela primeira vez, em *A mão de Sancha*.¹⁵ A contiguidade e a semelhança aparecem na história do pensamento em textos de filósofos na forma de *associação de ideias*.¹⁶ Na teologia da Idade Média (Thomas de Aquino e São Boaventura, especialmente), surge a necessidade de separar a *imago Dei* (imagem de Deus) do *vestigium*.

[...] o vestígio, o traço, a ruína. Eles tentavam assim explicar que o que é visível diante de nós, em torno de nós – a natureza, os corpos – só deveria ser visto como portando o traço de uma semelhança perdida, arruinada, a semelhança a Deus perdida no pecado.¹⁷

Enquanto a *imago Dei* se funda na semelhança, o *vestigium* se funda na contiguidade. Esses trabalhos dos teólogos são considerados dentro de um conjunto de manifestações protossemióticas. A semiótica, e sua irmã, a semiologia, vai se constituir no século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Nas teorias da fotografia, o conceito de *índice*, do filó-

¹⁵*Dom Casmurro*, CXVIII.

¹⁶Fédon, de Platão, e *Da memória e da reminiscência*, de Aristóteles. Em *Suma Teológica*, São Thomas de Aquino faz uma leitura de *Parva naturalia* de Aristóteles. (Aristóteles. *De la mémoire et de la reminiscence*. In: *Petits traités d'histoire naturelle*. Paris: Société D'Édition *Les belles lettres*, 1953, pp. 53-63). Mais tarde, David Hume irá reivindicar para si o ineditismo de ter colocado a semelhança e a contiguidade como formas de associação de ideias. O romântico Coleridge será o primeiro a apontar essa negligência de Hume em relação a Aquino e Aristóteles.

¹⁷Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 35.

sofo e lógico americano Charles Sanders Peirce, como um tipo de signo que representa por contiguidade, tem sido o mais usado.¹⁸

*Um índice é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto.*¹⁹

Apesar da importância do índice no pensamento relativo à fotografia, os dois autores clássicos dos quais lançarei mão não o usam. Adeptos e críticos das teorias do índice, entretanto, em suas querelas, reduziram ricas considerações de Walter Benjamin e Roland Barthes ao conceito de índice. A aproximação entre a maneira como esses dois autores tratam a importância da representação por meio da contiguidade em seus textos e o conceito peirceano de índice é considerável. Entretanto, a riqueza do pensamento de Benjamin e Barthes merece as devidas distinções.

Na obra de muitos autores, a fotografia é pensada na condição de fenômeno que propicia, na sua recepção, determinados efeitos sobre seu espectador. São sensações de estranhamento, de vertigem, de fuga das condições normais de percepção. Essas sensações, por sua vez, estão ligadas a certos aspectos realistas da fotografia.

Nesse capítulo curto e impactante – *A fotografia* –, Machado antecipa a relação da fotografia com a fantasmagoria, a alucinação e a loucura. Relações essas que serão tema de trabalhos importantes ao longo do século XX. O narrador afirma que “[...] esteve a pique de crer que era vítima de uma grande ilusão, uma fantasmagoria de alucinado”.²⁰ Ele nos conta

¹⁸Rosalind Krauss, Philippe Dubois, Henri Valier, Jean-Marie Schaeffer, dentre outros, fizeram uso do conceito de índice, dando a ele um lugar central em suas teorias.

¹⁹Charles Sanders Peirce, *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., p. 52.

²⁰*Dom Casmurro*, CXXXIX

que, por instantes, estive à deriva da consciência da realidade: “Ezequiel gritando: ‘Mamãe! Mamãe! É hora da missa!’; restituiu-me à consciência da realidade.”²¹

*O noema da Fotografia é simples, banal; nenhuma profundidade: “Isso foi.” Conheço nossos críticos: o quê! Um livro inteiro (ainda que curto) para descobrir o que sei desde a primeira olhada? – Sim, mas essa evidência pode ser irmã da loucura. A Fotografia é uma evidência intensificada, carregada, como se caricaturizasse, não a figura do que ela representa (é exatamente o contrário), mas sua própria existência. A imagem, diz a fenomenologia, é um nada de objeto. Ora, na Fotografia o que coloco não é somente a ausência do objeto; é também, de um mesmo movimento, no mesmo nível, que esse objeto realmente existiu e que ele esteve onde eu o vejo. É aqui que está a loucura [grifo nosso].*²²

Há significativa afinidade entre o que vai na citação de Barthes (acima) e a experiência intensa que Bento tem diante da fotografia de Escobar: ao se deparar com a fotografia de seu amigo recém-falecido, as cismas de Bento – sejam elas suspeitas fundamentadas ou não²³ – tomam uma dimensão inédita. Ele relata que esteve à beira de uma experiência de alucinação.

²¹ *Dom Casmurro*, CXXXIX

²² Roland Barthes, *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 169.

²³ A esse respeito, John Gledson comenta: “[...] o adultério é central: ninguém, podemos dizer com segurança, provará o caso contra ou a favor de Capitu, nunca”. Gledson aponta a existência de autores de considerável e merecido renome que afirmam, com tom “irritado e até destemperado”, que é “óbvio que ela traiu”. Dos mais típicos, podemos citar Otto Lara Rezende, *Não traiam o Machado, Folha de SP*, 8 de junho de 1992, e Dalton Trevisan, *Capitu sem enigma*, Dinorá (Rio de Janeiro: Record, 1944), pp. 29-36. E mais adiante Gledson cita: “Mas o fato é que, dentro do universo machadiano, não importa muito que a convicção de Bento seja falsa ou verdadeira, porque a consequência é exatamente a mesma nos dois casos: imaginária ou real, ela destrói a sua casa e a sua vida.” *Esquema de Machado de Assis. In Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, pp. 15-32; pp. 25-6; ‘O paradigma’, pp. 175. *Apud* John Gledson. ‘Dom Casmurro: realismo e intencionismo revisitados’. In John Gledson, *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 289.)

No que se refere a esta condição de Bento, encontramos em Barthes importantes considerações relativas à capacidade da fotografia de evocar estados de espírito próximos da loucura. Essa peculiaridade da fotografia, por sua vez, é fundada na sua condição de fortes caracteres na representação por contiguidade. Como Barthes afirma, na fotografia, o “referente adere”,²⁴ ou ainda:

*A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela.*²⁵

Não é a semelhança da fotografia com aquilo que ela representa (seu referente) que causa os impactos relatados por Barthes e sofridos por Bento; não a semelhança apenas. Isso já está claro na obra de Barthes desde seus textos do início dos anos 60.²⁶ Vemos lá que a verossimilhança na foto não se reduz à semelhança entre a fotografia e o que foi fotografado.

*Ao que parece, só a oposição do código cultural e do não código natural [grifo nosso] pode traduzir o caráter específico da fotografia e permitir avaliar a revolução antropológica que ela representa na história do homem, pois o tipo de consciência nela implícita é realmente sem precedentes; a fotografia instaura, na verdade, não uma consciência do estar aqui do objeto, mas a consciência do ter estado aqui.*²⁷

²⁴Roland Barthes, *op. cit.*, p. 16.

²⁵*Ibidem*, p. 121.

²⁶Esses textos foram reunidos numa edição nacional: Roland Barthes, *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

²⁷Roland Barthes, *A retórica da imagem*. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

Décadas depois, em *A câmara Clara*, temos uma passagem que nos ajuda a compreender a relação entre o acima referido “ter estado aqui” e a condição da fotografia de não-cópia, de um tipo de processo de representação que vai além de uma semelhança com o real.

É justamente porque a Fotografia é um objeto antropológicamente novo que ela deve escapar, assim me parece, às discussões habituais sobre a imagem. Hoje, entre os comentaristas da Fotografia (sociólogos e semiólogos), a moda é a da relatividade semântica: nada de “real” (grande desprezo pelos “realistas” que não veem que a foto é sempre codificada) [...] Esse é um debate em vão: nada pode impedir que a Fotografia seja analógica; mas ao mesmo tempo o noema da fotografia não está de modo algum na analogia (traço que ela partilha com todos os tipos de representações). Os realistas, entre os quais estou, e entre os quais eu já estava quando afirmava que a Fotografia era uma imagem sem código – mesmo que, evidentemente, códigos venham infletir sua leitura, não consideram de modo algum a foto como uma “cópia” do real – mas como uma emanção do real passado: uma magia, não uma arte.²⁸

Também em Benjamin um caráter mágico será atribuído à fotografia, conforme veremos mais adiante. E também nesse caso não é a semelhança, tal como existia antes da fotografia, a responsável por esse tipo de fenômeno.

Machado estabelece forte contraste entre semelhança e contiguidade na passagem do capítulo *Capitu que entra* para *A fotografia*. Ao final do primeiro, temos uma cena muito importante para o enredo do romance. Trata-se de um diálogo entre a dona dos olhos de ressaca e Bentinho. O

²⁸Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 130-2.

casal fala dos motivos da separação que, neste ponto, já era clara para ambos. Capitu se refere à casualidade da semelhança.

*Sei a razão disto; é a casualidade da semelhança... A vontade de Deus explicará tudo... Ri-se? É natural; apesar do seminário, não acredita em Deus; eu creio... Mas não falemos nisto; não nos fica bem dizer mais nada.*²⁹

A semelhança andou séculos de braços dados com o pensamento religioso, com a teologia. O homem é à imagem de Deus, *imago Dei*. Capitu evoca a vontade divina como a razão que vem socorrer a semelhança da sua condição de mera casualidade. Em uma passagem da *Suma Teológica*, de São Thomas de Aquino, a relação entre imagem e semelhança é posta na questão da relação do Filho com o Pai e o Espírito Santo. Primeiro, ele afirma que, a princípio, “a imagem não é o nome próprio do Filho [em seguida, a imagem é atribuída à semelhança]”. “Mas imagem significa semelhança ser expressa”, conforme afirma Agostinho.³⁰

Eis que o narrador, que encerrou este capítulo com a fala de Capitu em um diálogo, passa a outro, onde há uma cena que conta com a presença de uma fotografia. Em *A fotografia*, a experiência de Bento demonstra que há algo que vai além da semelhança. Se a semelhança foi referida por Capitu como uma casualidade, a contiguidade atuará “por

²⁹ *Dom Casmurro*, CXXXVIII.

³⁰ ARTÍCULO 2 – *Imagen, ¿es o no es nombre próprio del Hijo?* Objeciones por las que parece que Imagen no es nombre propio del Hijo: 1. Como dice el Damasceno 6: El Espíritu Santo es imagen del Hijo. Luego no es propio del Hijo. 2. Más aún. Ser imagen implica semejanza expresada, como dice Agustín en el libro Octoginta trium quaest 7. Pero esto le corresponde al Espíritu Santo, pues procede de otro por semejanza. Luego el Espíritu Santo es imagen. Por lo tanto, ser Imagen no es propio Del Hijo. 3. Todavía más. También el hombre es llamado imagen de Dios según aquello de 1 Cor 11,17: El hombre no debe tapar su cabeza, porque es imagen j gloria de Dios. Luego no es propio del Hijo. (São Thomas de Aquino, *Suma Teológica, parte Ia, Questão 35*).



RUGENIO & MAURICIO, PHOT.

força”.³¹ “Este era aquele; havia por força alguma fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso pequeno Ezequiel.”³²

Enfim, pelo fato de a fotografia prescindir de um contato físico para que possa representar – o contato luminoso entre o que é representado e o filme, que grava sua emanção luminosa –, a expressão por força tem um desempenho significativo neste ponto do pequeno capítulo *A fotografia*. Bento é atingido pela “impressão de realidade”³³ da fotografia, pelo impacto que teve na experiência de olhá-la mais uma vez e, em seguida, olhar os olhos de Capitu.

A contundência do fotográfico, essa característica de muitas das experiências receptivas diante de uma fotografia, nas quais uma forte impressão de realidade acomete o espectador, foi objeto de inúmeras reflexões ao longo do século passado. A famosa passagem da mulher de pescador de *A pequena história da fotografia*,³⁴ esse clássico tão requisitado por trabalhos teóricos que tratam da fotografia, chama a atenção para aspectos dessa maneira pela qual a verossimilhança pode acontecer na recepção de uma fotografia.

*No caso da fotografia encontra-se, porém, algo de novo e incomum: naquela mulher de pescador de New Haven que, com pudor tão negligente e sedutor, olha para o chão, permanece algo que não se reduz a um testemunho em favor da arte do fotógrafo Hill, algo que não pode ser reduzido ao silêncio, algo que insistentemente pergunta pelo nome daquela que lá viveu e que aqui também é real e verdadeira e que jamais se deixará inserir completamente na “arte”.*³⁵

³¹ *Dom Casmurro*, CXXXIX.

³² *Dom Casmurro*, CXXXIX.

³³ A expressão “impressão de realidade” vem de um campo correlato ao do pensamento referente à fotografia: a teoria do cinema.

³⁴ Walter Benjamin, *Pequena história da fotografia*. In: *Walter Benjamin*. Flávio Kothe (org), São Paulo: Ática, 1991, p. 219.

³⁵ *Ibidem*, p. 221.

É curioso notar que os trabalhos de teoria da fotografia que recorrem à *Pequena história da fotografia* se detêm neste trecho da mulher de pescador de New Haven. Logo em seguida a essa famosa passagem do texto de Benjamin, vem uma citação de Else Laske-Schüller.

*E eu pergunto: como a risca deste cabelo
e este olhar envolviam os antigos homens,
como esta boca beijou aquela que o desejo,
fumaça sem chama, etérea, fazia envolver?*³⁶

Logo depois dessa citação de Else Laske-Schüller, Benjamin passa a uma descrição do retrato – uma fotografia e não uma pintura – de Dauthendey (o fotógrafo, pai do poeta) e de sua noiva, que nos remete a uma atmosfera que guarda afinidades com a do capítulo *A fotografia*, de *Dom Casmurro*. Logo após o poema acima citado, Benjamin passa a comentar tal fotografia.

Ou então, quando se abre a imagem de Dauthendey, o fotógrafo, pai do Poeta, à época do noivado com aquela mulher que ele mais tarde, pouco depois do nascimento de seu sexto filho, encontrou um dia com os pulsos cortados deitada no quarto de dormir de sua casa de Moscou. Lá ela pode ser vista ao lado dele, parecendo mesmo que ele a segura; mas o olhar dela perpassa longe dele, um olhar nostalgicamente preso a uma funesta distância. Ao se aprofundar longamente num retrato desses, compreende-se o quanto também aqui os opostos

³⁶A fumaça é um indicador de que há fogo, de que há chama. De maneira semelhante, uma fotografia é um indicador de que os objetos fotografados estiveram, em algum lugar e em algum momento, diante do aparato ótico fotográfico e de um material sensível à luz (filme). Fumaça sem chama remete à condição da imagem tal como Sartre a define em *O imaginário*: “presença de uma ausência” ou “ausência de uma presença”. (Jean Paul Sartre, *O Imaginário*. São Paulo: Ática, 1996).

*se tocam: a técnica mais exata pode conferir a seus produtos um valor mágico, como um quadro pintado nunca mais poderá fazê-lo para nós [grifo nosso]. Apesar de toda maestria do fotógrafo e todo planejamento na postura de seu modelo, o espectador sente-se irresistivelmente forçado a procurar em tal retrato a minúscula faísca de acaso, de aqui e agora, com que a realidade igualmente ultrapassou o caráter de retrato para encontrar o incerto lugar em que, por ser assim, ainda hoje e com tanta eloquência, aninha o futuro naquele momento há muito já transcorrido, a ponto de, olhando para trás, nós mesmos podermos descobri-lo.*³⁷

Um aspecto forte da afinidade entre o que vai nesse trecho de *A pequena história da fotografia* e o capítulo *A fotografia* está na natureza das experiências que chegam aos umbrais da sanidade mental. Tanto em um como em outro caso, os estertores da racionalidade são tocados, resvalando-se significativamente em um universo mágico [alucinação, fantasmagoria, grande ilusão]. “Ao se aprofundar longamente num retrato desses”,³⁸ percebemos que, na modernidade, a “técnica mais exata”³⁹ – forma pela qual Benjamin se referiu à fotografia em 1931 – é capaz de produzir imagens com um “valor mágico”⁴⁰ [grifo nosso] mais intenso que o propiciado por imagens não-tecnológicas, artesanais, como as pictóricas.

A fotografia de Escobar surge no momento do texto onde alguma hipótese de infidelidade entre os dois casais é posta em cena, de forma explícita, pela primeira vez.

³⁷Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 219.

³⁸Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 219.

³⁹Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 219.

⁴⁰Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 219.



*O retrato de Escobar, que eu tinha ali, ao pé do de minha mãe, falou-me como se fosse a própria pessoa. Combati sinceramente os impulsos que trazia do Flamengo; rejeitei a figura da mulher do meu amigo, e chamei-me desleal.*⁴¹

A afirmação de que o retrato de Escobar não era uma pintura, mas sim uma fotografia, vem logo depois do mais curto capítulo do livro, *Não faça isso, querida!* É no capítulo *Os Autos* que o narrador afirma que se trata de uma fotografia.

*Uma só vez olhei para o retrato de Escobar. Era uma bela fotografia tirada um ano antes. Estava de pé, sobrecasaca abotoada, a mão esquerda no dorso de uma cadeira, a direita metida ao peito, o olhar ao longe para a esquerda do espectador. Tinha garbo e naturalidade. A moldura que lhe mandei pôr não encobria a dedicação, escrita embaixo, não nas costas do cartão: “Ao meu querido Bentinho o seu querido Escobar 20.04.70.”*⁴²

Logo em seguida à manifestação de culpa e remorso de Bento – que são acompanhados pela aparição da fotografia de Escobar (primeira e segunda aparições), vale frisar –, ocorre a morte por afogamento de Escobar. Depois da morte do seu melhor amigo, não foi preciso muito tempo para que Bento invertesse as coisas, e passasse da condição de possível traidor para a de possível traído. A fotografia de Escobar só aparecerá novamente depois dessa virada.

Existem em *Dom Casmurro* dois capítulos intitulados *Olhos de resaca*; o primeiro deles é bastante conhecido e muito evocado pela crítica;

⁴¹*Dom Casmurro*, CXVIII.

⁴²*Dom Casmurro*, CXX.

o segundo, CXXIII, se passa durante o velório de Escobar. Este é curto e tem seu ponto forte nessas poucas linhas.

*A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas...*⁴³

A partir deste ponto, tem início a grande manifestação das cismas de Bento. Ele passou, a partir do que considerou ter visto no enterro – assim nos conta –, a nutrir fortes ciúmes de Capitu em relação a Escobar.

Depois do segundo *Olhos de ressaca*, onde, conforme nos relata Bento, Capitu olhou fixa e apaixonadamente para o corpo de Escobar durante o velório, seguem-se dezoito capítulos até *A fotografia*. Dentre os diversos fatos narrados está a fracassada tentativa de suicídio de Bento. Mesmo fracassada, entretanto, tal tentativa vem motivada, de certa forma, pela fotografia de Escobar.

Somente depois de *A fotografia*, no capítulo seguinte, CLX, *Volta da igreja*, Bento relata que declinou da decisão do suicídio. A partir de então, depois da experiência de estranhamento, depois de ter estado “[...] a pique de crer que era vítima de uma grande ilusão, uma fantasmagoria de alucinado”,⁴⁴ e de ver na expressão de Capitu a confusão virar confissão, é que Bento decide optar por outra solução que não a sua morte.

⁴³*Dom Casmurro*, CXXIII.

⁴⁴*Dom Casmurro*, CXXXIX.

Ficando só, era natural pegar do café e bebê-lo. Pois, não, senhor; tinha perdido o gosto à morte. A morte era uma solução; eu acabava de achar outra, tanto melhor quanto que não era definitiva, e deixava a porta aberta à reparação, se devesse havê-la. Não disse perdão, mas reparação, isto é, justiça. Qualquer que fosse a razão do ato, rejeitei a morte, e esperei o regresso de Capitu. Este foi mais demorado que de costume; cheguei a temer que ela houvesse ido à casa de minha mãe, mas não foi.⁴⁵

Essa outra solução termina por ser um teatro, uma simulação da vida, desempenhada por Bento. Finge ainda viver junto com Capitu, esconde de todos no Rio de Janeiro a separação. E a farsa é tão grande que, a propósito de simular a continuidade de seu estado civil e de sua vida amorosa, ele empreende ao menos duas viagens anuais à Europa. Nessas viagens, ele não se encontra com Capitu e Ezequiel; trata-se, realmente, de uma simulação.

É um exemplo do hábito de Bento de recorrer a cópias, a analogias, a simulações, que acompanha aquele de evitar a contiguidade, ou dela extrair experiências estranhas, com as quais não consegue lidar bem.

É no capítulo CXLIV, *Uma pergunta tardia*, que essa divisão entre a semelhança e a contiguidade ficará bem mais clara. A concentração aí não é de valores e interesses do decurso da ação dramática, mas de elementos que evidenciam a dificuldade que Bento tem de enfrentar certas experiências, e a fuga que ele busca nas cópias, nas simulações. Não é a toa que ele anuncia, logo no início do livro, que tentou reatar as duas pontas da vida, tentou consertar a realidade por meio de duas obras: a construção de uma casa, que era a cópia de outra, e a escritura de um livro, que não

⁴⁵*Dom Casmurro*, CXL.

passava de um aquecimento para a escritura de outro. Sim, Bento afirma que o livro (*Dom Casmurro*) se constitui em um ato de ir deitando ao papel “[...] as reminiscências que vierem vindo”.⁴⁶ Ambicionava tanto viver novamente o que viveu como também assentar “[...] a mão para alguma obra de maior tomo”.⁴⁷ No final do romance, depois de desejar que a terra fosse leve àqueles que, ele nos conta, acredita que o traíram, desfere a última frase do livro: “Vamos à *História dos subúrbios*.”⁴⁸

Entre a primeira aparição da fotografia de Escobar e o capítulo central da minha análise, *A fotografia*, há um belíssimo trecho, que remete à questão do pictórico e de sua impressão de realidade; e que na verdade vai além da impressão de realidade do pictórico, toca a contundência da semelhança de fisionomias, que pode ser resultado de circunstâncias genéticas.

No capítulo CXXXII, *O debuxo e o colorido*, temos o seguinte comentário sobre um desenho que serve de base a uma pintura, um debuxo que, no seu desenvolvimento, vai ganhando cores e força de impressão de realidade.

*Nem só os olhos, mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira, iam-se apurando com o tempo. Eram como um debuxo primitivo que o artista vai enchendo e colorindo aos poucos, e a figura entra a ver, sorrir, palpitar, falar quase, até que a família pendura o quadro na parede, em memória do que foi e já não pode ser. Aqui podia ser e era.*⁴⁹

⁴⁶*Dom Casmurro*, II.

⁴⁷*Dom Casmurro*, II.

⁴⁸*Dom Casmurro*, CXLVIII.

⁴⁹*Dom Casmurro*, CXXXII.

Bento nos fala do crescimento de Ezequiel, da maneira como suas feições vão revelando semelhanças fisionômicas entre ele e seu falecido amigo Escobar. Aqui, em *O debuxo e o colorido*, Machado usa uma metáfora, em um primeiro momento. O menino cresce à maneira de um processo por meio do qual uma imagem pictórica realista vai sendo criada. Vai ganhando os efeitos que produzem a sua impressão de realidade. Mas, nesse caso, emenda Bento, o que sucede não ocorre tal qual no caso de uma pintura; aqui, o que podia ser termina por ser, o que podia ser, era.

Tal seria o “destino” da fotografia: ao me fazer crer (é verdade que uma vez em quantas?) que encontrei “a verdadeira fotografia total”, ela realiza a confusão inaudita da realidade (“Isso foi”) e da verdade (“É isso!”); ela se torna ao mesmo tempo cansativa e exclamativa; ela leva efigie a esse ponto louco em que o afeto (o amor, a compaixão, o luto, o ardor, o desejo) é fiador do ser. Ela então se aproxima, efetivamente, da loucura, reúne-se à “verdade louca”.⁵⁰

Estudiosos da obra de Machado que vêm se debruçando sobre aspectos diversos de *Dom Casmurro*, grande parte das vezes, não passam sem fazer referência a um trecho de sentença, uma afirmação de Machado sobre a verossimilhança. Machado afirma que a verossimilhança é, muitas vezes, toda a verdade.

Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade [grifo nosso], mas porque minha vida se casa bem à definição.⁵¹

⁵⁰Roland Barthes, *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 168.

⁵¹*Dom Casmurro*, X.



Se, por um lado, a questão da verossimilhança é recorrente no pensamento relativo à fotografia, por outro, é das mais caras à crítica machadiana que trata de *Dom Casmurro*. Logo no início, no capítulo *Dona Glória*,⁵² a maneira como o narrador aprecia os dois retratos (pinturas) de seus pais já traz a primeira ligação inerente a certas circunstâncias de verossimilhança e à representação imagética que figuram no romance.

No penúltimo capítulo, *Exposição retrospectiva*, Dom Casmurro figura muito bem a falta de calor e até de vida da condição afetiva dos seus relacionamentos com mulheres, de seus namoros. Taciturno, recluso, figurado por si mesmo como uma exposição de pinturas e gravuras na qual “[...] a luz da sala esmorece”.⁵³ O narrador figura-se como essa exposição retrospectiva, composta de imagens pré-tecnológicas. “Então, se aparecer outra visita, dava-lhe o braço, entrávamos, mostrava-lhe as paisagens, os quadros históricos ou de gênero, uma aquarela, um pastel, uma *guoache* [...]”.⁵⁴ Uma exposição retrospectiva que cansava suas visitantes, suas amantes.

Podemos ver Bento, em uma passagem do romance, explicando a uma criança – seu filho Ezequiel – o que é uma ilustração. Ele esclarece ao menino que trata-se de uma representação, uma pintura. Talvez nós, leitores, que vamos achando aqui e ali elementos novos, infinitamente, nas obras-primas da literatura, estejamos em condição semelhante à da criança. Machado nos deixa claros indícios da trama de seu pensamento derredor da semelhança e da contiguidade, da pintura e da fotografia. “– Mas, papai, por que é que ele não deixa cair a

⁵²*Dom Casmurro*, VII.

⁵³*Dom Casmurro*, CXLVII.

⁵⁴*Dom Casmurro*, CXLVII.

espada de uma vez?”⁵⁵ pergunta o menino diante de uma gravura, na qual figurava uma batalha.

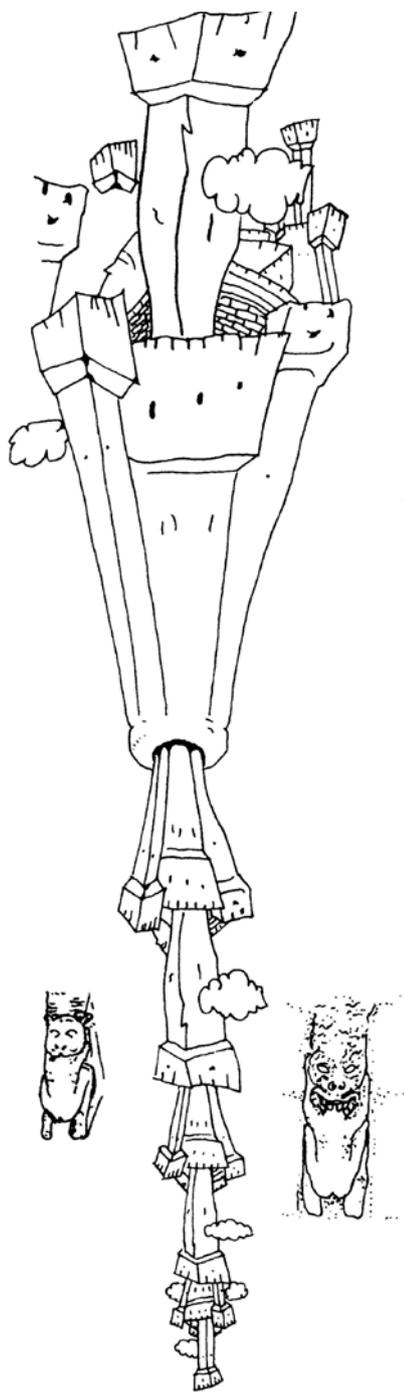
– *Meu filho, é porque é pintado.*

– *Mas então porque é que ele se pintou?*

*Ri-me do engano e expliquei-lhe que não era o soldado que se tinha pintado no papel, mas o gravador, e tive de explicar também o que era gravador, e o que era gravura: as curiosidades de Capitu, em suma.*⁵⁶

⁵⁵*Dom Casmurro*, CX.

⁵⁶*Dom Casmurro*, CX.



CAPÍTULO II

UMA PERGUNTA TARDIA – RUÍNA, AURA E ESTRANHEZA

O romance já se encaminha para o fim, o leitor percebe que o conflito dá lugar ao desenlace. É nesse ponto da obra, no capítulo *Uma pergunta tardia*, que se nos apresentam alguns elementos que aumentam de forma significativa a visibilidade da distinção entre contiguidade e semelhança na obra. Trata-se de um capítulo que, em plena ladeira do desenlace, retoma mais uma vez a questão da construção de uma casa nos moldes daquela da Rua de Matacavalos. Nela Bento viveu a sua meninice e adolescência com a família, agregados e, especialmente, com Capitu.

Como e por que essa questão é retomada cinco capítulos depois de *A fotografia*, ou seja, faltando apenas quatro capítulos para o final do romance? Antes de adentrar o intrigante *Uma pergunta tardia*, vejamos como a questão da construção da casa é posta bem no início do romance, no segundo capítulo. O que o personagem chama obra é, sabidamente, a escritura do livro e a construção de uma casa. O personagem comenta sobre como mandou fazer, no Engenho Novo, uma cópia da casa da Rua de Matacavalos.

Capítulo II – Do livro

Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão.

Vivo só, com um criado. A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que

*me criei na antiga Rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu [grifo nosso]. [...] O mais também era análogo e parecido.*⁵⁷

Bento objetivava unir as pontas da vida, mais precisamente “atá-las” e “[...] restaurar na velhice a adolescência”.⁵⁸ Tal se daria tanto pela construção da casa nos moldes da antiga quanto pela redação de um livro. Isto tudo já está posto no segundo capítulo do romance. Entretanto, somente no desenlace, nos últimos capítulos, Bento, esse narrador de tantas artimanhas, coloca a seguinte questão.

Não é que haja efetivamente ligado as duas pontas da vida. Esta casa do Engenho Novo, conquanto reproduza a de Matacavalos, apenas me lembra aquela, e mais por efeito de comparação e de reflexão que de sentimento. Já disse isto mesmo.

*Hão de perguntar-me por que razão, tendo a própria casa velha, na mesma rua antiga, não impedi que a demolissem e vim reproduzi-la nesta.*⁵⁹

Aí está! Bento sentiu necessidade de construir uma cópia, outra casa que remetesse à antiga apenas por ter com ela caracteres em comum, por ser semelhante a ela, por remeter a ela “[...] mais por efeito de comparação [...]”.⁶⁰ A questão está posta: a casa nova é uma cópia, representa a antiga, a original, por meio de relações regidas pela semelhança. A casa velha, por sua vez, é uma espécie de ruína, nela repousam rastros,

⁵⁷*Dom Casmurro*, II.

⁵⁸*Dom Casmurro*, II.

⁵⁹*Dom Casmurro*, CXLIV.

⁶⁰*Dom Casmurro*, CXLIV.

vestígios da vida de Bento; nesse caso, as representações são mais afeitas à contiguidade.

Mas por qual razão Bento não tenta atar “[...] as duas pontas da vida”, não tenta “restaurar na velhice a adolescência”,⁶¹ usando a casa antiga? O narrador nos conta que, tendo sua mãe falecido, ele visitara o local com a intenção de passar a morar lá. E o resultado foi estranho: “[...] toda a casa me desconheceu”.⁶²

A casa velha atua como uma ruína. É uma edificação, um lugar com marcas, vestígios do passado de Bento. As ruínas são também índices, reservadas as diferenças, tais como as fotografias. No caso da relação entre Bento e a ruína da velha casa, é intrigante a ausência de respostas. Sendo a velha casa uma espécie de ruína, tendo ela um estatuto semiótico bem próximo ao de uma ruína, ela deveria desdobrar, durante as visitas de Bento, um processo de representação indicial. Mas como pode haver tal processo de representação, de significação, se Bento afirma nada ter encontrado ali? “*Corri os olhos pelo ar, buscando algum pensamento que ali deixasse, e não achei nenhum* [grifo nosso]”.⁶³

Esse silêncio pode ser indicativo de um olhar não retornado. O retorno do olhar, tal como o coloco aqui, é o efeito do objeto aurático. Sendo assim haveria aí, nesse encontro da personagem com a casa velha, uma ausência de *aura*, já que “*Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar* [grifo nosso].”⁶⁴

⁶¹*Dom Casmurro*, II.

⁶²*Dom Casmurro*, CXLIV.

⁶³*Dom Casmurro*, CXLIV.

⁶⁴Walter Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Brasiliense: São Paulo, 1989, p. 140.

Em que resultaria então essa ausência de coisas no ar da velha casa, o que significaria? A casa do Engenho Novo “[...] conquanto reproduza a de Matacavalos, apenas me lembra aquela, *e mais por efeito de comparação e de reflexão que de sentimento*”.⁶⁵

Roman Jakobson, um dos mais importantes pensadores da relação entre semelhança e contiguidade do século XX, a abordou pelas vias da metáfora (semelhança) e da metonímia (contiguidade).

Ele tece considerações da maior importância sobre a dificuldade da reflexão crítica sobre fenômenos, modos de expressão e de representação (significação) regidos pela contiguidade.

*A similaridade das significações relaciona os símbolos de uma metalinguagem com os símbolos da linguagem a que ela se refere. A similitude relaciona um termo metafórico com o termo a que substitui. Por conseguinte, quando o pesquisador constrói uma metalinguagem para interpretar os tropos, possui ele meios mais homogêneos para manejar a metáfora, ao passo que a metonímia, baseada num princípio diferente [o princípio da contiguidade], desafia facilmente a interpretação.*⁶⁶

Levando em conta o que afirmou Roman Jakobson, a contiguidade enfrentava, à época em que Machado escreveu *Dom Casmurro*, essa condição de um modo de significação de difícil acesso ao pesquisador. Essa circunstância perdurou ainda por décadas. A dificuldade de acesso à contiguidade pode ser observada na forma pela qual a fotografia, em sua condição de *índice*, é tratada por Rosalind Krauss.

⁶⁵*Dom Casmurro*, CXLIV.

⁶⁶Roman Jakobson, *Linguística e comunicação*. Cultrix: São Paulo, 1999, 22ª ed., p. 61.

*Se não me dei por inteiramente satisfeita com esse projeto crítico sobre o objeto fotográfico, isso se deve a razões que, finalmente, se atêm ao fato de que a fotografia é um objeto teórico e incide de maneira reflexiva tanto sobre o projeto crítico como sobre o projeto histórico que a escolhem como objeto.*⁶⁷

Para Krauss, o índice é “um outro tipo de calibragem”⁶⁸ pelo qual se pode “submeter os objetos da experiência por meio da fotografia”.

*Na medida em que a fotografia faz parte da classe de signos que mantêm com a sua referência relações que subentendem uma associação física, ela faz parte do mesmo sistema que as impressões, os sintomas, os traços, os índices [contiguidade].*⁶⁹

Krauss ressalta então a diferença da fotografia em relação a outras formas de produção de imagem que se fundam na semelhança. A fotografia desempenha essa condição de objeto teórico a que Krauss se refere. Assim, sua inerente reflexividade retorna aos projetos crítico e histórico que se debruçam sobre ela. Tal fenômeno é mais uma indicação da resistência, da dificuldade que a contiguidade oferece à abordagem teórica. Barthes também, a sua maneira, aponta tal irredutibilidade teórica da fotografia.

*Em suma, referente adere. E essa aderência singular faz com que haja uma enorme dificuldade para acomodar a vista à Fotografia. [...] diante de certas fotos, eu me desejava selvagem, sem cultura. [...] em suma, eu me encontrava num impasse e, se me cabe dizer, “cientificamente” sozinho e desarmado.*⁷⁰

⁶⁷Rosalind Krauss, *O fotográfico*. Gustavo Gile: Barcelona, 2002, p. 17.

⁶⁸*Ibidem*, p. 15.

⁶⁹*Ibidem*, p. 15.

⁷⁰Roland Barthes, *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, pp. 16-18.

Existe uma resistência das representações por contiguidade à redução teórica. Voltemos a Jakobson.

Eis porque nada de comparável à teoria da literatura sobre a metáfora pode ser citado no que concerne à teoria da metonímia. Pela mesma razão, percebe-se, em geral, que o Romantismo está vinculado estreitamente à metáfora, ao passo que fica quase sempre despercebida a íntima vinculação do Realismo com a metonímia. Não somente o instrumento, mas o próprio objeto da análise explica a preponderância da metáfora sobre a metonímia nas pesquisas eruditas. De vez que a poesia visa ao signo, ao passo que a prosa pragmática visa ao referente, estudaram os tropos e as figuras essencialmente como procedimentos poéticos. O princípio da similaridade [semelhança] domina a poesia; o paralelismo métrico dos versos ou a equivalência fônica das rimas impõem o problema da similitude e do contraste semânticos; existem, por exemplo, rimas gramaticais e antigramaticais, mas nunca agramaticais. Pelo contrário, a prosa gira essencialmente em torno de relações de contiguidade. Portanto, a metáfora, para a poesia, e a metonímia, para a prosa, constituem a linha de menor resistência, o que explica que as pesquisas acerca dos tropos poéticos se orientem principalmente para a metáfora. A estrutura bipolar efetiva foi substituída artificialmente, nessas pesquisas, por um esquema unipolar amputado que, de maneira bem evidente, coincide com uma das formas de afasia, mais precisamente, o distúrbio da contiguidade [grifo nosso].⁷¹

Nos termos da semiótica de Peirce, a casa nova que Bento mandou construir é um ícone, enquanto a casa velha – que aqui resolvemos considerar como uma ruína, dos dias de infância e adolescência de Bento – é um índice.

⁷¹Roman Jakobson, *op. cit.*, pp. 61-62.



Levando em conta que no primeiro capítulo já foi citada a definição mais conhecida e mais simples de índice, vou recorrer a um trecho de uma definição que aponta a natureza contundente do conceito: "Dirigem a atenção a seus objetos através de uma compulsão cega."⁷²

Normalmente os recortes operados na obra de Peirce – inclusive aqueles empreendidos pelas teorias da fotografia – reduzem consideravelmente o seu potencial. Poucos leitores percebem o caráter não determinista e complexo de sua classificação das imagens e dos signos; assim Gilles Deleuze se refere ao cruzamento das categorias da fenomenologia [Phaneroscopia] de Peirce com as dos signos, que resulta em sua semiótica: “[...] a mais completa e a mais variada classificação geral das imagens e dos signos”.⁷³

*Referimo-nos amiúde ao lógico americano Peirce (1839-1914), porque ele estabeleceu sem dúvida a mais completa e a mais variada classificação geral das imagens e dos signos. Trata-se de uma classificação como a de Lineu em história natural, ou, melhor ainda, como uma tabela de Mendeleiev em química. O cinema impõe novos pontos de vista sobre este problema.*⁷⁴

A taxonomia de Peirce é bastante complexa e encontra aberturas e modulações tais que buscam minimizar o inevitável choque do retorno da teoria à prática. A maioria dos ataques ao que muitos pensadores da fotografia resolveram chamar de teorias do índice se fundamenta na suposição de que tratassem, a partir de Peirce, de uma essência, uma especificidade semiótica da fotografia. Mas se considerarmos a maneira

⁷²Charles Sanders Peirce, *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, p. 76.

⁷³Gilles Deleuze, *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 6.

⁷⁴*Ibidem*, p. 6.

pela qual Peirce concebia a complexidade da questão s gnica vemos que ela não pode ser assim simplificada.

*Mas seria difícil, senão impossível, citar como exemplo um  ndice absolutamente puro, ou encontrar um signo qualquer absolutamente desprovido da qualidade indicial. Psicologicamente, a a o dos índices depende de uma associa o por contiguidade, e não de uma associa o por semelhança ou de opera es intelectuais.*⁷⁵

Uma casa se afei oa em larga medida   condi o de objeto que representa pela via da semelhança, outra tem significativos aspectos da representa o por contiguidade. Essa distin o se relaciona às referências que o narrador faz às fotografias e às pinturas, às fei es das circunstâncias em que a personagem se depara com fotografias ou pinturas e demais imagens pré-tecnológicas.

Na casa velha, Bento não foi encontrado por Dom Casmurro. Ali não havia mais nada dele, nenhuma ideia que houvesse deixado no ar; a casa o desconhecia. Esse   o relato do narrador, se o consideramos em uma instância mais imediata, de uma primeira vista.

Surge então a questão que considero intrigante em *Uma pergunta tardia*. Se não havia mais nada de Bento ali,   porque a casa não era então uma ruína, uma edifica o composta também por vestígios de seu passado? Pois a casa onde Bento viveu – como Bentinho – os mais felizes e mágicos dias de sua vida, quando vista por esse mesmo sujeito, anos depois, atua como um  ndice, como um espaço arquitet nico que representasse parte do passado, devido às rela es de contiguidade que mantinha com ele.

⁷⁵Charles Sanders Peirce, *op. cit.*, p. 76.

Pois uma ruína sempre traz em si algo do que foi. Ocorre que, muito embora nos seja narrado, em um primeiro momento, que a personagem não encontrou ali nenhuma ideia que houvesse deixado no ar, outros aspectos da atmosfera indicam que esse ar não estava assim vazio.

Corri os olhos pelo ar, buscando algum pensamento que ali deixasse, e não achei nenhum. Ao contrário, a ramagem começou a sussurrar alguma coisa que não entendi logo, e parece que era a cantiga das manhãs novas. Ao pé dessa música sonora e jovial, ouvi também o grunhir dos porcos, espécie de troça concentrada e filosófica.⁷⁶

No mesmo lance em que afirma não encontrar ali os sentimentos que procurou, relata ter encontrado outras figuras. Tais só podem ser engendradas por projeções de Bento, mas não se enquadram bem na condição de aura. O fato de não encontrar nada que lhe retorne o olhar indica a ausência de fenômeno aurático.

Mas quando ele percebe (recebe da casa) a cantiga das novas manhãs, vinda no som do vento no mato – como ainda também ao ouvir a “troça concentrada e filosófica”⁷⁷ no grunhir dos porcos –, o que acontece aí, que imagens sonoras são essas?

A casa velha é a casa materna, aquela na qual a mãe resolveu morar, até que a morte a levasse, depois que perdeu o marido. A casa velha é o lugar de origem da personagem Bento Santiago, de onde ele saiu para o mundo. É, ao mesmo tempo, aquele lugar que lhe é o mais familiar e o mais estranho: “Tudo ali me era estranho e adverso.”⁷⁸ Essa condição,

⁷⁶*Dom Casmurro*, CXLIV.

⁷⁷*Dom Casmurro*, CXLIV.

⁷⁸*Dom Casmurro*, CXLIV.

típica da desorientação – uma característica da inquietante estranheza de Freud –, compõe com outros aspectos a condição do “estranho” freudiano da experiência em questão. Ambas, aura e inquietante estranheza atuam – ao menos em grande parte das vezes – em circunstâncias onde são importantes os fenômenos da esfera da contiguidade. Existe um outro capítulo de *Dom Casmurro* que remete à questão da contiguidade, no contexto da condição de ruína de certos fenômenos e processos de representação. Trata-se de *Os vermes*.⁷⁹

Este se revela um fontanal de reflexões. O capítulo anterior a *Os vermes* termina com uma citação da Bíblia, feita pelo padre Cabral; o que se chamou lição de Elifas a Jó: “Não desprezes a correção do Senhor; Ele fere e cura.”⁸⁰

“*ELE FERRE E CURA!*” [em caixa alta no original] *Quando, mais tarde, vim saber que a lança de Aquiles também curou uma ferida que fez, tive tais ou quais veleidades de escrever uma dissertação a este propósito. Cheguei a pegar em livros velhos, livros mortos, livros enterrados, a abri-los, a compará-los, catando o texto e o sentido, para achar a origem comum do oráculo pagão e do pensamento israelita. Catei os próprios vermes dos livros, para que me dissessem o que havia nos textos roídos por eles.*

– *Meu senhor, respondeu-me um longo verme gordo, nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos; nós roemos [grifo nosso].*

*Não lhe arranquei mais nada. Os outros todos, como se houvessem passado palavra, repetiam a mesma cantilena. Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos fosse ainda um modo de roer o roído [grifo nosso].*⁸¹

⁷⁹*Dom Casmurro*, XVII.

⁸⁰*Dom Casmurro*, XVI.

⁸¹*Dom Casmurro*, XVII.

O conteúdo desse capítulo, que figura isolado, algo como uma ilha em seus arredores povoada por outras temáticas, é revelador do caráter de ruína de muitos signos que desempenham as suas funções, em larga medida, por meio de relações de contiguidade.

Ao perscrutar o passado, ao tentar tornar mais aguda e profícua a sua pesquisa, Bento se deparou com “livros mortos, livros enterrados”.⁸² Essas ruínas do conhecimento estavam repletas de lacunas. Faltavam muitos pedaços para que Bento pudesse discorrer sobre o assunto pretendido.

Eis que o *humour* avassalador e a ironia agudíssima de Machado encontram aí uma brecha e tanto para se manifestarem: a brecha da decomposição, da perda que se desdobra ao longo do tempo, a brecha das ruínas, trincadas, povoadas por fissuras que sugam a vida e o olhar que as vem perquirir.

Os vermes, ao roerem, arruinam a plana e trabalhada superfície dos velhos livros. Bento gosta dos velhos livros; é certo que não mais do que dos coqueiros velhos.

*Um coqueiro, vendo-me inquieto e adivinhando a causa, murmurou de cima de si que não era feio que os meninos de quinze anos andassem nos cantos com as meninas de quatorze; ao contrário, os adolescentes daquela idade não tinham outro ofício, nem os cantos outra utilidade. Era um coqueiro velho, e eu cria nos coqueiros velhos, mais ainda que nos velhos livros.*⁸³

E sendo autores da ruína, esperava Bentinho que eles trouxessem informações sobre o que foi roído. Mas o que foi roído foi arruinado,

⁸²*Dom Casmurro*, XVII.

⁸³*Dom Casmurro*, XII.



virou ruína. Os autores das ruínas são silenciosos. São dotados de um silêncio que forma a cantilena referida pelo narrador. Uma cantilena que desempenha um silêncio tamanho que termina por ser tal qual o roer o roído.

E aqui, neste ponto, onde vejo que *Os vermes* trata dessas lacunas, revela a existência irônica e inelutável das mesmas, é que me vem à mente um outro momento do romance. Trata-se daquele em que o narrador fala de sua preferência por livros inconsistentes, em relação a livros complexos.

*E antes seja olvido que confusão; explico-me. Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as cousas que não achei nele. Quantas ideias finas me acodem então! Que de reflexões profundas! Os rios, as montanhas, as igrejas que não vi nas folhas lidas, todos me aparecem agora com as suas águas, as suas árvores, os seus altares, e os generais sacam das espadas que tinham ficado na bainha, e os clarins soltam as notas que dormiam no metal, e tudo marcha com uma alma imprevista.*⁸⁴

A condição de recepção de ruínas, de objetos arruinados, roídos pelo tempo, ou ainda, roídos no tempo por vermes, por vermes gordos ao longo do tempo, aproxima-se a alguns aspectos das condições de recepção de fotografias. Ali, em um e em outro caso, o que falta pesa mais.

⁸⁴*Dom Casmurro*, LIX.

Ao olhar para uma ruína, para os restos do que foi um dia uma edificação, a questão da presença de uma ausência, e da ausência de uma presença,⁸⁵ se coloca. É possível afirmar que na ruína resta algo do que foi, ali, um dia, uma edificação. Por outro lado, Bento, que um dia ali morou, não encontrou o que foi nas velhas paredes e nos quintais abandonados. “Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui.”⁸⁶

Experiência similar a essa de se deparar com uma ruína, um lugar onde se viveu parte da vida passada, é a que nos ocorre quando estamos diante – em determinadas circunstâncias – de certas fotografias. Diante de uma imagem fotográfica, na qual se vê alguma pessoa, eu considero: essa pessoa esteve, em algum momento e em algum lugar, diante da câmera e do filme que gerou a fotografia. Algo dessa pessoa, a sua impressão luminosa, parte da luz que emanou de seu corpo, modificou a constituição química do filme, produzindo a imagem que está diante de mim. Posso considerar então que tal fotografia faz essa pessoa presente, mesmo ela não estando aqui comigo. Mas é uma nesga de presença, um quase nada de presença. Tenho apenas um vestígio da presença da pessoa. Considero então que tal pessoa está, em larga medida, ausente. É desta forma que a fotografia em questão, tal como a ruína de uma casa, indica a presença da ausência de seus referentes, daquilo que representam.

A Fotografia não fala (forçosamente) daquilo que não é mais, mas apenas e com certeza daquilo que foi. Essa sutileza é decisiva. Diante de uma foto, a consciência

⁸⁵Essa questão da ausência de uma presença e da presença de uma ausência vem de *O imaginário* (Jean-Paul Sartre), obra à qual Barthes dedica *A câmara clara*. Sartre trata da imagem mental, quando usa essas duas expressões.

⁸⁶*Dom Casmurro*, II.

*não toma necessariamente a via nostálgica da lembrança (quantas fotografias estão fora do tempo individual), mas, sem relação a qualquer foto existente no mundo, a via da certeza: a essência da Fotografia consiste em ratificar o que ela representa.*⁸⁷

O que foi a experiência das visitas de Bento à casa velha, empreendidas logo após a morte de sua mãe, com o objetivo de ver se lá iria morar? Ocorreu a Bento a manifestação de “um real que não se pode mais tocar”.⁸⁸ Aqui se apresenta mais uma das aproximações consideráveis entre uma fotografia e uma edificação em ruínas. “A Fotografia não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*.”⁸⁹ Esse “que foi” pesa sobremaneira na experiência de Bento diante da velha casa.

A casa-cópia, a casa semelhante, mandada por ele construir no Engenho Novo, não consegue lembrar o que a casa original desempenhava, em termos de sentimento. Eis-nos então, mais uma vez, diante dessa dificuldade que a personagem tem na lida com fenômenos da esfera da contiguidade. Dificuldade de tal monta que acaba por levá-lo a mandar destruir a casa velha, a casa-ruína, e, mais adiante no tempo, o fez construir uma cópia.

Quando das visitas à casa velha, Bento experimentou sensações de fenômenos nos quais “algo há muito familiar à psique, apenas mediante o processo da representação, alheou-se dela”.⁹⁰ Em seu *Das Unheimliche*, Freud evoca duas vezes Schelling, para quem *unheimliche* “é algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu”.⁹¹

⁸⁷Roland Barthes, *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 127.

⁸⁸*Ibidem*, p. 130.

⁸⁹*Ibidem*, p. 127.

⁹⁰Sigmund Freud, *O inquietante*. In: *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, Vol. 14, p. 360.

⁹¹*Ibidem*, p. 360.

Essa sensação de estar certo de "aí ter estado ou de aí dever ir"⁹² remete à desorientação, um dos aspectos da inquietante estranheza.

*Freud propunha ainda um último paradigma [o autor se refere antes sobre o duplo] para explicar a inquietante estranheza: é a desorientação, experiência na qual não sabemos mais exatamente o que está diante de nós e o que não está, ou então se o lugar para onde nos dirigimos já não é aquilo dentro do qual seríamos desde sempre prisioneiros.*⁹³

Bento é, desde sempre, prisioneiro da casa da mãe, da casa de Capitu (no sentido de que é o lugar onde viveu o seu amor adolescente). Esta é, conforme me referi acima, a casa da mãe, onde ela escolhe viver, modestamente, até chegar a sua morte.

*Ora, é em último limite diante do sexo feminino, nos diz Freud, que os "homens neuróticos" – ou seja, os homens em geral – mais experimentam essa desorientação da unheimliche: é quando se abre diante deles aquele lugar estranho, tão estranho, em verdade, porque impõe aquele retorno à "casa" (das heimische) perdida, ao limiar passado de todo nascimento. A referência metapsicológica à angústia de castração completa-se portanto aqui com uma referência ao "fantasma do ventre materno" (Mutterleibphantasie).*⁹⁴

Em uma passagem de *A câmara clara*, Barthes, quando discorre sobre uma foto de tal casa, traz à cena a relação dela com o corpo materno.

⁹²Roland Barthes, *op. cit.*, p. 65.

⁹³Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 231.

⁹⁴*Ibidem*, p. 231.

Ora, Freud diz do corpo materno que “não há outro lugar do qual possamos dizer com tanta certeza que nele já estivemos”. Tal seria, então, a essência da paisagem (escolhida pelo desejo): *heimlich* [familiar, acolhedor], despertando em mim a Mãe (de modo algum inquietante).⁹⁵

A casa de Barthes, escolhida pelo desejo, é *heimlich* [familiar, acolhedora], e nele desperta uma mãe que não é, afirma ele, “de modo algum inquietante”.⁹⁶ A casa de Bento não tem os elementos leves, não tem nada de “utópico”⁹⁷ e é, certamente, estranha e inquietante, *unheimliche*.

Em um esforço teórico fabular, Didi-Huberman busca aproximações entre a aura benjaminiana e o estranho, a inquietante estranheza de Freud. À primeira vista, tal empreitada pode soar absurda, mas até o terceiro capítulo trataremos disso.

Tal aproximação é firmada, em larga medida, pela proximidade de tramas de relações de contiguidade. Esse aspecto muito nos interessa. Algo saiu da sombra, afirma Didi-Huberman, algo que deveria nela ter permanecido.

*Algo saiu da sombra, mas na sua aparição conservara intensamente esse traço de afastamento ou de profundidade que a destina a uma persistência do trabalho da dissimulação.*⁹⁸

Didi-Huberman passa a entender o olhar, a percepção visual do espaço-tempo, em duas vias: “ver perdendo” e “ver aparecer o que se dissimula”.⁹⁹ Princípios de distância passam a ser estabelecidos no es-

⁹⁵*Ibidem*, p. 65.

⁹⁶*Ibidem*, p. 65.

⁹⁷*Ibidem*, p. 65.

⁹⁸*Ibidem*, p. 230.

⁹⁹*Ibidem*, p. 230.



tranho freudiano. Esses princípios de distância já haviam sido largamente tratados na leitura da aura feita por Didi-Huberman – que implica um trabalho singular de secularização da aura. Didi-Huberman promove uma aproximação entre a aura e a estranheza (inquietante estranheza). Sobre a qual vale a pena lançar um olhar.

Antes de ver a maneira pela qual Didi-Huberman faz a aproximação entre a inquietante estranheza e a aura, vale observar um aspecto interessante. Se na aura se vê perdendo, na inquietante estranheza o que acontece é “ver aparecer o que se dissimula”.¹⁰⁰ A casa velha se dissimula para o olhar de Bento. Ela termina por se figurar como um aparente vazio, que por sua vez irá levar Bento a mandar demoli-la e construir uma simulação.

A inquietante estranheza passa a ser considerada como um poder de uma distância, de uma dupla distância, que atua ainda numa tal experiência. Bento retorna ao lugar da casa, se aproxima do objeto em questão. Mas essa contiguidade não exclui as distâncias que povoarão a sua relação com a casa.

Na operação de Didi-Huberman, Freud se aproxima da definição benjaminiana de aura como “única aparição de uma lonjura, por mais próxima que esteja”,¹⁰¹ quando retém da *unheimliche* o caráter, já observado por Schelling, de uma visualidade sentida como a aparição estranha, única, de algo “que deveria permanecer em segredo, na sombra e que dela saiu”.¹⁰² A aura é uma trama singular de espaço e de tempo, um

¹⁰⁰Sigmund Freud, *apud* Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 230.

¹⁰¹Walter Benjamin, *apud*, Georges Didi-Huberman, p. 147. Flávio Kothe traduz por “[...] a aparição única de algo distante, por mais próximo que possa estar]”. (*Pequena História da Fotografia in Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1991, p. 147.

¹⁰²Sigmund Freud, *apud* Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 230.

conceito que oferece o conceber da percepção como esse entrecruzamento de relações de contiguidade do longínquo e do próximo.

Bento, logo no início do romance, no capítulo *Dona Glória*,¹⁰³ diante das pinturas de seus pais, projeta todos os seus ideais relativos à vida conjugal. E termina não se localizando no ambiente onde viveu os momentos mais *heimlich* (familiares, confortáveis) de sua vida. Eis aí a outra dupla distância, a distância entre o que ficou escondido e o que emerge no momento de seu contato com a casa-ruína.

¹⁰³*Dom Casmurro*, VII.



CAPÍTULO III

"SÃO COMO FOTOGRAFIAS INSTANTÂNEAS DA FELICIDADE"¹⁰⁴

Antes de chegar a um ponto onde seja possível retomar a aproximação que Didi-Huberman faz da *aura* e do *estranho*, da inquietante estranheza, é preciso passar um tempo mais longo diante da aura. A concepção de aura segundo Benjamin, e suas aparições em *Dom Casmurro*, reforçam a importância do desempenho da fotografia ao longo do romance. A aura é referida, tanto por Didi-Huberman quanto por Philippe Dubois, como “dupla distância”: “Uma trama singular de espaço e de tempo.” Didi-Huberman ressalta ainda um duplo sentido do termo trama nessa expressão: “[...] tramado em todos os sentidos do termo, como um sutil tecido ou então como um acontecimento único, estranho (*sondebar*), que nos pegaria, nos cercaria, nos prenderia em sua rede.”¹⁰⁵

Walter Benjamin, em *Sobre alguns temas em Baudelaire*,¹⁰⁶ nos oferece algo como uma genealogia da concepção de aura. A aura é um fenômeno que ele identifica, na literatura, ao menos desde Novalis. No fenômeno aurático desempenham-se transferências de relações. Transferências de relações comuns na sociedade para fenômenos onde interações acontecem entre o homem e o inanimado, ou entre o homem e a natureza.

¹⁰⁴*Dom Casmurro*, VII.

¹⁰⁵Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 147.

¹⁰⁶Walter Benjamin, ‘Sobre alguns temas em Baudelaire’. In: *Walter Benjamin: Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989, pp. 103-149.

*Um coqueiro vendo-me inquieto e adivinhando a causa murmurou de cima de si que não era feio que os meninos de quinze anos andassem nos cantos com as meninas de quatorze; ao contrário, os adolescentes daquela idade não tinham outro ofício, nem os cantos outra utilidade. Era um coqueiro velho, e eu cria nos coqueiros velhos, mais ainda que nos velhos livros.*¹⁰⁷

O coqueiro e “toda a gente viva do ar” respondem ao olhar de Bento. Acontece aquilo que Benjamin chamou de “transferência de uma forma de reação comum na sociedade: a relação do inanimado ou da natureza com o homem”.¹⁰⁸

Há ainda, no texto machadiano, um outro aspecto da aura. Trata-se da referência a um sentido mais literal do termo aura, a condição de fenômeno atmosférico.

Pássaros, borboletas, uma cigarra que ensaiava estio, toda a gente viva do ar era da mesma opinião [grifo nosso].

Ocorre acima uma regressão rumo ao conceito literal do termo aura, ou a sua proximidade. Ao falar sobre uma obra de Robert Morris (*Sem título*, 1968-1969. Vapor), Georges Didi-Huberman alega que o artista fabricou aura.

[...] *no sentido mais literal do termo, posto que aura, em grego e em latim, designa apenas uma exalação sensível – portanto material, antes de se destacar seu sentido “psíquico” ou “espiritual”, raro em grego e quase inexistente em latim.*¹⁰⁹

¹⁰⁷*Dom Casmurro*, XII.

¹⁰⁸Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 139.

¹⁰⁹Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 166-167.

No nosso caso, “toda a gente viva do ar” não chega a designar de forma tão explícita essa condição atmosférica do sentido literal da aura. Entretanto, não se pode ignorar a proximidade, o trabalho aí, em Machado, da condição de seres da atmosfera dos pássaros, da borboleta e da cigarra, que “ensaiava o estio”. Esses seres não humanos, essas entidades da natureza, são denominadas, justamente, como uma “gente viva do ar”. Essa vida atmosférica desempenha, nesse pequeno trecho do romance de Machado, a experiência referida por Benjamin, citada logo acima, que se refere a uma troca de papéis entre fenômenos sociais e naturais. Um coqueiro e “toda a gente viva do ar” assumem esse papel de atuar, na cena, em uma interlocução com a personagem.

E a hipótese da presença da aura benjaminiana – de alguma maneira *avant la lettre* –, nessa passagem de *Dom Casmurro*, se confirma, torna-se mais consistente e plausível, quando olhamos para as sentenças seguintes desse trecho, no qual, a partir de Novalis, Benjamin oferece o que pode se chamar de uma lista de exemplos. São dispostos no tempo e poderiam ser submetidos a uma cronologia, não fosse a persistência de Benjamin em seus procedimentos anacrônicos, no seu tempo.

Benjamin aponta a aura em Novalis, Proust ou Valéry. A partir desse olhar alongado – e não menos alargado – será, então, possível dar mais consistência à hipótese de que é a aura também que encontramos no Machado de *Dom Casmurro*. Não é, portanto, furtividade o fato de encontrarmos a aura na obra de um autor que, como Machado, tinha grande erudição e, certamente, teve contato com as obras dos românticos de Jena e, dentre eles, talvez, até mesmo com a de Novalis.

Para mim, um aspecto que sempre contribuiu para a compreensão da aura é o fato de que aquilo que é projetado sobre o objeto aurático (o olhar devolvido) são imagens da *mémoire involuntaire*. Essas imagens, vindas do passado, aglomeram-se ao redor do objeto. Necessito fabular: as imagens da *mémoire involuntaire* ocupam a atmosfera contígua ao objeto aurático. Benjamin irá delinear outros aspectos e desempenhos da aura.

Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar.¹¹⁰ Os achados da mémoire involuntaire confirmam isso.¹¹¹

Ora, tanto o velho coqueiro como a *gente viva do ar* revidam o olhar de Bentinho que, por sua vez, lhes investiu de poder para tal, para revidar o olhar. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar.

Se chamamos de aura as imagens que, sediadas na mémoire involuntaire, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção, então esta aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício.¹¹²

Em passagem anterior à do coqueiro, Betinho investe outros objetos inanimados do poder de lhe retornarem o olhar.

¹¹⁰Nota do texto de Walter Benjamin. "Essa investidura é um manancial da poesia. Quando o homem, o animal ou ser inanimado, investido assim pelo poeta, ergue o olhar, lança-o na distância; o olhar da natureza, assim despertado, sonha e arrasta o poeta à cata do seu sonho. As palavras também podem ter sua aura. Karl Kraus a descreveu assim: 'Quanto mais de perto se olha uma palavra, tanto maior a distância donde ela lança de volta o seu olhar.'" (Karl Kraus, *Prodomo et mundo*, Munique, 1912, Schriften. 4ª ed., p. 164)".

¹¹¹Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 140.

¹¹²Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 140.



Tijolos que pisei e repisei naquela tarde, colunas amareladas que me passastes à direita ou à esquerda, segundo eu ia ou vinha, em vós me ficou a melhor parte da crise, a sensação de um gozo novo, que me envolvia em mim mesmo, e logo me dispersava, e me trazia arrepios, e me derramava não sei que bálsamo interior. Às vezes dava por mim, sorrindo, um ar de riso de satisfação, que desmentia a abominação do meu pecado. E as vozes repetiam-se confusas:

“Em segredinhos...”

“Sempre juntos...”

*“Se eles pegam de namoro...”*¹¹³

O "traço de afastamento"¹¹⁴ típico da distância, lembrando que "O que é essencialmente distância é inacessível em sua essência: [...]"¹¹⁵ aparece aqui de forma bastante distinta daquela que ocorre a Bento, quando este resolve fazer suas visitas de inspeção à casa velha. Na distância que desempenha a aura, as imagens da *mémoire involuntaire* vêm atender a sacralizações.

É o que temos quando Bento projeta sobre as pinturas de seus pais todos os seus ideais de pureza e amor como pilares da experiência conjugal perfeita. Ao falar da mãe, ele faz a primeira referência aos retratos, a um deles: "Tenho ali na parede o retrato dela, ao lado do do marido, tais quais na outra casa. A pintura escureceu muito, mas ainda dá ideia de ambos."¹¹⁶ E as idealizações, as projeções incríveis de Bento – na verdade, já Casmurro –, diante das duas pinturas, continuam.

¹¹³*Dom Casmurro*, XII.

¹¹⁴Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 230.

¹¹⁵Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 140.

¹¹⁶*Dom Casmurro*, VII.

*Aqui os tenho aos dous bem casados de outrora, os bem-amados, os bem-aventurados, que se foram desta para a outra vida, continuar um sonho provavelmente. Quando a loteria e Pandora me aborrecerem, ergo os olhos para eles, e esqueço os bilhetes brancos e a boceta fatídica.*¹¹⁷

Talvez ele devesse ter corrido então às pinturas quando a casa-ruína não o reconheceu, não lhe devolveu o olhar, mostrou-se despida de aura: "Corri os olhos pelo ar, buscando algum pensamento que ali deixasse, e não achei nenhum."¹¹⁸ Não houve gente viva do ar que o socorresse.

Em *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman opera uma secularização da aura, separando o fenômeno perceptivo dos aspectos religiosos.

*É preciso secularizar a aura, é preciso assim refutar a anexação abusiva da aparição ao mundo religioso da epifania. A Erscheinung benjaminiana diz certamente a epifania – é sua memória histórica, sua tradição –, mas diz igualmente, e literalmente, o sintoma: ela indica portanto o valor de epifania que pode ter o menor sintoma (e nesse ponto, como alhures em Benjamin, Proust não está distante), ou o valor de sintoma que fatalmente terá toda epifania. Em ambos os casos, ela faz da aparição um conceito da imanência visual e fantasmática dos fenômenos ou dos objetos, não um signo enviado desde sua fictícia região de transcendência.*¹¹⁹

Essa secularização da aura, operada por Didi-Huberman, ajuda em larga medida para que ele possa, logo depois, aproximar a aura benjaminiana da inquietante estranheza freudiana. No momento de sua *Pequena fábula filosófica* (modo pelo qual se refere a *O que vemos, o que*

¹¹⁷ *Dom Casmurro*, VII.

¹¹⁸ *Dom Casmurro*, CXLIV.

¹¹⁹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 157.

nos olha), em que explica porque recorrer a um texto tão conhecido em teoria e história da arte quanto o *Das Unheimliche*, de Freud, temos indicações importantes sobre essa aproximação entre a *aura* e a inquietante estranheza.

*Por que reconvocar um texto tão conhecido? Porque a inquietante estranheza freudiana me parece responder, melhor que outra coisa, a tudo o que Benjamin buscava apreender no caráter “estranho” (sonderbar) e “singular” (einmalig) da imagem aurática.*¹²⁰

A *aura* em Machado, em *Dom Casmurro*, na conversa de Bentinho com o coqueiro velho, ou na sua apreciação sacralizada das pinturas dos pais (esses retratos pictóricos estão envolvidos com os valores e necessidade de perpetuação do culto do matrimônio), não é essa mesma *aura* secularizada de Didi-Huberman, em sua leitura pouco ortodoxa – como ele mesmo afirma – de Benjamin. Para Casmurro, as pinturas "São retratos que valem por originais."¹²¹ Mas são uma ilusão de Casmurro.

Ele evoca esse valor de originais dessas pinturas crendo cegamente em sua leitura sacralizada, repleta de projeções de suas frustrações relativas ao amor, à vida conjugal e à imagem da esposa. O que ele vê como originais são os "dous bem-casados de outrora, os bem-amados, os bem-aventurados"¹²² que enxerga na pintura, que conta que escureceu muito, "[...] mas ainda dá ideia de ambos".¹²³ O que ele vê são as imagens de sua *mémoire involuntaire*; são as pinturas de seus pais lhe retornando o olhar. Quando é assim, Bento lida bem com as imagens.

¹²⁰*Ibidem*, p. 228.

¹²¹*Dom Casmurro*, VII.

¹²²*Dom Casmurro*, VII.

¹²³*Dom Casmurro*, VII.

Quando se depara com a fotografia de Escobar, Bento sente remorso ou crê ser vítima de uma grande ilusão, ou de uma fantasmagoria de alucinado. Diante da casa-ruína, de estatuto semiótico próximo ao da fotografia, ele encontra a "dupla distância", mas não a da aura, por meio da qual ele desempenha projeções e sacralizações, mas a dupla distância da inquietante estranheza.

E é assim que Bento termina figurando sua vida amorosa, depois daquela que foi a capital, única.

Ainda em termos de modos de conhecimento, é significativo que, na figuração de Capitu, o narrador recorra à tautologia, desistindo de dar à namorada uma definição estreita e quadrada: "Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem." [...] ¹²⁴ O singular em estado puro – Capitu era Capitu – casa-se com o universal feminino (mulher), [...] ¹²⁵

No capítulo *A exposição retrospectiva*, Casmurro nos conta como foi sua vida amorosa depois de Capitu. Inicia dizendo que por mais que sua alma tenha sido feita em pedaços "[...] não ficou por aí para um canto como uma flor lívida e solitária". ¹²⁶

No momento seguinte, dá uma de suas magistras reviravoltas na narrativa. Ele afirma, já em seguida, que "viveu o melhor que pôde", ¹²⁷ e que não lhe faltaram mulheres que o consolassem da primeira. E assim o ponteiro da narrativa vai virando em sua bússola de valores, confessando que essas experiências amorosas eram "caprichos de pouca

¹²⁴ *Dom Casmurro*, XXXI.

¹²⁵ Alfredo Bosi, *O enigma do olhar. In: Machado de Assis: o enigma do olhar*. Ática: São Paulo, 2000, p. 30.

¹²⁶ *Dom Casmurro*, CXLVII.

¹²⁷ *Dom Casmurro*, CXLVII.

dura".¹²⁸ E já do outro lado, no outro hemisfério dos valores amorosos e morais, ele abre de vez o jogo.

Elas é que me deixavam como pessoas que assistem a uma exposição retrospectiva, e, ou se fartam de vê-la, ou a luz da sala esmorece.

[...]

*Não voltavam mais. Eu ficava à porta, esperando, ia até a esquina, espiava, consultava o relógio, e não via nada nem ninguém. Então, se aparecia outra visita, dava-lhe o braço, entrávamos, mostrava-lhe as paisagens, os quadros históricos ou de gênero, uma aquarela, um pastel, uma gouache, e também esta cansava, e ia embora com o catálogo na mão...*¹²⁹

Casmurro, que não conseguiu retornar a Bentinho, atando as duas pontas da vida, termina figurando-se como uma exposição de imagens pré-tecnológicas, onde temos principalmente pinturas. Acaba por se enfiar de vez nas simulações, nas analogias, na semelhança.

¹²⁸*Dom Casmurro*, CXLVII.

¹²⁹*Dom Casmurro*, CXLVII.



"São como fotografias instantâneas da felicidade."

Dom Casmuro, XXI.



*"Se chamamos de aura as imagens que, sediadas na
mémoire involuntaire, tendem a se agrupar
em torno de um objeto de percepção, então esta
aura em torno do objeto corresponde à própria
experiência que se cristaliza em um objeto de uso
sob a forma de exercício."*

Walter Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p. 137.

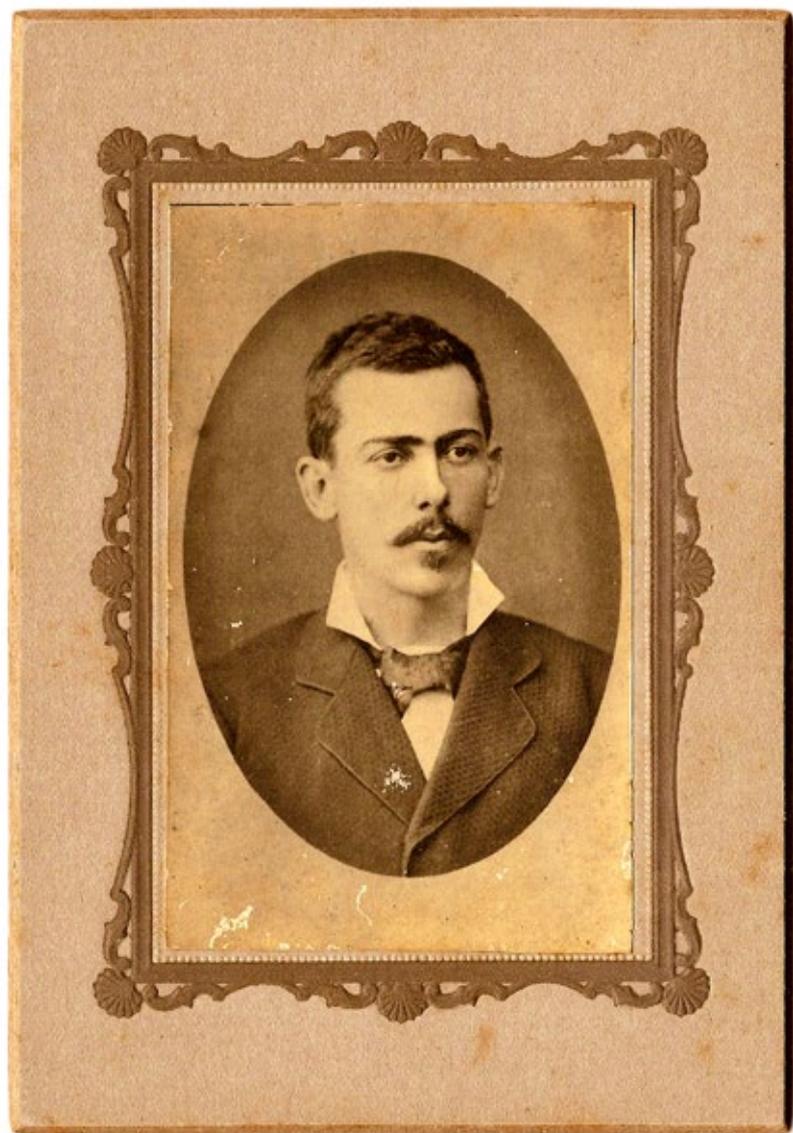


Louis Pierecki

54ª Rua da Imperatriz
PERNAMBUCO, Brazil.

"Uma só vez olhei para o retrato de Escobar. Era uma bela fotografia tirada um ano antes. Estava de pé, sobrecasaca abotoada, a mão esquerda no dorso de uma cadeira, a direita metida ao peito, o olhar ao longe para a esquerda do espectador. Tinha garbo e naturalidade. A moldura que lhe mandei pôr não encobria a dedicatória, escrita embaixo, não nas costas do cartão: 'Ao meu querido Bentinho o seu querido Escobar 20.04.70.'"

Dom Casmuro, CXX.



"Freud propunha ainda um último paradigma [o autor se refere antes ao duplo] para explicar a inquietante estranheza: é a desorientação, experiência na qual não sabemos mais exatamente o que está diante de nós e o que não está, ou então se o lugar para onde nos dirigimos já não é aquilo dentro do qual seríamos desde sempre prisioneiros [...] Ora, é em último limite diante do sexo feminino, nos diz Freud, que os 'homens neuróticos' – ou seja, os homens em geral – mais experimentam essa desorientação da unheimliche: quando se abre diante deles esse lugar estranho, tão estranho, em verdade, porque impõe aquele retorno à 'casa' (das heimische) perdida, ao limiar passado de todo o nascimento."

Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*, p. 231.

"– Olha, papai! olha!

– Estou vendo, meu filho!

– Olha o comandante! Olha o cavalo do comandante! Olha os soldados!

Um dia amanheceu tocando corneta com a mão; dei-lhe uma cornetinha de metal. Comprei-lhe soldadinhos de chumbo, gravuras de batalhas que ele mirava por muito tempo, querendo que lhe explicasse uma peça de artilharia, um soldado caído, outro de espada alçada, e todos os seus amores iam para o de espada alçada. Um dia (ingênua idade!) perguntou-me impaciente:

– Mas, papai, por que é que ele não deixa cair a espada de uma vez?

– Meu filho, é porque é pintado.

– Mas então por que é que ele se pintou?

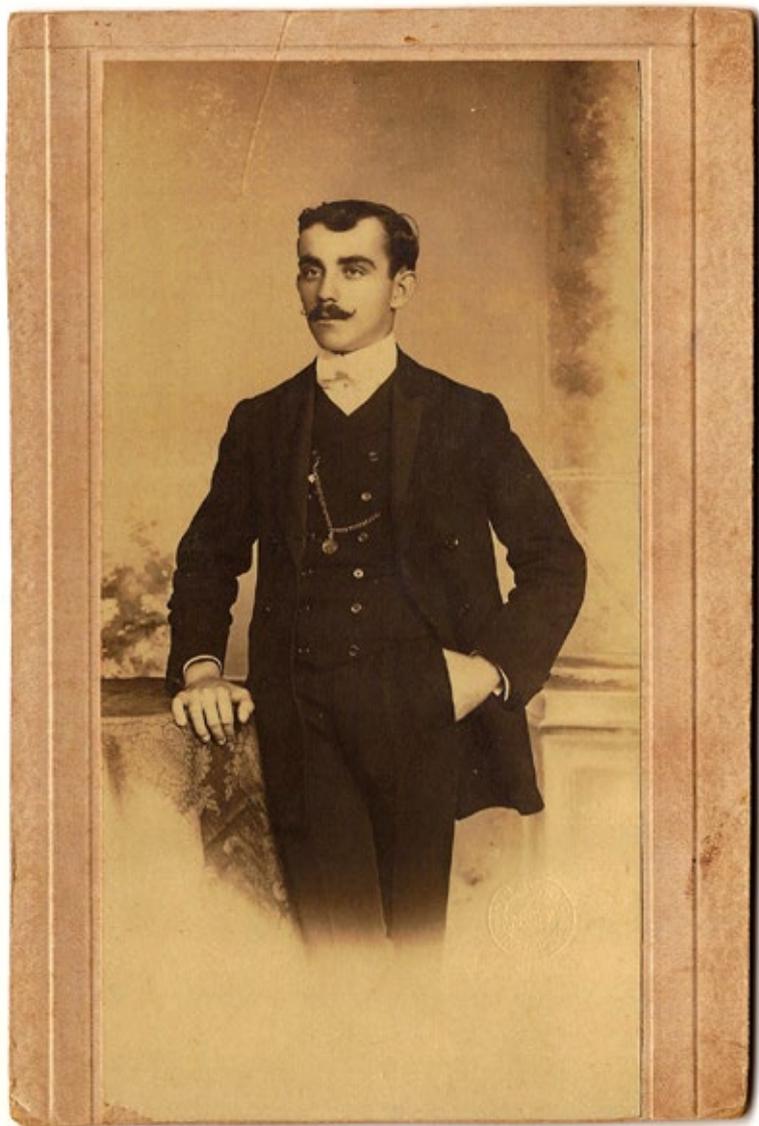
Ri-me do engano e expliquei-lhe que não era o soldado que se tinha pintado no papel, mas o gravador, e tive de explicar também o que era gravador, e o que era gravura: as curiosidades de Capitu, em suma."

Dom Casmuro, XXI.



"O retrato de Escobar, que eu tinha ali, ao pé do de minha mãe, falou-me como se fosse a própria pessoa. Combati sinceramente os impulsos que trazia do Flamengo; rejeitei a figura da mulher do meu amigo, e chamei-me desleal."

Dom Casmuro, CXVIII.



*"E antes seja olvido que confusão; explico-me.
Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo
se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio
algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que
faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar
todas as cousas que não achei nele."*

Dom Casmuro, LIX.



ÍNDICE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Página 26: *Janela Catete*, Rodrigo Rosa.

Ilustração 2 – Página 35: *Barão de Jundiá*. Engenho Noruega, Escada, PE. Fotografia: André Dias de Araújo. Fonte: Fundação Joaquim Nabuco.*

Ilustração 3 – Página 39: *Angelina Gonçalves da Silva, Sra. Eugenio Gonçalves da Silva*. Fotografia: Oliveira & Tondela. (Col. Francisco Rodrigues; FR-05822). Fonte: Fundação Joaquim Nabuco.

Ilustração 4 – Página 45: *Adalcina de Andrade Bezerra, [filha de José Bezerra Cavalcante]*. Fotografia: J.J. Oliveira. (Col. Francisco Rodrigues FR-1039). Fonte: Fundação Joaquim Nabuco.

Ilustração 5 – Página 48: *Sem título*. Leopoldo Wolf.

Ilustração 6 – Página 55: *José Ernesto Pereira Lima, e seu filho Ernesto Gonçalves Pereira Lima Neto*. Fotografia: Photo Elite. (Col. Francisco Rodrigues; FR-05806). Fonte: Fundação Joaquim Nabuco.

Ilustração 7 – Página 61: *José Vicente Montenegro (negociante), Maria das Neves Bezerra de Melo e família*. Fotografia: Bruno Bougard. (Col. Francisco Rodrigues; FR 06107). Fonte: Fundação Joaquim Nabuco.

Ilustração 8 – Página 67: *Amélia de Brito Alves*. (Col. Francisco Rodrigues; FR-07457). Fotógrafo desconhecido. Fonte: Fundação Joaquim Nabuco.

Ilustração 9 – Página 70: *Sem título*. Rodrigo Rosa.

Ilustração 10 – Página 75: *Henrique Lins Cavalcanti de Albuquerque, Alcina Albuquerque do Nascimento, Flora de Albuquerque Borges e Maria José de Albuquerque Martins no Engenho: Taguary* (Col. Francisco Rodrigues; FR 08078). Fotografia: Findanza. Fonte: Fundação Joaquim Nabuco.

Ilustração 11 – Página 81: *José Bonifácio de Sá Pereira, bacharel, 1857, deputado provincial, 1864*. (Col. Francisco Rodrigues; FR-05607). Fotografia: Louis Piereck. Fonte: Fundação Joaquim Nabuco.

Ilustração 12 – Página 83: *América Gomes Procópio – Clemtino Gomes Procópio* (Col. Francisco Rodrigues - FR-10411). Fotografia: Arnaldo Silva. Fonte: Fundação Joaquim Nabuco.

Ilustração 13 – Página 85: *Maria Barbosa de Andrade Lima, Sra. José Ignácio de Andrade Lima*. (Col. Francisco Rodrigues; FR-3378). Fotografia: Louis Piereck. Fonte: Fundação Joaquim Nabuco.

Ilustração 14 – Página 87: *Manoel José da Silva Guimarães, negociante*. (Col. Francisco Rodrigues; FR-05115). Fotografia: Louis Piereck. Fonte: Fundação Joaquim Nabuco.

Ilustração 15 – Página 89: *Manoel Augusto dos Santos e grupo não identificado em audição de piano*. (Col. Francisco Rodrigues; FR-06343). Fotógrafo desconhecido. Fonte: Fundação Joaquim Nabuco.

Ilustração 16 – Página 91: *Sem título* (Col. Francisco Rodrigues - FR-10351). Fotografia: Flosculo de Magalhães. Fonte: Fundação Joaquim Nabuco.

Ilustração 17 – Página 93: *Ângelo Rodrigues da Cruz Ribeiro, médico Farmacêutico*. (Col. Francisco Rodrigues; FR-05750). Fotografia: Luiz Santiago. Fonte: Fundação Joaquim Nabuco.

Ilustração 18 – Página 95: *Grupo feminino não identificado* (Col. Francisco Rodrigues FR-09673). Fotografia: Chistiano R. Júnior & Pacheco Fonte: Fundação Joaquim Nabuco.

* Todas as fotografias da Fundação Joaquim Nabuco são de domínio público e estão disponibilizadas no site <http://www.dominiopublico.gov.br>.