

Morte e memória, fotografia e escrita

José Geraldo Batista¹ (UNEC/UFJF)

RESUMO: *O texto verbal e o visual são polissêmicos e complementares, sendo cada um mais adequado a determinadas utilizações. Dito isso, é lícito aceitar as congruências e, também, as divergências entre as duas formas de linguagem. Destarte, este texto, que faz parte da Dissertação “Casa dos Braga, de Rubem Braga: Retratos de uma morte feliz”, com o respaldo teórico de Mirian Moreira Leite, propõe-se discutir a fotografia como incipit para uma *recherche au temps perdu*. Pois cada olhar sobre uma fotografia é a repetição de um gesto orientado pelo desejo de retorno imaginário ao/do passado, tentativa de não esquecer algo que existiu: é a imagem escrita no papel. Assim este trabalho presta-se a discutir os pares: morte e memória, fotografia e escrita, tendo como objeto exemplificador a coletânea de crônicas contidas em Casa dos Braga.*

Palavras-chave: morte, memória, fotografia e escrita.

“O texto verbal e o visual são polissêmicos e complementares, sendo cada um mais adequado a determinadas utilizações” (LEITE, 1998, p. 43). Dito isso, é lícito aceitar as congruências e, também, as divergências entre as duas formas de linguagem. Pelo menos, com esse respaldo teórico de Mirian Moreira Leite, podemos nos sentir mais à vontade para discutirmos a fotografia como *incipit* para uma *recherche au temps perdu*. Pois cada olhar sobre uma fotografia é a repetição de um gesto orientado pelo desejo de retorno imaginário ao/do passado, tentativa de não esquecer algo que existiu: é a imagem escrita no papel. A fotografia aguça no seu apreciador o interesse em saber daquilo que não está em evidência na imagem, o porquê da escolha do olho do fotógrafo por aquela imagem. O simples fato de selecionar um foco requer a omissão de outros tantos possíveis que não estão sendo privilegiados, isto é, estão, de forma consciente ou não, sendo omitidos: é o fora de campo.

Também a palavra escrita no papel não se esgota, pois ao mesmo tempo coloca sentido e subtrai sentido. Desta forma, escritor e fotógrafo compartilham tanto a distração quanto a atenção do olhar sobre temas e focos, com vistas a guiar o interesse do leitor/observador. Estes assuntos e/ou imagens a que nos referimos, aqui, ora estão evidentes, ora estão camuflados – o que chamamos, recorrentemente, de estar no campo e fora de campo. Quando lemos “... foi nesse porto que pensei, quando me pediram uma crônica sobre um porto qualquer” (BRAGA, 2002, p. 9), fica evidente a presença da confissão de Braga no sentido de atrair a atenção do leitor para o porto de sua infância. Trata-se não de um porto qualquer, mas daquele que resta na memória do escritor como ponto de chegada e de partida da infância. Mas, como já foi mencionado, anteriormente, os textos de lembranças “parecem contaminados pelos paradoxos de uma memória atravessada pelas linhas de ficção do sujeito” (FURTADO, 2003, p. 15) e, portanto, cumpre-nos considerar o que na mesma crônica – “O porto de minha infância” – vai escrito mais adiante:

De outra vez foi pior: quando o vaporzinho passava sob uma árvore da margem esquerda, caiu nele uma cobra.

– Venenosa? – perguntou alguém.

– Claro! – afirmou ele, como se considerasse indigno de sua pessoa ter feito referência a uma cobra que não fosse venenosa.

– E aí, o que houve? – perguntou ainda outra pessoa.

E ele com um ar irritado:

– O que houve, o que houve? Ora, cai uma cobra venenosa dentro de um barco, e você quer saber o que houve, o que houve?

Nesse momento o vaporzinho apitou para partir, e nunca ficamos sabendo, afinal de contas, o que houve (BRAGA, 2002, p. 12).

Percebemos que a interrupção da narrativa, sem o desfecho esperado, conduz o leitor para os muitos possíveis da história. Braga atrai a atenção para o incidente, apenas para depois desviar o foco da narração. Assim como o fotógrafo, que ao selecionar um foco omite o que não está no campo de captura da objetiva, Braga omite o desfecho do caso narrado por um “senhor com ares superiores” (BRAGA, 2002, p. 12). Em verdade, nunca se saberá, com certeza, se o fato ocorreu mesmo da maneira como que foi narrado ou se foi uma forma, como já foi dito, de omitir um desfecho que trouxesse desprestígio à narrativa, permitindo ao leitor contaminar os textos com suas próprias ficções.

Considerando que o fato narrado por Braga tenha realmente ocorrido, parece-nos que a técnica utilizada pelo “senhor com ares superiores” – fotografia tirada pelos olhos da memória fotográfica de Rubem Braga – foi a mesma utilizada pelo escritor. Assim como o “senhor com ares superiores” (BRAGA, 2002, p. 12) pode ter omitido o desfecho do caso, por pensar que o final não seria digno de uma história contada por ele, haja vista sua irritação quando indagado do final da história, Braga também pode ter lançado mão da ficção para justificar a não revelação do final. Como o fotógrafo seleciona o foco a ser capturado, omitindo o fora de campo, Rubem Braga pode ter se utilizado da ficção para também omitir o final que, na ocasião, foi ouvido por ele. E tudo isso fica evidenciado no seguinte trecho: “Nesse momento o vaporzinho apitou para partir, e nunca ficamos sabendo, afinal de contas, o que houve” (BRAGA, 2002, p. 12).

As questões precedentes nos remetem ao *Fedro* de Platão (427-348/347 a.C.), diálogo no qual se discute a escrita e as relações entre a palavra e a imagem. Assim, quando Sócrates se dispõe a ouvir de Fedro a conversa que este tivera com Lísias, não o faz sem titubeio, mas antes como preparação para desenvolver o seu próprio discurso, chamando para si a atenção. Uma cópia do discurso escrito por Lísias estaria em posse de Fedro que, não mencionando este detalhe a Sócrates, faria com este um exercício de memória. Sócrates percebendo algo em poder de Fedro diz: “Antes, porém, meu amiguinho, mostra-me o que tens na mão esquerda, debaixo do teu manto! Suspeito que seja o próprio discurso” (PLATÃO, [s.d.], p. 200). O próprio discurso, o texto escrito que Fedro possui não é, assim como uma fotografia não é o objeto o qual representa. Toda a magia do pronunciamento de Lísias estaria em sua fala – que se esvaiu no momento em que ocorreu –, na substância do momento de seu pronunciamento, pois, nas palavras de Gagnebin em *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*:

... a linguagem só remete ao real, às “coisas”, como se diz, porque presentifica sua ausência e, portanto, como o viu bem Maurice Blanchot, anuncia sempre sua morte; e o tempo não se deixa agarrar, mas só nos pertence no seu incessante escapulir, nesse movimento de promessa e de evasão que nos desapossa de qualquer posse, da dos objetos e daqueles que amamos, mas também da posse de nós mesmos (GAGNEBIN, 2005, p. 8).

Também Rubem Braga, cultor de um gênero indecível entre o perene e o efêmero, não falta a consciência de que o tempo é irrecuperável. O ofício do cronista é tão simplesmente mudar em texto a recordação de lugares, acontecimentos e pessoas, sem a possibilidade de retorno. Como ressalta o uso da palavra “adeus” de uma forma enfática e definitiva: “Foi a essa altura que inventaram a estrada de ferro, que depois arrancaram para substituir pela estrada de rodagem – e adeus São Luís, adeus para sempre, vaporzinho São Luís das primeiras de minhas grandes navegações que nunca houve” (BRAGA, 2002, p. 13). Esse Vaporzinho São Luís ao qual Rubem Braga se refere é aquele que pertence ao porto de sua infância, ponto de chegada e partida de um

tempo perdido.

Parece-nos que importa a Rubem Braga assinalar o caráter documentário e testemunhal das crônicas coligidas em *Casa dos Braga*, tanto que, não raro, procura explicitar as dificuldades de um pesquisador de momentos históricos anteriores aos do momento no qual vive. Tal preocupação se coaduna com a fala de Tucídides (460/455-399 a.C.) transcrita por Gagnebin: “O empenho em apurar os fatos constituiu uma tarefa laboriosa, pois testemunhas oculares de vários eventos nem sempre faziam os mesmos relatos a respeito das mesmas coisas, mas variavam de acordo com suas simpatias por um lado ou pelo outro, ou de acordo com sua memória” (TUCÍDIDES. *Apud* GAGNEBIN, 2005, p. 25).

Assim como Tucídides – e como Fedro no empenho de narrar com exatidão a Sócrates o discurso de Lísias, e ter uma cópia não lhe dá garantias disso –, também o autor de *Casa dos Braga* rubrica a possibilidade de outras versões:

Chegou a haver seis vapores nesse serviço, além de uma barca de passageiros. **As informações que tenho, de cronistas locais, nem sempre combinam muito bem**, a não ser numa coisa: navegar no Itapemirim sempre foi trabalho complicado e inseguro, principalmente na época da seca, quando havia encalhes aborrecidos. Às vezes a navegação ficava impossível durante meses, o que devia destrambelhar as finanças da empresa (BRAGA, 2002, p. 11, grifo nosso).

Rubem Braga não se exime de desvelar as incongruências da informações de que dispõe. Nem mesmo de assinalar que, na escrita das crônicas, se serve de outros textos. Neste sentido, cumpre-nos recorrer às reflexões de Gagnebin acerca do excerto de Tucídides mencionado acima:

É notável, aqui, a insistência de Tucídides em afirmar que não vai relatar as palavras realmente pronunciadas. Isto poderia ser até implícito se lembrarmos que os discursos proferidos o eram em assembleias *ad hoc*, sem relator nem secretário; mas se Tucídides insiste nesse ponto é que ele quer ressaltar uma impossibilidade mais essencial: não se pode acreditar na memória para garantir fidelidade do relato à realidade. Em oposição à toda tradição anterior, a memória em Tucídides não assegura nenhuma autenticidade (GAGNEBIN, 2005, p. 25).

Da mesma forma, também a fala de Fedro reafirma a impossibilidade de narrar o acontecido sem que o mesmo, conscientemente ou não, seja filtrado pelas ficção e o imaginário que constituem a nossa subjetividade. São os recursos da linguagem que, mobilizando a atenção do leitor, conferem ao relato o caráter testemunhal e documentário que tanto Fedro quanto Tucídides e Braga pretendem:

FEDRO – A esse respeito, Sócrates, ouvi o seguinte: para quem quer tornar-se orador consumado não é indispensável conhecer o que de fato é justo, mas sim o que parece justo para a maioria dos ouvintes, que são os que decidem; nem precisa saber tampouco o que é bom ou belo, mas apenas o que parece tal – **pois é pela aparência que se consegue persuadir**, e não pela verdade (PLATÃO, [s.d.], p. 240-241, grifo nosso).

Ainda utilizando o último trecho citado de Rubem Braga, fica claro o empenho de um exímio “historiador” que foi o cronista. E em sua pesquisa, quando falamos do período presenciado por Braga, o escritor faz uso de sua mente fotográfica. Do tempo anterior, colheu informações dos cronistas que o antecederam na sua cidade natal. Esta similaridade entra as crônicas de Rubem Braga e a fotografia traz ao texto do autor um ar de pesquisa, transforma o escritor em historiador,

já que o historiador e o fotógrafo são ambos regidos pelo signo do tigre – o totem interruptor, o animal sagrado do *clac*. Pois, como afirma Maurício Lissivsky no ensaio “Sob o signo do ‘clac’: fotografia e história em Walter Benjamin”, no salto do tigre sobre a presa, o acontecimento é imobilizado, “cristaliza-se como mônada”: “uma configuração saturada de tensões” (LISSOVSKY, 1998, p. 23). E o cronista, tanto quanto o fotógrafo e o historiador, sabem que o penhor da fidelidade é a fixação, tal como pretendia Tucídides:

O único remédio para evitar esta manipulação do passado é deixar resolutamente os encantos da oralidade, das palavras que voam de boca para boca, incham-se de desejos e paixões e chegam cheias de histórias inverificáveis. Tucídides reivindica a escrita como meio de fixação dos acontecimentos, fazendo da imutabilidade do escrito uma garantia de fidelidade (GAGNEBIN, 2005, p. 28).

Mas todos os três ofícios – historiador, fotógrafo e cronista – não desconhecem os abalos desta ficção, constantemente transtornada pelas irrupções do imaginário, pelo desentranhar de detalhes camuflados, pelo retorno violento do recalcado, pela descoberta de manipulações. Assim, a semelhança do trabalho de Rubem Braga com o de um fotógrafo vem se pronunciar em *Casa dos Braga* já pelo simples fato de a crônica, enquanto gênero híbrido, funcionar, assim como a fotografia, como uma forma de registro. A escrita fotográfica de Rubem Braga deixa transparecer o observador detalhista e atento que colhe informações e dados para, mais tarde, transformá-los em crônicas, uma vez que, segundo Walter Galvani em *Crônica: o vôo da palavra*, “a crônica é filha do Deus Crono” e, portanto, “é preciso ver onde estão suas ligações, saber o que acontece aqui ou na casa do vizinho, na praça em frente ou no outro lado do rio, além das montanhas ou além do mar, nos astros ou nas estrelas” (GALVANI, 2005, p. 21). Quer nos parecer que, em Rubem Braga, o olhar de fotógrafo comparte com o olhar do cronista o mesmo empenho fragmentário, meticuloso, detalhista.

De modo análogo, um terceiro olhar vem somar-se ao do cronista e do fotógrafo. O olhar do historiador Braga exsurge no desvelamento de datas e nomes, na referência ao desencontro de informações dos cronistas de Cachoeiro do Itapemirim, ainda quando se deixar turvar pelo lírico e pela ficção ou desvia o foco para as margens do acontecimento. Pois prevalece sempre o cronista – e nele as lembranças que têm o prazer como princípio:

Houve algumas transferências de contratos, coisas aborrecidas que não vou historiar. Uma publicação de 1920, do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, ainda dizia: “Durante as águas é grande o número de embarcações a vapor, gasolina, vela e remos que auxiliam os transportes entre Cachoeiro e Barra de Itapemirim numa distância de 42km...” (BRAGA, 2002, p. 11).

E como para reafirmar a idéia de um Rubem Braga pesquisador e historiador, o escritor encerra o parágrafo fazendo um julgamento dos versos, de 1885, do padre Antunes Siqueira, afirmando que a publicação do Ministério da Agricultura dizia muito mais do que os versos do referido padre. A importância deste narrar de Rubem Braga nos leva a crer, como ficou claro em passagem citada anteriormente, que ele dá preferências para os fatos que experimentou ou ouviu outros contarem por terem testemunhado. Aqueles outros cronistas, aos quais Braga se refere, também utilizaram-se da memória, pois relatam o que testemunharam, mesmo que “entre eles, as informações não combinassem muito bem” (BRAGA, 2002, p. 11). Podemos concluir, então, que Braga ao trabalhar as memórias, mesmo fazendo um trabalho de historiador, não busca acontecimentos muito anteriores à sua geração. Embora trabalhe com a escrita de suas lembranças fotográficas, não deixa o tempo das histórias distanciar muito do momento no qual escreve suas crônicas: dá valor à oralidade, à fala. Assim como Heródoto (séc. V a.C.), ainda segundo Gagnebin:

Heródoto só quer falar daquilo que viu ou daquilo de que ouviu falar. O período cronológico alcançado se limita, portanto, a duas ou três gerações antes da sua visita, pois o resto do tempo se perde no não mais-visto, isto é, no não-relatável. Em oposição ao nosso conceito de história, esta pesquisa, ligada à *oralidade* e à *visão*, não pretende abarcar um passado distante. Tal restrição também a delimita em relação ao discurso mítico, que fala de um tempo longínquo, de um tempo das origens, tempo dos deuses e dos heróis, do qual só as musas podem nos fazer lembrar, pois, sem elas, não podemos saber (*idein*) daquilo que não vimos (GAGNEBIN, 2005, p. 14-15).

Ou seja, aos olhos daquele que privilegia a imagem, o visual, o que foge muito da visão não pode ser fotografado, não é relatável. Rubem Braga deixa evidências que confirmam o que acaba de ser discutido, pois a primeira crônica de *Casa dos Braga* – “O porto de minha infância” – é a única que faz menção a datas anteriores a seu nascimento. Claro que estamos tratando, aqui, de memórias de infância, portanto o autor não se lembraria de um tempo que não viveu, porém, ao relatar os fatos que ouviu de outros que testemunharam e contaram, está fazendo uma tentativa de reprodução. A valorização da fala diante da escrita não quer dizer que esta não tenha valor. Se considerarmos a simultaneidade dos movimentos de (re)produção da fala e do pensamento, torna-se evidente também uma tendência a valorizar este mais do que aquela. Talvez seja esta a questão discutida em *Fedro* de Platão. Talvez Platão não queira apenas mostrar o desprestígio da escrita, mas ressaltar o valor primevo da voz como é o momento único – como o instante eternizado pela fotografia, nunca recuperado, jamais repetido, embora passível de reprodução por quem o presenciou e/ou testemunhou, seja pela escrita em papel ou através de fotografia. Mesmo assim é apenas uma tentativa, pois como tempo é irrecuperável, cada instante é único, nasce e morre consigo.

Assim, a relação entre morte e memória é justificada pelo simples fato de que nos lembramos. A memória é o aviso da ausência: só nos lembramos porque algo já morreu, o tempo que já se foi. O que fica em nossas lembranças de forma evidente é aquilo que queremos que não morra, porém diante da impossibilidade de darmos vida, isto é, retornarmos no tempo, guardamos na memória o que mais nos convém. Recordamos de momentos felizes, mas mortos; recordamos de momentos ruins para nos livrar dos rancores, dos traumas, daquilo que nos prende ao passado de forma dolorosa. Quando resolvemos as dores do passado, esquecemos, e, então, lembramos apenas de momentos mortos, mas que nos dão prazer: são retratos de uma morte feliz. Esta relação entre morte e memória faz-se de uma forma ambivalente entre luto e melancolia. Quando a perda é certa e não há como recuperar, o processo da memória é menos triste, pois, como nos diz Sigmund Freud em “Luto e melancolia”, “o trabalho do luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido” (FREUD, 1974a, p. 277). No trecho a seguir, da crônica “O cajueiro”, Braga narra e descreve fotograficamente a morte do cajueiro da casa paterna:

A carta de minha irmã mais moça diz que ele [o cajueiro] caiu numa tarde de ventania, num fragor tremendo pela ribanceira: e caiu meio de lado, como se não quisesse quebrar o telhado de nossa velha casa. Diz que passou o dia abatida, pensando em nossa mãe, em nosso pai, em nossos irmãos que já morreram. Diz que seus filhos pequenos se assustaram; mas depois foram brincar nos galhos tombados.

Foi agora, em fins de setembro. Estava carregado de flores (BRAGA, 2002, p. 66).

O cajueiro morreu: “agora vem uma carta dizendo que ele caiu” (BRAGA, 2002, p. 65). O trabalho de luto do Braga se realiza pela escrita, pela mudança em texto da lembrança fotográfica das árvores da infância, rubricando o prazer de manter vivo um fragmento do passado: “... ele vive nas mais antigas recordações de minha infância: belo, imenso, no alto do morro, atrás da casa” (BRAGA, 2002, p. 65).

Em outras situações, a perda não é aceita porque ainda pode ser recuperado não o tempo, mas algo real que será a representação do passado, “o objeto talvez não tenha realmente morrido, mas tenha sido perdido enquanto objeto de amor” (FREUD, 1974a, p. 277). É o caso que se encontra no trecho a seguir de “Chamava-se amarelo”, uma crônica sobre o córrego que passava nos fundos do quintal da casa dos Braga. Embora possa ser feliz, a morte não é negação da vida, pois há sempre um empenho no sentido de manter o vigor, pois, embora Braga considere o córrego, praticamente, morto, ainda há como recuperá-lo, e isso aparece de forma camuflada: “Não, esta crônica não pretende salvar o Brasil. Vem apenas dar testemunho, perante a História, a Geografia e a Nação, de uma agonia humilde: um córrego está morrendo. E ele foi o mais querido, o mais alegre, o mais terno amigo de minha infância” (BRAGA, 2002, p. 19).

A narrativa escrita tenta reter esse instante, tenta reproduzir um objeto que se perdeu no tempo, mas não há como não se defrontar com a consciência de que o signo assinala uma falta e denuncia a incapacidade humana de ultrapassar o *chorismós* entre a linguagem e o real. Tal como a fotografia é a lembrança da ausência do referente, também a palavra que diz a memória rubrica os lugares, as coisas, as pessoas e os incidentes que se perderam para sempre. A escrita memorialística será sempre uma atividade falha e incompleta, inconclusa e interminável:

Naturalmente não éramos a mais rica família da cidade; havia, por exemplo, a chácara do Dr. Mesquita, que tinha mangas soberbas, defendidas por imensos cachorros. Mesmo saboneteira havia uma, talvez mais famosa que a nossa, no sobrado do Machado, onde era o telégrafo, e onde também morava nossa professora; sobradão cauteloso, pois a calçada da rua, ao chegar a ele, subia uns dois metros de um lado e descia do outro, de maneira a que nem o térreo pudesse ser atingido por uma enchente do rio. Uma das árvores que tinha mais prestígio era uma oliveira. Era só um pé, e estava nos altos do Jardim Público, perto do chamado banco dos Amores. Não dava frutos. Não sei quem teve a fantasia de plantá-la em lugar e clima tão impróprios, mas de algum modo era importante haver em nossa cidade uma oliveira, árvore que produz azeitonas, azeitonas que produzem azeite; tudo isso era cultura para nossa infância (BRAGA, 2002, p. 23-24).

Note-se no trecho transcrito a inconclusão da narrativa e da descrição, como a convidar o leitor a completá-las. Algo mais precisa ser mostrado: as palavras escritas, a imagem que está sendo criada é insuficiente. Também a fotografia não raro traz uma narrativa latente e como que suspensa, na qual urge uma qualquer continuidade para realizar-se, um texto que seja, na forma de legenda, para conferir-lhe. Não raro, como na experiência de visitar fotografias de família acompanhados de uma tia ou avó, apenas a voz de quem viveu o instante fotografado guia o nosso olhar e esclarece a imagem. E mesmo assim, tal discurso oral, como o de Lísias, quando transcrito para a escrita, arrefece em vigor e sutilezas.

No entanto, será a escrita ou a fotografia a única possibilidade de fazer durar na memória o instante perdido. E co-memorar com o leitor as alegrias e as dores, os prazeres e os traumas devorados por *Chrónos*. Assim, a analogia entre a fotografia e a crônica que aqui propomos não pretende que a fotografia seja tomada como fragmento da realidade, pois, como salienta Susan Sontag, tal concepção da imagem fotográfica tanto tem determinado considerá-la como mais autêntica do que a escrita quanto promove uma suspeita em relação à literatura refinada, conduzindo a um excessivo apreço por textos testemunhais e documentários rudes, indisciplinados e crus (SONTAG, 1981, p. 73). Ao contrário, a aproximação entre fotografia e crônica enseja desvelar o estatuto indecível de ambas no que concerne ao registro documentário e à ficcionalização do real. Assim é que, nas crônicas de *Casa dos Braga*, a narrativa em primeira pessoa, ao mesmo tempo em que reforça o aspecto testemunhal, não se exime de salientar as falhas da memória, a ausência de exatidão:

Não consigo me lembrar se a marcação naquele tempo era em diagonal ou por zona; em todo caso a técnica do futebol era diferente, o jogo era ao mesmo tempo mais cavado e mais livre, por exemplo: não era preciso ter onze jogadores de cada lado, podia ser qualquer número, e mesmo às vezes jogavam cinco contra seis, pois a gente punha dois menores para equilibrar um vaca-brava maior”(BRAGA, 2002, p. 48),

E também não se furta dos juízos de valor que explicitam a subjetividade da testemunha ocular dos fatos: “Eu disse que as partidas eram emocionantes; até hoje não compreendo como as Teixeira jamais se entusiasmaram pelos nossos prélios. Isso foi um erro, e contarei por quê” (BRAGA, 2002, p. 49).

O tempo tem algo que muitas vezes, por ilusão, não percebemos: o olho humano não está apto a perceber as singularidades, não existe cópia perfeita, pois as peculiaridades do instante original da produção do discurso e da fotografia são perdidas na tentativa de reprodução. Destarte, em suas crônicas, Rubem Braga consegue desvelar essa proximidade entre escrita e fotografia. Quando em “Chamava-se Amarelo” diz:

Nasci em Cachoeiro da Itapemirim, em uma casa à beira de um córrego, o Amarelo, poucos metros antes de sua entrada no rio Itapemirim. Eu devia ser ainda de colo quando meu pai derrubou essa casa e comprou outra, do outro lado do córrego. Desde muito pequenos, antes da idade de se aventurarem pelas correntezas do rio e depois pelas ondas do mar, os meninos da casa brincavam no amarelo (BRAGA, 2002, p. 17).

Neste trecho evidencia-se a criação pela escrita de uma fotografia. Embora a escrita não seja minuciosa, o estilo e a cadência, por si sós, esboçam os traços fundamentais da imagem de uma casa à beira de um córrego. Contudo, pode-se pensar que uma fotografia resolveria e economizaria todas as palavras desse trecho. Engana-se quem assim pensar, pois junto à fotografia deverá vir o seguinte complemento narrativo: “Casa onde nasceu Rubem Braga”. Ainda assim, seria possível ao observador da foto inferir as afecções e sentidos do córrego, da casa demolida e da outra casa para o homem que lá viveu? O empenho de escrever, de registrar é coincidente entre fotografia e escrita. Nas crônicas de Rubem Braga, tal coincidência evidencia-se com precisão. Registrar para a História. Rubem Braga escreve, fotograficamente, em sua crônica “Chamava-se Amarelo”:

Um pouco para cima o córrego formava um açude fundo, que em alguns lugares não dava pé. De um lado havia árvores grandes, de sombra muito suave, de outro era a aba do morro. Agente escorregava do alto do morro, pelo capim, cada um sentado em uma folha de pita – tchibum n’água! Com troncos de pita ou de bananeiras, improvisávamos toscas jangadas amarradas a cipó. O córrego e seu açude eram uma festa permanente para nós. O açude não existe mais (BRAGA, 2002, p. 18).

A escrita registra o desaparecimento, de forma que reste nas palavras a lembrança que não poderia ser co-memorada não fosse mudada em texto. Tanto que Braga prossegue:

O açude não existe mais e o córrego está morrendo. Sempre que vou a Cachoeiro o vejo, porque nossa casa continua a mesma. Há coisa de quatro meses estive lá, e fui até a ponte dar uma espiada no córrego. Embora último no inverno tenha chovido bem por aquelas bandas, o Amarelo estava tão magrinho, tão sumido, tão feio, que me cortou o coração. Era pouco mais que um fio d’água escorrendo entre as pedras, a foz quase entupida de areia (BRAGA, 2002, p. 18).

Nota-se, nesse último trecho, o anúncio de uma morte futura. O córrego da infância está morto e o que restou vai morrer. O retrato do córrego pintado por Rubem Braga anuncia que, se nada for feito, “o mais querido, mais alegre, o mais terno amigo de sua infância” (BRAGA, 2002, p. 19) também irá morrer. Mais adiante em outra crônica, “Os trovões de antigamente”, Rubem Braga reforça, ainda mais, a idéia de que a memória, escrita ou fotográfica, coloca em voga a fusão do passado com o futuro – um passado futuro – “pois em toda foto, há o signo da morte futura” (BARTHES, 1981, p 136). No excerto, Braga descreve, elabora uma foto, olha para ela no passado, se projeta no futuro e diz isso vai acabar:

Nossa casa era bem bonita, com varanda, carramanchão e o jardim grande e ladeando a rua. Lembro-me confusamente de alguns canteiros, algumas flores e folhagens desse jardim que não existe mais; especialmente de uma grande touceira de espadas-de-são-jorge que agente chamava apenas de “talas”; e, lá no fundo, o precioso pé de saboneteira que nos fornecia bolas pretas para o jogo de gude (BRAGA, 2002, p. 30).

Portanto, a fusão do tempo, a certeza da morte no passado e o prenúncio dela no futuro são evidenciados nas crônicas de memórias de Rubem Braga. Tal como Barthes surpreende na fotografia:

Dando-me o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia diz-me a morte no futuro. O que me fere é a descoberta desta equivalência. Diante da foto da minha mãe criança, digo para mim mesmo: ela vai morrer. Estremeço, como o psicótico de Winnicott, perante uma catástrofe que já aconteceu. Quer o sujeito tenha ou não morrido, toda fotografia é esta catástrofe (BARTHES, 1981, p. 135).

Assim, parece bastante evidente a similaridade entre a escrita das crônicas reunidas em *Casa dos Braga* e a fotografia. O modo de textualização das lembranças de Rubem Braga coincide com o registro fotográfico, pois em ambos há “um esmagamento do Tempo; isto está morto e isto vai morrer” (BARTHES, 1981, p. 135). Em ambos também vigora a tensão entre memória e esquecimento. Pois o esquecer é condição do lembrar – e, no caso dos traumas da infância, a memória opera apenas quando seja possível mudar em prazer a dor que o destino se incumbiu de superar. Pois, como afirma Friedrich Nietzsche na sua *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*, é fundamental “que se saiba mesmo tão bem esquecer no tempo certo quanto lembrar no tempo certo” (NIETZSCHE, 2003, p. 11). Neste sentido, podemos nos referir ao episódio narrado por Braga na crônica “A minha glória literária”:

Depois fiz parágrafo, e repeti o mesmo zurro com um advérbio de modo, para fecho de ouro:

“Um burro zurrando escandalosamente.”

Foi minha desgraça. O professor disse que daquela vez o senhor Braga o havia decepcionado, não tinha levado a sério seu dever e não merecia uma nota maior do que 5; e para mostrar como era ruim minha composição leu aquele final: “um burro zurrando escandalosamente”.

Foi uma gargalhada geral dos alunos, uma gargalhada que era uma grande vaia cruel. Sorri amarelo. Minha glória literária fora por água abaixo (BRAGA, 2002, p. 72).

Cumprido o destino de escritor, o trauma do fracasso na redação escolar exsurge do recalque e este momento, menor e esquecido, retorna na escrita com o prazer do obstáculo superado e

vencido. Eis o esquecimento necessário à escrita, desde que não se pretenda seja esta uma segunda vez para a história:

Enquanto a alma da historiografia residir nos grandes *estímulos* que um homem poderoso retira dela, enquanto o passado precisar ser descrito como digno de imitação, como imitável e como possível uma segunda vez, aquela alma estará em todo caso correndo o risco de se tornar algo distorcido, embelezado e, com isto, próximo da livre invenção poética; sim, há tempos que não conseguem estabelecer distinção nenhuma entre um passado monumental e uma ficção mítica (NIETZSCHE, 2003, p. 22).

Jogar fora algumas fotografias é admitir que precisamos esquecer. E usar o esquecimento como benefício é, como o *pharmacos*-Sócrates, aceitar a morte, pois, retomando a discussão acerca do “Fedro” de Platão, nele “o *pharmacos*-Sócrates recusa a se defender, rejeita o *discurso logográfico* de Lísias em seu favor. Aceita a morte” (SANTIAGO, 1976, p. 68). A escrita das memórias de infância de Rubem Braga remete-nos à idéia de um remédio para a memória, pois, ao que parece, no momento em que o texto escrito é produzido, há uma confusão temporal. Claro está que o momento de produção do texto não é o mesmo relatado por Braga, pois é um passado infante que retorna transfigurado pela memória fotográfica. Assim, o *pharmakeus*-Braga faz uso da escrita-*pharmakeia* como um remédio, um antídoto que lhe faz se situar de novo no tempo. Vejamos um trecho da crônica “Os trovões de antigamente”, na qual tal questão se explicita:

Estou dormindo no antigo quarto de meus pais; as duas janelas dão para o terreiro onde fica o imenso pé de fruta-pão, a cuja sombra cresci. O desenho de suas folhas recorta-se contra o céu; essa imagem das folhas da fruta-pão recortadas contra o céu é das **mais antigas de minha infância, do tempo em que eu ainda dormia em uma pequena cama cercada de palhinha junto à janela da esquerda.**

A tarde está quente. Deito-me um pouco para ler, mas deixo o livro, fico a olhar pela janela. Lá fora, uma galinha cacareja, **como antigamente.** E essa trovada de verão é tão Cachoeiro, **é tão minha casa em Cachoeiro!** Não, não é verdade que em toda parte do mundo os trovões sejam iguais. **Aqui os morros lhe dão um eco especial,** que prolonga seu rumor (BRAGA, 2002, p. 29-30, grifos nossos).

Quando o escritor afirma estar dormindo no antigo quarto de seus pais, resta indecível se se trata de uma cena que emerge do passado ou da descrição de um retorno à casa paterna. A digressão acerca dos desenhos das folhas da árvore de fruta-pão não esclarece quanto ao tempo narrativo: afinal, está ele presente no quarto dos pais ou apenas se reporta para o tempo passado? A tensão temporal passado-presente se verticaliza quando Braga afirma que a imagem das folhas da fruta-pão é das mais antigas de sua infância, quando ainda dormia em uma pequena cama perto da janela. Ou seja, para o texto confluem o passado e o presente, a memória e o tempo da escrita. Tanto que, no parágrafo seguinte, o autor afirma que a tarde está quente, mas a galinha que cacareja lá fora cacareja como antigamente. Através da escrita-*pharmakon*, Braga se restabelece no tempo, ou seja, concilia os tempos e enovela as suas linhas nas imagens dos instantes eternos. E, a partir deste tempo conciliado, a escrita se faz o lugar onde exsurge a casa paterna. Porque apenas na escrita podem durar os morros de Cachoeiro do Itapemirim, que dão aos trovões de antigamente um eco especial, que prolonga seu rumor (BRAGA, 2002, p. 29). Apenas na escrita, o “velho Braga” pode fazer coincidir as linhas antagônicas do tempo: “A altura e a posição das nuvens, do vento e dos morros que ladeiam as curvas do rio criam essa ressonância em que me reconheço menino, assustado e fascinado pela visão dos relâmpagos, esperando a chegada dos trovões” (BRAGA, 2002, p. 29).

A escrita memorialística de Rubem Braga transita entre as imagens da infância conservadas

pela memória e as molduras *modelos* que a madureza lhes empresta, entre o *locus amoenus* da cidade natal e os *tableaux* rasurados pelo processo civilizatório, entre os retratos resguardados no álbum de família e a dispersão dos mortos. Tanto a adoção da crônica – gênero indecível entre o jornalístico e o literário – quanto a linguagem coloquial, conquanto muitas vezes transtornada pela *vis* lírica, confere às memórias do escritor capixaba o caráter documentário e testemunhal que tipifica as escritas íntimas. No entanto, ainda quando compartilha analogias com o rigor historiográfico e com a mecânica fotográfica, na escrita da memória vigora a advertência de Freud:

... dentre lembranças infantis conservadas, algumas nos parecem perfeitamente inteligíveis, ao passo que outras parecem estranhas ou incompreensíveis. Não é difícil corrigir alguns erros quanto a ambas as espécies. Quando as lembranças conservadas pela pessoa são submetidas à investigação analítica, é fácil determinar que nada garante sua exatidão. Algumas das imagens mnêmicas certamente são falsificadas, incompletas ou deslocadas no tempo e no espaço (FREUD, 1987, p. 56).

E Rubem Braga não olvida tal questão na sua escrita: “Nossa casa era bem bonita, com varanda, carramanchão e o jardim grande ladeando a rua. Lembro-me **confusamente** de alguns canteiros, algumas flores e folhagens desse jardim que não existe mais” (BRAGA, 2002, p. 30, grifo nosso).

Referências Bibliográficas

- [1] ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES, HERÁCLITO. *Os pensadores originários*: Anaximandro, Parmênides, Heráclito. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1991.
- [2] BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1981.
- [3] ———. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- [4] BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- [5] ———. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- [6] BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- [7] BRAGA, Rubem. *Casa dos Braga: memória de infância*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- [8] ———. *Recado de primavera*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- [9] ———. *Um cartão de Paris*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- [10] ———. *Ai de ti, Copacabana*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- [11] ———. *200 crônicas escolhidas*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- [12] BRASSAÏ, Gilbete. *Proust e a fotografia*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- [13] CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990a.

- [14] ———. *Seis propostas para o novo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.
- [15] DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.
- [16] ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- [17] FELDMAN-BIANCO, Bela & LEITE, Míriam L. Moreira (orgs). *Desafios da imagem*. Campinas: Papirus, 1998.
- [18] FREUD, Sigmund. Lembranças da infância e lembranças encobridoras. In: ———. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. VI. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1987, p. 53-59.
- [19] ———. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976a.
- [20] ———. O estranho. In: ———. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XVII. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976b, p. 273-315.
- [21] ———. Luto e melancolia. In: ———. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XIV. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974a, p. 271-291.
- [22] ———. *O mal-estar da civilização*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974b.
- [23] FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. *Murilo na cidade: os horizontes portáteis do mito*. Blumenau: Edifurb, 2003.
- [24] GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro : Imago, 2005.
- [25] GALVANI, Walter. *Crônica: o vôo da palavra*. Porto Alegre : Mediação, 2005.
- [26] KUBRUSLY, Cláudio A. *O que é fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- [27] LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família*. São Paulo: Edusp, 1993.
- [28] ———. *Texto visual e texto verbal*. In: FELDMAN-BIANCO, Bela, LEITE, Míriam L. Moreira (orgs). *Desafios da imagem*. Campinas: Papirus, 1998. p. 37-49.
- [29] LISSOVSKY, Maurício. Sob o signo do “clic”: fotografia e história em Walter Benjamin. In: FELDMAN-BIANCO, Bela, LEITE, Míriam L. Moreira (orgs). *Desafios da imagem*. Campinas: Papirus, 1998, p. 21-36.
- [30] MELO, José Marques de. Prefácio. In: PEREIRA, Wellington. *Crônica: a arte do útil e do fútil: ensaio sobre crônica no jornalismo impresso*. Salvador: Calandra, 2004, p. 7-10.
- [31] MOISÉS, Massuad. *A criação literária – Prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2003a.
- [32] MOISÉS, Massuad. *A criação literária – Prosa II*. São Paulo: Cultrix, 2003b.
- [33] MORAES, Lygia Marina. *Conheça Rubem Braga*. In: BRAGA, Rubem. *Ai de ti, Copacabana*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 179 -181.
- [34] NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- [35] SANTIAGO, Silviano (sup.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- [36] SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Trad. esp. Jesús Pardo de Santayana. Madrid : Alianza Editorial, 1994.

- [37] SAMAIN, Etienne (org). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998.
- [38] SILVA, Armando. Lo sagrado de la fotografía: en el álbum familiar. In: BULHÕES, Maria Amélia, KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1997, p. 71-84.
- [39] SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 1993.
- [40] SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Trad. Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- [41] PEREIRA, Wellington. *Crônica: a arte do útil e do fútil*: ensaio sobre crônica no jornalismo impresso. Salvador: Calandra, 2004.
- [42] PLATÃO. *Fedro*. In: ———. *Diálogos: Mênon, Banquete, Fedro*. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Globo, [s.d.], p. 191-269....

¹ José Geraldo BATISTA. Mestre em Teoria da Literatura e Especialista em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Atualmente é aluno de *Poéticas da Modernidade*, disciplina do programa de Doutorado em Letras da UFJF ministrada pelo DSc. Fernando Fábio Fiorese Furtado. É Coordenador do Curso de Letras do Centro Universitário de Caratinga (UNEC).
jgbmestre@ig.com.br