

Dispositivos visuais do universo narrativo

ALAIN MONTANDON *

Já muito se estudou sobre os elementos visuais (pictóricos) na literatura, tanto ao nível da crítica da arte como da inserção de descrições de quadros num texto. Tal pode ser feito de diferentes formas: desde a alusão (evoca-se o nome de diferentes pintores para sugerir uma atmosfera¹, fazer um retrato², descrever uma paisagem, etc.) à menção de gravuras ou de quadros presentes numa divisão, cujo único propósito é o de produzir um efeito que vai do real à abundância de *ekphrasis* numa obra. Hoje, centrar-me-ei num fenómeno restrito, preciso e, todavia, capital: a disposição de um elemento visual (geralmente uma obra pictórica) que organiza o texto no seu todo. Esta disposição estratégica será o objeto da presente análise.

Distingo esta disposição estratégica do que Lokine denomina encenação e atribuo à designação «dispositivo» um sentido mais preciso, cujo estudo aprofundado permite realçar mecanismos próprios no que diz respeito à estratégia da escrita.

Regra geral, o dispositivo visual encontra-se no início da narrativa, funcionando como mecanismo gerador de texto. Porém, o que chama a atenção neste tipo de *dispositio* é que o elemento escópico não é um pretexto mas o centro e a própria trama diegética, condensando, reduplicando (*mise en abyme*), focando e totalizando a narrativa.

* Professor jubilado da Universidade Blaise Pascal (Clermont II) e membro honorário do Institut Universitaire de France.

Isto é conseguido tanto pela sua natureza e pelos elementos que apresenta quanto pela intersemioticidade que introduz na estrutura textual. É aí que se encontra a originalidade deste tipo de dispositivo, simultaneamente semântico e formal – muito recorrente nas narrativas dos séculos XIX e XX. Um verdadeiro dispositivo (bem menor do que o cronótopo bakhtiniano, que, por um lado, engloba tudo, mas, por outro, pressupõe uma ligação com a realidade extratextual) que tem também a função de se incluir a si próprio, na sua totalidade, no texto. Isto explica, aliás, o facto de estes dispositivos serem encontrados sobretudo em notícias e narrativas relativamente breves, como os contos fantásticos, particularmente privilegiados por este tipo de funcionamento que questiona, devido à própria intersemioticidade, a estabilidade dos códigos.

O interesse desta análise prende-se precisamente com a possibilidade de mostrar como o dispositivo intersemiótico – ou melhor dizendo, o jogo com a intersemioticidade, pois trata-se, apesar de tudo, de escrita e nunca abandonamos o texto – cria de forma muito precisa uma narrativa específica. Nomear um quadro, falar de um espelho, olhar para uma tapeçaria e evocar uma fotografia não são atos inocentes e inconsequentes!

Começemos por alguns exemplos em que o dispositivo visual se encontra logo no início do texto. Pode dizer-se que funciona um pouco como o centro organizador dos principais acontecimentos temáticos da narrativa.³ Confirma, portanto, o que Lessing já dizia em *Laocoonte (Laokoon)*, nomeadamente sobre o carácter temporal de toda a imagem: uma imagem estática implica que a sua espacialidade seja descrita de forma não estática na sua sucessividade, induzindo consequentemente a temporalidade.

E. T. A. Hoffmann, em «A Fermata» («Die Fermate»), conto publicado na terceira antologia dos irmãos Serapião (*Die Serapions-Brüder*), inicia a sua narrativa com a apresentação de um quadro:

O quadro, alegre e cheio de vida, de Hummel que representa uma reunião numa taberna italiana tornou-se célebre na Exposição de Berlim de 1814, onde esteve patente ao público, causando as delícias de muitos.⁴

Segue-se uma longa descrição do quadro, que, por ter sido exposto em Berlim e já ser conhecido dos leitores, não é reproduzido no texto. Em contrapartida, o autor insiste no facto de lhe interessar tanto o conceito quanto o conteúdo (o coração) temático e, portanto, a dimensão hedonista do prazer artístico aliada

a uma incontestável sentimentalidade. Estas duas dimensões formam todavia apenas uma, estando prazer artístico e amor estreitamente ligados.

De facto, o quadro é apresentado como uma cena, quase um *tableau vivant* suspenso em pleno movimento. O narrador tem, portanto, a função de o animar, de lhe fazer retomar movimento ao interpretar os gestos e o estado de alma dos protagonistas. A descrição transforma-se em narrativa. E embora o quadro exista na realidade, torna-se objeto de ficção.

Johann Erdmann Hummel (1769-1852), cognominado *Perspektiv-Hummel*, não é escolhido por acaso, uma vez que o pintor se especializou em perspectivas. Hoffmann localiza-as no quadro: «O terraço é iluminado pela luz que entra a rodos pelas arcadas. Um cavaleiro espera sem desmontar que lhe sirvam um copo de vinho.» Este quadro dentro do quadro separa dois planos e introduz profundidade. O olhar teima em abolir a bidimensionalidade da superfície pintada ao ponto de cercar o quadro não só espacialmente mas por todos os sentidos: «Gostaria de poder subir ao terraço e servir-me de uma daquelas peças de fruta que me parecem convidar-me a fazê-lo. Até parece que chega até mim o aroma do vinho generoso.»

A pulsão escópica leva à ação, ao desejo de suprimir barreiras entre texto e imagem, de entrar no quadro (a este movimento corresponde, em múltiplos outros casos, o movimento inverso da temática do quadro que transcende a moldura). Entrar no quadro... sim, mas isso também implica que o leitor entre no texto. É aí que a estratégia do escritor é posta em prática para que o leitor – como a personagem de ficção – queira uma boa bebida, usufrua das belezas descritas, partilhe os sentimentos sugeridos pelo quadro do texto ou pelo texto do quadro.

Uma forma de penetrar no quadro é transformando-o em recordação. Isto significa exceder o quadro, simultaneamente na imobilidade da sua figura e na instantaneidade do seu suporte. Convém introduzir o tempo na atemporalidade pictórica. Theodor vê no quadro um episódio da sua juventude e recua dezasseis anos, relatando a sua iniciação na música junto de duas irmãs italianas e, bem mais tarde, o seu reencontro numa taberna, repetindo-se a mesma cena: a interrupção inoportuna do trilo de Lauretta pelo abade.

A própria escolha do quadro enquanto dispositivo é interessante, pois permite atribuir-lhe uma voz, jogar com as suas sinestésias (pintura, música, escrita) e introduzir o mecanismo da repetição e da duplicação. De facto, o quadro é uma réplica. A réplica de uma situação de que o narrador se recorda. É mimética. Encena também uma repetição musical, que foi um dos momentos importantes, constitutivos da iniciação do jovem Theodor. Repetições que são simultaneamente

do foro do desejo sexual. A tripla repetição do instante do trilo provoca sempre um abalo que conduz a um questionamento.

A imobilidade da imagem do quadro serve para valorizar o instante subtil, ao mesmo tempo real e virtual. Real porque ela está a cantar, mas virtual porque não chega a fazer a fermata. Neste sentido, a narrativa joga com a ambiguidade e o inacabamento do gesto que é apresentado. «O resultado desta alquimia é um texto necessariamente híbrido que comporta a sua pequena arte poética e que mostra caprichosamente que a realidade é transfigurada pelo artista através de um produto que, por sua vez, depende do imaginário e do real.»⁵ Este não-resultado, figuração de uma dialética entre desejo e renúncia, é interpretado como impossibilidade de a sua musa perdurar na realidade. A imagem da mulher sublimada permanece na imaginação, na alienação da sua imagem, pois «ela é um ideal supremo, que vive no fundo da sua alma e se exterioriza de formas diferentes»⁶. Resulta, portanto, num desapontamento, numa desilusão, sobre a qual atuará, aliás, Eichendorff em *Da Vida de um Inútil* (*Aus dem Leben eines Taugenichts*) (capítulo VIII), ao recuperar o quadro de Hoffmann para desconstruir de novo a desconstrução («Ora essa [...] quadros de quadros»)⁷.

Poderíamos tomar *A Casa do Gato que Brinca* (*La maison du chat qui pelo-te*), conto de Balzac de 1830, como outro exemplo. Depois de um primeiro parágrafo em que Balzac evoca brevemente a velha Paris, apresenta «um jovem, muito aconchegado no seu capote, [que] estava parado debaixo do telheiro de uma loja fronteira a essa velha habitação, que examinava com um entusiasmo de arqueólogo». De facto, o tímido apaixonado olha para uma janela medieval em que aparece o belo rosto de Augustine Guillaume, comparada a uma Virgem de Rafael. Esta janela funciona como moldura e quadro. Quando se cansa de olhar para os pisos superiores, o rapaz entretém-se com um «velho quadro representando um gato a jogar a bola»:

Esta tela despertava a jovialidade do jovem. Mas deve dizer-se que não haveria pintor moderno, por mais gracioso que fosse, capaz de inventar troça tão cómica. O animal tinha numa das suas patas dianteiras uma *raquette* quase tão grande como ele, e soerguia-se nas patas traseiras para mirar uma enorme bola que lhe atirava um gentil-homem de casaca bordada. Desenho, cor, acessórios, tudo era trabalhado de forma a fazer acreditar que o artista quisera zombar do lojista e dos transeuntes. Alterando esta pintura ingénua, o tempo tornara-a ainda mais grotesca, graças a certas incertezas que não podiam deixar de inquietar os conscienciosos transeuntes. Assim, a cauda sarapintada do gato era recortada de tal modo que podia ser tomada por um espectador, tão grossa, alta e peluda a cauda dos gatos dos nossos antepassados.

Esta imagem dentro da narrativa, muito comentada por balzaquianos, só aparece na última versão de *A Casa do Gato que Brinca*. Embora não ilustre qualquer cena da narrativa, o seu caráter simultaneamente grosseiro e antiquado contrasta com os quadros do pintor aristocrata. O letreiro é como um escudo que o pai Guillaume contrapõe a um mau casamento, o de um artista e de uma pequena burguesa, e anuncia de forma proléptica o fim trágico da história. O proprietário deste letreiro, o comerciante Guillaume, que exclama «Que prazer pode achar-se em vermos numa pintura o que todos os dias encontramos na nossa rua?», opõe-se à aristocracia do retratista, estimado pela grande sociedade.

Balzac não oferece a realidade ao leitor mas a sua representação através de quadros, revelando assim a gênese da narrativa, constituída a partir das suas fontes pictóricas. Procurar-se-á esta base visual ao longo de toda a narrativa (através de todo um jogo entre querer ver e não querer ver o retrato) até à destruição final do retrato da jovem por um encolerizado Sommervieux, restando apenas «fragmentos esparsos de uma tela rasgada e os pedaços de uma grande moldura doirada despedaçada».

Com *Forte como a Morte* (*Fort comme la mort*), romance de Guy de Maupassant publicado em 1889, temos um longo romance com inúmeros temas: o amor, o envelhecimento, a mundanidade parisiense, o mercado da arte, etc. Contudo, o motor central é ainda um dispositivo pictórico fundamental: o quadro que o herói Olivier Bertin faz da sua amante, Anne de Guilleroy. O leitor é apresentado, logo desde as primeiras páginas, a um mundo de luz e de cores que se vão atenuando ao penetrar no ateliê do pintor. A claridade vinda do teto torna-se mais suave, acalma-se e morre, à exceção das molduras em ouro que se iluminam como fogo. A visita da amante leva-o a uma retrospeção de doze anos e à recordação da sua visita a um grande salão «fornado de seda azul encaixilhada em madeiras» e do seu encontro numa sala privada à maneira de Watteau. A continuação do tema da moldura é própria da visão do pintor, que vai «ver as parisienses andarem verdadeiramente à vontade», e significa o quanto a pintura é uma prisão, uma maneira de tomar posse e, por fim, de matar a realidade ao representá-la. Já mais velha, Anne de Guilleroy olha-se ao espelho para verificar como o reflexo do seu rosto se encontra tragicamente enclausurado nessa moldura: «Neste quadro oval e cinzelado, o seu rosto inteiro encerrava-se como uma figura de outros tempos, como um retrato do século passado, como um postal que fora fresco, mas a que o sol tinha embaciado as cores.»

De certo modo, o retrato apodera-se da vida do seu modelo – tal como em *O Retrato Oval* (*The Oval Portrait*), de Edgar Poe. «[...] o retrato da condessa por

Olivier Bertin parecia habitar, amar aquele aposento. Estava no seu lugar, inculcando no próprio ar do salão o seu sorriso de mulher nova, a graça do seu olhar, o encanto dos seus cabelos loiros.» O retrato da condessa, o seu melhor quadro, capta a essência do modelo e da sua vida, «pois ele soubera ver e fixar esse não sei quê de inexplicável que raramente sabe exprimir, esse reflexo, esse mistério, essa fisionomia da alma que passa imperceptível sobre os rostos». Possui «uma vida prodigiosa»⁸.

Sem dúvida que esta ideia de pintura é tributária de uma conceção mimética da arte para capturar a semelhança (os detratores não chamam a Bertin «fotógrafo de vestidos e casacos»⁹?).

Debruçado para ela, espiando todos os movimentos do seu rosto, toda a coloração da sua carne, todas as sombras da sua pele, todas as expressões e transparências dos seus olhos, todos os segredos da sua fisionomia, impregnou-se dela como uma esponja se enche de água; e transportando para a tela essa emanção do encanto perturbador que o seu olhar recolhia, e que saltava, como uma onda, do seu pensamento para o pincel, ficava aturdido, como se tivesse bebido a graça daquela mulher. Ela sentia-o aproximar-se [...].¹⁰

Mas este amor é mais pela figura do que pela mulher. E a génese do quadro informa sobre a atitude do pintor, que é de distanciamento, para reparar melhor nas subtilezas mais pequenas do rosto. «Ele, ora se aproximava dela, fechando um olho, se debruçava para bem descobrir todo o conjunto do seu modelo [...]» A mulher desaparece no modelo, no mecanismo da sua reprodução.

O dispositivo visual consiste no desdobramento de Anne em Annette, cerne do livro. A estrutura daí resultante é a armadilha da semelhança física entre as duas mulheres. Trevor A. Le V. Harris¹¹ considera que Bertin, desgastado pela mundanidade, é apanhado na armadilha da repetição que apela ao vazio de um universo combinado. A semelhança entre retrato e modelo, entre filha e mãe, entre filha e retrato da mãe constitui o eixo central de uma narrativa fundada sobre o olhar mas que também utiliza outros – poder-se-ia dizer – estratégias, como o teatro em que Bertin se reconhece em Fausto, ou ainda a música e a voz, quando ouve a jovem («o mistério dessa voz ressuscitava a mistura de tal maneira, que ele voltou a cabeça para não ver mais a rapariga e, perguntou, por momentos, a si próprio, se não era a condessa que lhe falava, doze anos antes»). A semelhança entre Annette e o retrato da mãe suscita estupefação: «Oh! Esta Annette, assim de negro! Mas é sua mãe que voltou à terra! Um milagre! Sem este retrato não teríamos visto isto! A sua filha parece-se ainda muito consigo, na realidade, mas parece-se ainda mais com esta pintura.» Quando vemos a jovem de pé diante da moldura, partilhando a mesma luz, parece a irmã

viva da pintura (e não a filha), mas a mãe é excluída por já não se parecer tanto com o seu antigo retrato. René Lefêvre sublinhou, com toda a razão, a força mortífera da imagem existente, implacável e definitiva, de uma mulher todavia figurada na sua juventude.¹²

Ao contrário do retrato de Dorian Gray, que se degrada com o tempo, aqui é a eternidade atemporal do quadro que revela o envelhecimento da mulher. Ao recuperar a cópia do retrato da condessa, «[tentava] tornar a vê-la, tornar a encontrá-la viva, tal como no tempo em que a tinha amado. Mas era sempre Annette que lhe surgia na tela. A mãe tinha desaparecido, deixando em seu lugar uma outra figura que se parecia estranhamente com ela».

O destino da arte e do amor, tão estreitamente ligados, joga-se no espaço desta tela. O retrato une os duplicados, aproxima as figuras numa espécie de alucinação que as confunde. O modelo ideal é um ser único, fora do tempo, o da «mulher amada loucamente, noutra tempo, agora, sempre». Os ecos das leituras que Maupassant fez de Edgar Poe são incontestáveis, tal como escreve Sylvie Tausig: «O paradoxo reside no facto de uma mulher que não é o seu género passar a sê-lo através da pintura. De tal modo que se torna pintor do seu género de mulher e acaba por ficar louco e mortificado ao reconhecer na filha a encarnação do seu género.»¹³ Porém, convém acrescentar que, invadido pela emoção, não pode mais pintar devido à semelhança.¹⁴

A encenação de uma visualização constitui e constrói uma problemática da semelhança. Haverá *mimésis*? Pelo pictórico e/ou pela própria escrita? Esta semelhança liga frequentemente retrato e escrita numa construção que merece atenção. A disposição de um evento visual como o retrato e o retrato enquanto representação constroem uma dinâmica da ficção e, conseqüentemente, da narratividade. A temática da semelhança e da representação de uma visualidade desencadeia a narratividade. Em «O Olhar do Juiz» («Le regard du juge»)¹⁵, por exemplo, Ernest Hello constrói o seu dispositivo narrativo sobre a busca da semelhança através de um retrato fechado num quarto misterioso, fazendo a pobre e boa rapariga triunfar sobre a princesa altiva.

É interessante ver como os problemas da representação e da narratividade estão ligados, tal como testemunha Kafka nos seus escritos através do uso da fotografia. Para Kafka, a fotografia coloca o problema da semelhança mas também a questiona, abrindo assim o campo da interpretação, da narratividade, do abismo da ficção. O mesmo acontece, por exemplo, em *O Horla* (*Le Horla*), de Maupassant, em relação ao qual Andrea Schincariol analisa longamente o dispositivo fotográfico¹⁶, mostrando a sua produtividade narrativa.

O processo fotográfico desempenha uma função muito específica em Kafka, pois se a fotografia repete o real, esta repetição, na ilusão de uma mimésis autêntica, desvenda a incontornável singularidade de um momento único. A fotografia revela, em traços gerais, na vertigem dos seus fantasmas, a irredutível singularidade da existência humana e a fundamental opacidade do ser. Esta repetição remete para uma experiência metafísica angustiante, ao aprofundar o real. Exibe de maneira paradigmática o processo de aniquilação, de destruição e de eliminação do regresso do mesmo.

Em *A Câmara Clara (La chambre claire)*, Roland Barthes revela um certo número de elementos particularmente significativos para a nossa leitura de Kafka, nomeadamente que a reprodução da fotografia ocorre apenas uma vez: «repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente». Aí se verifica uma característica de toda a imagem: a de possuir um suporte químico. Assinala e testemunha uma realidade num espaço e num dado momento.

«Toda a fotografia é um certificado de presença.» «Ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, impenetrável e quase animal [...] a Ocasão, o Encontro, o Real [...]»

«Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a sua maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que nós vemos.» Apenas vemos o referente, que Barthes também denomina *spectrum* (devido à semelhança com «espetáculo» e porque na fotografia existe sempre algo de fantasmagórico: «o regresso do morto»).

Deste modo, ver a fotografia dos pais será sempre emocionante para Karl Rossmann, em *América* ou *O Desaparecido (Amerika* ou *Der Verschollene*). Questionamo-nos sobre este momento de emoção intensa, esta reaparição, que não tem nada de fantástico mas que é duplamente comovente devido à temática da fotografia e ao processo de revelação. Estes dois aspetos estão, aqui, inevitavelmente ligados nesta magia de uma recordação quase proustiana e escópica. Instantâneo que fala do fugaz...

Na «repetição fotográfica», o sujeito torna-se objeto, facto que pode parecer, como diz Barthes, uma «microexperiência da morte»: o retrato é um espectro. Contribui para a emoção e para a angústia de ver a imagem/o objeto paralisados, tetanizados. Karl sempre foi fascinado por estas personagens congeladas nas suas ações. Ficou particularmente fascinado por um dos retratos masculinos que se encontravam no seu quarto no Hotel Occidental: o de um «jovem militar, que colocara o quípi em cima de uma mesinha, e que estava em pé, muito direito, com o cabelo negro mal domesticado e o rosto preenchido por um sorriso orgulhoso, contudo reprimido. Os botões da farda haviam sido posteriormente coloridos sobre a fotografia». Assim sendo, a lei, a transgressão, o militar e a morte, a dis-

ciplina e a sensualidade estão associados por uma mesma imagem que parece ter sido, ela própria, por assim dizer, manipulada: o facto de os botões serem retocados com dourado demonstra uma repetição falaciosa (a cor do ouro e, em termos gerais, o tom da luz são então desmitificados e desmistificados, o que terá consequências na interpretação do teatro de Oklahoma e de tudo o resto, pois uma fotografia assim revela a usurpação das aparências).

A fotografia não é a ressurreição do passado mas a certeza – absoluta – do «isto foi», o que cria uma espécie de vertigem e de angústia. A fotografia exerce violência; invade a vista à força; a ela nada pode ser recusado nem transformado.

Barthes salienta – e isto é essencial na sua bem conhecida tese – que o que denomina *punctum* é o que torna a fotografia interessante. O *punctum* é um pormenor que «me fere»: «uma mutação viva do meu interesse, uma fulguração». Algo que me abala nesta leitura curta, ativa e compacta. Algo que tem que ver com o *haiku*. «Nos dois casos, poder-se-ia, dever-se-ia falar de uma imobilidade viva: ligada a um pormenor (a um detonador)» (R. Barthes). Este *punctum* é de certo modo a fissura da fotografia, o que faz com que não seja plana, uniforme, «unária» (diria Barthes). Contrapondo o *studium* (campo de interesse cultural) ao *punctum*, Roland Barthes distingue um outro tipo de *punctum* além do pormenor: o Tempo, a representação pura do «isto foi». A fotografia é uma catástrofe que já aconteceu. Quer o sujeito tenha ou não morrido, toda a fotografia é esta catástrofe.

Um outro efeito da fotografia é o que chamarei o logro da representação. A fotografia, na sua mostraçã do «isto foi», cria a ilusão de que podemos alcançar o referente na sua representação. «Acredito que, ampliando o pormenor “em cascata” (cada *cliché* revelando pormenores mais pequenos que os do *cliché* anterior), chegarei finalmente à essência da minha mãe» (R. Barthes). Decomponho, amplo, retardo para ter tempo de – finalmente – saber. A ilusão e verdade do «isto foi» justifica este desejo e esta louca esperança de alcançar a verdade, de poder alcançar a profundidade do papel... mas deparamo-nos com o grão... A interpretação para, pois a fotografia é certeza, evidência. Por muito que prolongue a observação, nada acontece. A fotografia ensina de modo definitivo que a imagem é um objeto vazio. A fotografia afirma a ausência do objeto.

Assim sendo, a imagem, na sua própria condição de repetição mimética, longe de mostrar, é a construção do invisível; o essencial da imagem é o seu invisível. Vemos a imagem ao fecharmos os olhos porque ela se encontra, essencialmente, nesta dialética do visível e do invisível. Tudo o que é visto supõe e pressupõe um não-visto e algo que não podemos ver pois não podemos ver tudo. O que nos é dado a ver, na imagem, só existe porque escapa.

Toda a fotografia se dá através da delimitação do espaço. A reprodução da imagem é uma segmentação que marca uma relação semântica. Esta relação do fora de campo, como o invisível, e do campo cria uma tensão, uma dialética que funciona em múltiplos níveis. Uma dialética que cria justamente a linguagem e a semântica da imagem. «Quando o espaço infinito se torna um plano, as representações tornam-se signos e passam a poder designar outra coisa além daquilo de que são o reflexo visível» (Yuri Lotman). Ora, para Kafka esta limitação essencial comporta um duplo efeito: por um lado, indica o referente numa intenção escópica particular (e particularmente conturbada); por outro lado, constitui uma *mise en abyme* da própria narração, fornecendo apenas imagens limitadas na perspetiva desta narração subjetiva que faz com que Karl seja o mediador da nossa visão.

Kafka, apaixonado, obcecado por fotografias, dizia: «As pessoas fotografam coisas para as afastar do espírito. As minhas histórias são um modo de fechar os olhos.» Kafka concebia assim a escrita como uma espécie de fotografia que leva a ver o invisível ou que descobre que, desde que haja signos visíveis, há invisível.

A fotografia é um instrumento que permite separar a forma da matéria e dar-nos um aparecer sem ser: um fantasma que se ergue à nossa frente. Uma fantasmagoria realista que combina «o que é» e «o que não vemos».

Para Kafka, a emoção da fotografia reside precisamente neste facto, antes de mais porque a fotografia é uma imagem fraudulenta que evoca a coisa sem no-la poder dar verdadeiramente. É símbolo de ausência e prova de fracasso por se mostrar incapaz de restituir verdadeiramente o que dá a ver: embora os rostos do pai ou da mãe estejam lá, eles não estão.

A fotografia é como uma mumificação que procura exorcizar a perda, a ausência e o vazio do objeto. A máquina fotográfica não amplia o domínio do visível, como se julga, mas do invisível: não torna o invisível visível, mas – pelo contrário – atinge o visível através do invisível. Em «Preparativos para um Casamento no Campo» («Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande»), Kafka apresenta um homem, Raban, que comenta uma fotografia que tem da sua noiva. «“Tão curvada que ela está” – pensou Raban, enquanto olhava para a fotografia. “Ela nunca está direita, talvez as costas abalem. Terei que prestar muita atenção a isso [...]» Considera também que ela tem uma boca muito grande, o vestido muito apertado, etc. Com este retrato negativo, a noiva é apresentada por intermédio da sua imagem para nela se perder. Além disso, a imagem-fantasma é apenas uma cópia: autonomiza-se, constrói uma circularidade própria em que se perde a pessoa real.

Fotografias são impressões visuais de um mundo exterior em que a realidade, assim comprovada e inserida no texto, vem corroborar o verosímil da narrativa. Em primeiro lugar, para Karl, que esconde cuidadosamente a fotografia dos pais, existem enquanto objetos, uma espécie de imagens-fetice. Estas fotografias, tão nitidamente valorizadas, conhecem no entanto o destino de todo o objeto: são desarranjadas, perdidas, roubadas, recuperadas, etc. Circulação mais ou menos organizada, como por exemplo no caso das imagens do Grande Teatro de Oklahama que a direção propõe à curiosidade dos novos recrutas e de que Karl, chegado em último e muito mal situado, consegue ver apenas um exemplar:

[...] quem não quisesse tomar parte na conversa generalizada podia ir apreciando reproduções de vistas do Teatro de Oklahama, que estavam empilhadas a uma ponta da mesa para circularem de mão em mão. Contudo, ninguém parecia interessar-se muito pelas imagens e assim aconteceu que às mãos de Karl, que era o último, só chegou uma delas. Mas, a avaliar por esta, deviam ser todas muito interessantes.

Estas fotografias, das quais também nós estamos privados mas que constituem para Karl, como para o leitor, a prova da existência real do teatro de Oklahama, voltam a mostrar-nos a função narrativa que Kafka atribui ao documento fotográfico nas suas histórias. O autor utiliza efetivamente o caráter de veracidade indiscutível da fotografia para introduzir realidades que, neste preciso momento da narração, não podem fazer parte do seu «imediato» referencial, quer seja porque remetem para um tempo passado (a foto da família de Karl) ou porque pressupõem que a instância narradora através da qual toda a realidade nos é dada ainda não é conhecida (as imagens do teatro de Oklahama, por exemplo). Além do seu papel de utensílio e da sua participação no fim do real na narrativa, as fotografias de Kafka têm também uma função narratológica, pois jogam com uma das modalidades da narrativa: a descrição. O preconceito narrativo que limita a perspetiva do narrador no campo de visão e de conhecimento da personagem principal corre o risco de estreitar a cena romanesca em demasia. Para compensar este perspetivismo excessivamente apertado, embora sem abandonar o seu princípio, Kafka introduz a realidade exterior, de forma discreta mas verídica, através destas pequenas fotografias que transportam e trocam personagens.

Há em todo o *América* ou *O Desaparecido* uma aventura da foto que Karl conserva dos seus pais: a fotografia é-lhe roubada e rasgada, até que a recupera. É, no entanto, evidente, pelo seu conteúdo, pela descrição e pelo comentário minucioso aí feito, que esta foto é tão importante para nós quanto para Karl. E este conteúdo não se resume nunca, em Kafka, a informações ou histórias fornecidas pela fotografia; engloba também o seu impacto afetivo, a sua carga emocional,

o seu *punctum*. Ao ser expulso pelo tio, a Karl resta a consolação de recuperar esta foto. O que o impressiona ao examiná-la não é tanto a exatidão da reprodução mas o que revela da sua relação e dos seus sentimentos:

A mãe, pelo contrário, estava mais bem retratada, a boca num esgar, como se lhe tivessem feito mal e ela se obrigasse a si mesma a sorrir. Karl achou que isto devia ser tão evidente para qualquer pessoa que olhasse para a fotografia, que, no instante seguinte, lhe pareceu que a nitidez desta impressão era demasiado forte e quase absurda. Como era possível que uma fotografia oferecesse uma convicção tão inabalável de um sentimento ocultado pela pessoa retratada?

Todavia, um pormenor, o «ponto», mais especificamente – e compreende-se que esta foto tenha tamanha importância sentimental e narrativa –, é a mão da mãe, «pendente do braço da poltrona, destacada para diante, pronta para ser beijada». A foto representa para além do tempo e da distância, aproxima e reaviva o passado morto e enterrado desta «cena primitiva» da narrativa, ao longo da qual Karl, tornado filho-pai em resultado de uma aventura, é expulso da residência da família e enviado para a América. A foto não se contenta em trazer de volta a recordação deste tumulto inicial; pelo contrário, certifica-se de que teve efetivamente lugar. Basta que Karl olhe para ela para se convencer do caráter ainda atual e eficaz da medida de exclusão: «E, sorrindo, ia examinando o rosto dos pais, como se naquelas caras fosse possível descobrir se ainda teriam desejo de receber uma notícia do filho.»

Relíquia da pré-história edípica de Karl, não surpreende que desapareça de novo no momento em que Karl é adotado pela dupla carnavalesca formada pelo casal parental Delamarche e Robinson.

As fotos da Menina Bürstner apresentam-se, no início de *O Processo* (*Der Process*), como simples «recordações» suspensas na parede do quarto, em jeito de decoração e que os intrusos, aquando da detenção de K., tomam a liberdade de desarranjar. Porém, K. não descreve estas imagens que durante tanto tempo contemplou. Quando muito, tomamos conhecimento de que se trata de «retratos». A sua mensagem visual não é traduzida pelo meio da escrita, mas permanece como uma espécie de saber reservado para K. Todavia, no fim do romance, ou mais precisamente num dos desfechos imaginados por Kafka e publicado com o título «A Casa», estas fotos reaparecem: deitado no divã do seu escritório, K. entrega-se à «montagem das suas impressões», juntando num quase-sono as pessoas do tribunal e as da pensão Grübach. Procurando o olhar da Menina Bürstner no meio da multidão, só a encontra graças à semelhança entre o seu posicionamento no grupo e a postura que tinha numa das suas fotos. É novamente o

poder de expansão da fotografia, o seu *punctum* erótico que orienta a percepção de uma situação nova e permite interpretá-la:

Em cima de uma cómoda baixa [...] havia várias fotografias emolduradas [...]. Eram quase todas fotografias antigas, na sua maioria retratos de raparigas usando vestidos antiquados, pouco confortáveis, e uns chapéus não atados à cabeça, pouco amplos, mas muito altos; apoiavam a mão direita numa sombrinha, estavam viradas para o observador, mas tinham sempre o olhar desviado.¹⁸

O conteúdo da foto, o «descrito», importa tão pouco que pode até manter-se oculto, como neste exemplo. Já não funciona, portanto, como um documento que autentica a narrativa mas como um enigma que completa a trama hermenêutica. A revelação tardia do conteúdo delicado das fotos da Menina Bürstner, somada às confidências de Grübach, permitiria ao leitor, caso este episódio tivesse sido conservado, compreender melhor, retrospectivamente, o comportamento leviano, e condenável, de K. aquando do seu primeiro encontro com a vizinha.

Alimentando o processo kafkiano de irrealização do real, a reduplicação da distância, realçada pela sobreposição dos dois sistemas semiológicos, o visual e o escrito, vem assinalar os objetos visuais, já elaborados mentalmente e investidos de um significado sentimental e psicológico. Esta é a razão por que K. fica como que cego diante da foto que a estalajadeira tira de baixo da almofada e lhe entrega: a imagem é materialmente difícil de descodificar por estar «amarelecida pelo tempo, quebrada em muitos sítios, amarrotada e coberta de manchas»; mas sobretudo porque K. não consegue reconhecer o «sujeito» e precisa da ajuda da maiêutica da anfitriã:

– Olhe com mais atenção – observou a estalajadeira já irritada. – Acha que ele está mesmo deitado?

– Não – disse K. agora. – Não está deitado. Está suspenso no ar e agora vejo melhor que não se trata de uma tábua. Parece antes um cordão e o jovem dá um salto em altura.

– Agora, sim – disse a estalajadeira contente. – Está a dar um salto. É assim que se treinam os mensageiros oficiais. Eu bem sabia que o senhor havia de reconhecer tudo. Também lhe vê o rosto?

– Do rosto vejo pouco – disse K. – É nítido que está a fazer um grande esforço: tem a boca aberta, os olhos fechados e o cabelo a esvoaçar ao vento.

– Muito bem – louvou a estalajadeira. – Uma pessoa que não o tenha conhecido pessoalmente não conseguirá distinguir mais.

A foto perturba e altera este processo de apropriação da imagem em vez de o favorecer: como resultado, são as imagens que «apreendem o olhar».

A foto do Grande Teatro de Oklahama, que Karl chega a ver no último capítulo de *América*, será o melhor exemplo de um processo que consiste em confiar a principal trama da narrativa, o seu próprio enigma, ao que se apresenta como uma representação inocente e transparente do real. Trata-se de uma fotografia do camarote do presidente dos Estados Unidos. Com o balcão iluminado, as cortinas de cetim púrpura e, ao fundo, o «vazio envolto numa obscura reverberação vermelha», este camarote faz curiosamente lembrar um palco. Karl repara que o «conjunto tinha um aspecto tão majestoso que era difícil imaginar pessoas neste camarote». (É de assinalar que tudo se passa no espaço do teatro: Barthes comparava, aliás, o dispositivo fotográfico ao dispositivo teatral.) Esta fotografia funciona, portanto, como um quadro sobredeterminado que exhibe um vazio. Sem me demorar em todas as interpretações possíveis desta cena (especialmente as teológicas), gostaria apenas de sublinhar o papel da repetição dos motivos da cena, uma série de «medalhões com a imagem de antigos presidentes». Como se o vazio, a ausência de personagens no camarote do teatro, se devesse a estas repetições em série dos retratos dos desaparecidos. Por sua vez, a foto representa o topo (o presidente dos EUA) e o nada (a ausência, o vazio); mostra que não há nada para ver a não ser o vazio. O visível é apenas uma ilusão e toda a imagem é enganadora. A emoção nasce daí, desse imaginário, do jogo entre a presença e a ausência que implica o olhar do sujeito.¹⁸ Para Kafka, todas as fotografias têm o sorriso de Gioconda. São todas imagens que escondem o real, que atribuem o referente ao que ele esconde, na sua fuga, algures.

Podemos igualmente evocar um outro dispositivo visual do universo narrativo com o exemplo da tapeçaria, que permite ver imagens (e, para alguns, apresentar a imagem de pinturas mais verdadeiras que a pintura¹⁹).

As tapeçarias ilustram grandes cenas históricas ou mitológicas. São cenas alegóricas que funcionam muitas vezes como uma *mise en abyme* da própria narrativa. Em *Uma Vida (Une vie)*, de Maupassant, a tapeçaria do quarto de Jeanne representa a história de Pyrame e Thysbé, amor com destino trágico como o de Julien e da Condessa, ou ainda como aquele retratado por Hawthorne em *A Letra Escarlate (The Scarlet Letter)*: Dimmesdale, pastor protestante, culpado de adultério com Hester, é confrontado com uma tapeçaria pendurada numa parede na casa da viúva, onde habita, que lhe relembra a sua «culpa», pois representa uma passagem da Bíblia (Samuel 11-12) que narra a culpa de David por enviar Urias para um combate até à morte para se poder apropriar da sua mulher, Betsabé:

«tudo em cores ainda muito vivas, mas que tornavam a linda mulher da cena quase tão horrivelmente pitoresca como o desgraçado profeta denunciante.»²⁰ Em *Um Marido Ideal* (*An Ideal Husband*), de Oscar Wilde, com a tapeçaria de Boucher a representar o triunfo de Vénus; em *O Gabinete das Antiguidades* (*Le cabinet des antiques*), de Balzac, por exemplo, em que a rainha do Sabá fornece ao romancista comparações irónicas para Esther ou Madame Camusot, Balzac identifica «[...] tapeçarias flamengas, [que] apresentavam o julgamento de Salomão em seis quadros com molduras de tirso dourados onde se representavam amores e sátiras»²¹; em Proust e muitos outros, a tapeçaria ilustra, reflete e comenta a história. Porém, esta ligação entre representação e ação, figura e diegese, não só reforça o papel de espelho desempenhado pela tapeçaria, ao insistir na ligação entre ficção e narração, mas insiste também na narração de uma história que diz diretamente respeito àquele que a olha, como vemos desde Ovídio e as repetições da história de Filomela²² e os segredos que ela revela.

Também a tapeçaria enquanto objeto visual imaginado constitui um dispositivo da narrativa.

Uma das principais funções deste dispositivo é instituir uma temporalidade. A tapeçaria, talvez pela grande lentidão que preside à sua criação²³, conota o tempo que passa e simboliza muitas vezes a imagem do tempo, do passado, sendo assim reflexo e eco da história, bem como do uso e da degradação. Constrói, portanto, uma temporalidade, a de um passado pleno de história e, ao mesmo tempo, de sentimento de perda.

É notório o tempo na própria degradação da tapeçaria. Théophile Gautier capturou toda a poesia inerente às imagens que se desvanecem e o encanto fantástico da sua metamorfose:

Uma dessas tapeçarias de Flandres a que se chama «verduras» guarnecia uma das paredes. Que essa palavra, «tapeçaria», não desperte na vossa imaginação qualquer ideia de um luxo inoportuno. Aquela estava usada, gasta, desbotada. Os panos descosidos formavam cem aberturas e só se seguravam por alguns fios e pela força do hábito. As árvores, descoloridas, eram amarelas de um lado e azuis do outro. A garça, de pé sobre uma das patas no meio dos caniços, tinha sofrido consideravelmente com as traças. A quinta flamenga, com o seu poço enfeitado com lúpulo, quase não se distinguia, e o rosto pálido do caçador que perseguia os patos-bravos, com a boca vermelha e os olhos negros, aparentemente de umas cores mais fortes que as outras, tinha conservado o seu colorido primitivo, como um cadáver de uma palidez de cera ao qual tivessem pintado a boca e avivado as sobrancelhas. O ar brincava entre a parede, e o tecido estendido imprimia-lhe ondulações suspeitas.²⁴

Estas ondulações suspeitas têm qualquer coisa de *unheimlich*. Evocam uma estranha familiaridade, como uma vaga recordação ou um sonho de infância, um sonho do passado, do já visto, que tem lugar num cenário de metamorfoses inconstantes. A tapeçaria pode estar situada no início da narração, como em *O Capitão Fracasse* (*Le Capitaine Fracasse*) ou em *Ônfale ou A Tapeçaria Amorosa* (*Omphale ou La tapisserie amoureuse*), ou no fim, como em *Mlle de Maupin* ou ainda *A Estátua de Mármore* (*Das Marmorbild*), de Eichendorff, em que Florio vê Vénus nas tapeçarias «ora como caçadora, falcão em punho, ora num magnífico roseiral. Tudo isto, num reflexo de luzes vacilantes, no olhar maravilhado do rapaz», confessando com melancolia a sua falta de realismo, ao dizer: «todos acreditam que já me viram antes, pois a minha imagem também surge, de forma incerta e crescente, dos sonhos de juventude».²⁵ Este sonho de um passado que movimentava retratos velhos, tapeçarias antigas, parece concretizar desejos secretos. Freud evoca a substituição da infância pelo passado histórico. Este papel é muitas vezes desempenhado pela tapeçaria, objeto transitório por excelência entre o sujeito e a história, cenas históricas remetendo para fantasmas arcaicos da infância.

O título de uma obra enquanto dispositivo de leitura tem um poder focalizador importante. Assim sendo, quando um título faz alusão a uma tapeçaria, implica frequentemente para o leitor histórias de crimes ou pelo menos de aspetos misteriosos, próprios de contos fantásticos ou de histórias de detetives. Mais subtilmente, com «Metzengerstein», de Edgar Poe, temos um exemplo perfeito de uma irrupção fantástica na qual todos os fios se soltam. Recordemo-nos de que, somando a outros atos perversos, o jovem barão Frederick Metzengerstein, novo Calígula, incendia as cavaliças do castelo Berlifitzing, família com a qual os Metzengerstein não se entendem há séculos. Durante o tumulto ocasionado pelo incêndio, o barão olha para uma tapeçaria, rica, ainda que amarelecida, melancolicamente pendurada na parede. Esta tapeçaria representa «formas sombrias e majestáticas de mil ancestrais gloriosos». O olhar do barão volta-se automaticamente «para um imenso cavalo de cor estranha, representado na tapeçaria como pertença de um antepassado sarraceno da família rival. O cavalo em si, no primeiro plano da pintura, estava parado como uma estátua – enquanto mais atrás, o seu derrotado cavaleiro morria pela adaga de um Metzengerstein». O barão deixa-se levar pelo fascínio desta tapeçaria que, «como uma mortalha, envolvia os seus sentidos». Quando o seu olhar regressa à tapeçaria depois de a explosão desviar momentaneamente a sua atenção, constata que, «para seu extremo terror e surpresa, a cabeça do gigantesco cavalo tinha, entretanto, mudado de posição. O pescoço do animal, antes curvado sobre o corpo prostrado do seu senhor, como

que apiedado, estava agora completamente esticado na direção do barão». Os olhos, inicialmente invisíveis, têm agora uma expressão enérgica e quase humana, brilhando com um vermelho ardente. A fisionomia enfurecida do animal revela os seus dentes «sepulcrais e nojentos». Uma vez na rua, o barão descobre então um cavalo que é a réplica exata do da tapeçaria e fica a saber pouco depois que a tapeçaria desapareceu. Com terror e perversidade, monta a besta diabólica e entra no seu próprio castelo em chamas para depois desaparecer, deixando uma nuvem de fumo com a forma distinta de um gigantesco cavalo.

Se Penélope não desfizesse a sua tapeçaria todas as noites como uma Xerazade homérica, não haveria história. Se Penélope não tivesse tecido a sua tapeçaria, não haveria história. O texto e a tapeçaria têm uma trama singular em comum. Balzac não se enganou quando, a propósito da sua obra, evocou o princípio da tapeçaria e do seu motivo oculto:

[...] não se pode, naturalmente, partir do princípio de que, um dia, ao comparar as diferentes ideias por detrás destes trabalhos, ele terá feito o mesmo que o artesão, que, por acaso, larga o avesso da tapeçaria e olha para o desenho na sua totalidade. A partir desse momento, e porque a capacidade de síntese há muito que faz parte dele, põe-se a pensar no efeito do conjunto. De repente, preenchendo mentalmente as lacunas da construção cheia de frescos, imaginando um grupo aqui, uma figura principal ali, um segundo plano ou segundo tom um pouco mais longe, apaixona-se pelos quadros e volta impetuosamente ao trabalho por estar ainda na idade em que não se duvida de nada.²⁶

Em *Uma Página de História (Une page d'histoire)*, para evocar o talento do poeta, Barbey d'Aurevilly utiliza a metáfora da tapeçaria «que viramos para ver o que está na parte de trás»²⁷. Todavia, ao passo que em Balzac o direito se articula com o avesso, que o explica, para Barbey o essencial não é a nitidez e a coerência do que é revelado mas a própria tapeçaria «fascinante por aquilo que esconde»²⁸. Se admitirmos que as figuras da tapeçaria podem ser destacadas, serão então os pontos de estofa (*points de capiton*)²⁹ a ceder e a partir! A rutura da ligação significante-significado introduz uma ameaça inquietante no que diz respeito à identidade do sujeito: a tapeçaria torna-se fantástica, sendo o fantástico como a rutura da trama e do fio e a confusão vertiginosa dos códigos.

Para terminar, regressemos ao dispositivo que é – por ser visual – um dispositivo emocional. É certo que a imagem como tal altera as configurações do saber³⁰ e escapa à análise imediata através do choque visual. Pela sua heterogeneidade, as suas diferentes estratificações, conotações e impactos psíquicos, é o que Georges

Didi-Huberman chama «a cinza misturada, mais ou menos quente, de muitos bra-seiros»³¹. Emoção porque apela à memória (como é igualmente o caso da tapeçaria em *Mlle de Maupin*, romance de Théophile Gautier), uma memória histórica, mas também pessoal, e até mesmo uma memória que joga com a reminiscência e o esquecimento; emoção porque a imagem não se dá a ver mas a contar e reviver – como vemos em «A Fermata» («Die Fermate»), de Hoffmann; enfim, emoção porque esconde, como vemos em Kafka, mas também compara, como vemos em *Os Retratos Proféticos* (*The Prophetic Pictures*), de Hawthorne, que joga com «o paradoxo de os retratos se assemelharem mais ao original do que o próprio original». Os protagonistas comovem-se diante da tela porque, inconscientemente, ela lhes diz muito sobre eles próprios. «O artista, o verdadeiro artista, deve olhar para lá dos traços exteriores. Tem o dom magnífico, mas por vezes sombrio, de ver a profundidade da alma e de, com um poder que ele próprio não consegue explicar, transpô-la para a tela ora em tons vibrantes ora em tons escuros [...]» Henry James retoma o mesmo tema em *A História de uma Obra-Prima* (*The Story of a Masterpiece*), levando, no entanto, à destruição da tela, demasiado verdadeira para deixar espaço a uma realidade conjugal aleatória.

Do mesmo modo que Richard Strauss, em *Capriccio*, opõe o poeta ao músico, o texto à música, também temos na literatura uma interação parecida entre visua-lidade e escrita. Uma avança sobre a outra numa tensão narrativa indefinida, pois a história não tem fim.

Tradução de Diana Gonçalves