

Vestígios, fotografia e memória em *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar

Vestiges, photography and memory in *Um copo de cólera*, by Raduan Nassar

Sofia Maria Pires de Melo¹ , Sabrina Sedlmayer¹ 

¹ Universidade Federal de Minas Gerais^{UFMG}, Belo Horizonte, MG, Brasil

RESUMO

A partir da análise do capítulo *O esporro* da novela *Um copo de cólera* (1978), de Raduan Nassar, propõe-se uma reflexão sobre o instante em que o narrador-personagem, o chacareiro, aparenta dar-se por vencido após um violento embate verbal e físico com sua companheira, a jornalista. O personagem, em sua prostração, rememora uma fotografia familiar antiga e concentra-se na imagem da matriarca, bem como nas lições passadas por ela. A hipótese é a de que o rastro que a memória fotográfica proporciona ao chacareiro suscita nele uma experiência aurática de um passado sem arestas. Foram resgatados para o desenvolvimento crítico deste trabalho, principalmente, os conceitos benjaminianos de aura e rastro; as Teses VI e VII de *Sobre o conceito de História* (1940), conforme apresentadas por Löwy (2005) em *Aviso de incêndio*; e as contribuições dadas por Janz (2012), Gagnebin (2014) e Barthes (1984).

Palavras-chave: Um copo de cólera; Raduan Nassar; Aura; Memória; Fotografia.

ABSTRACT

From the analysis of the chapter "The explosion" of the novel *A cup of rage* (1978), by Raduan Nassar, it is proposed a reflection about the moment when the narrator-character, the farmer, appears to be defeated after a violent verbal and physical with his companion, the journalist. The character, in his prostration, recalls an old family photograph, focusing on the image of the matriarch and the lessons given by her. The hypothesis is that the trail that photographic memory elicits an auratic experience of an edgeless past. Benjaminian concepts of aura and trace were rescued for critical development of this work; The Theses VI and VII of *On the Concept of History* (1940), as presented by Löwy (2005) in "Fire Warning"; and the contributions given by Janz (2012), Gagnebin (2014) and Barthes (1984).

Keywords: A cup of rage; Raduan Nassar; Aura; Memory; Photography.

“Me abismo, sucumbo...”

“ABISMAR-SE: Lufada de aniquilamento que atinge o sujeito apaixonado por desespero ou por excesso de satisfação”.

(Roland Barthes)

Ao fim da novela *Um copo de cólera* ([1978], 2017), de Raduan Nassar¹, o chacareiro – narrador-personagem e protagonista masculino –, convulso e colérico, continua a berrar “fodam-se’ ‘fodam-se ‘fodam-se’ [...]” (NASSAR, 2017, p. 274) após um violento embate verbal e físico com sua companheira, a jornalista. Esgotado pelo *páthos* e pela cólera² provocados, ele desaba em seu quintal como quem sai de um surto.

O livro é narrado em formato circular: o primeiro e o último capítulo – único em que a jornalista narra –, além de possuírem o mesmo título (*A chegada*), sugere que o fim está ligado ao começo, e vice-versa, assentando a hipótese de que o passado está sempre inconcluso, subsistindo-se e sendo substituído por imagens, tempos e espaços semelhantes.³ Estruturalmente, *Um copo de cólera* é dividido em sete partes, que garantem a cronologia dos fatos, segundo o narrador-personagem: *A chegada*; *Na cama*; *O levantar*; *O banho*; *O café da manhã*; *O esporro* e *A chegada*. N’*O esporro*⁴, título do capítulo no qual este trabalho se

1 Um copo de cólera, de Raduan Nassar, publicada em 1978, foi a última das obras do autor de ascendência libanesa. A de sua estreia, o romance *Lavoura Arcaica* (1975) e a reunião de contos *Menina a caminho* (1997) completam as produções literárias oficiais do escritor de Pindorama - SP que anunciou, em 1979, o fim de sua carreira: não mais escreveria livros.

2 “A cólera [...] designa um ‘impulso violento contra o que nos ofende, fere ou indigna’ (Novo Aurélio) ou ‘um violento descontentamento acompanhado de agressividade’ (Petit Robert). O descontentamento que gera a cólera vem da decepção de uma demanda considerada justa. A cólera é a paixão dos impacientes, curioso paradoxo se nos lembrarmos que a palavra paixão e a palavra paciência têm a mesma etimologia: *passio*, isto é, sofrimento. A diferença está em suportar ou não esse sofrimento. “No caso da cólera, a impaciência é tanto maior quanto mais alta era a expectativa contrariada” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 61). Ao afirmar que “a cólera é a paixão dos impacientes”, Perrone-Moisés (1996) faz menção, também, à definição dada à palavra “paixão” pelo dicionário da língua portuguesa Houaiss (2009, p. 1413), que a classifica como “furor incontrolável; exaltação, cólera” e, entre outras definições, como “sentimento, gosto ou amor intenso a ponto de ofuscar a razão”. Acrescento, ainda, que na etimologia grega, a mesma palavra significa *páthos* que está atrelada à doença – logo, estar apaixonado, é, portanto, estar doente.

3 Aqui há o conceito nietzschiano do “Eterno retorno” que aparece em Assim falou Zaratustra ([1883] 2013). Trata-se de uma categoria ética que determina a repetição dos acontecimentos vividos em um eterno retorno. Nesse sentido, também traz a ideia de percepção e descrição do tempo: “Tudo de novo, tudo eternamente, tudo encadeado, entremeadado, apaixonado, ó, com isso amastes o mundo. Ó eternos, vós o amais eternamente e em todos os tempos: e também ao pesar falais: passa, mas retorna! Pois todo gozo quer – eternidade!” (NIETZSCHE, 2013, p. 307).

4 “A exemplo da palavra ‘esporro’, que se dissemina no texto de Nassar por vocábulos como ‘porra’, ‘porrete’, ‘porrada’ e ‘porretada’, numa contaminação verbal que reforça a potencialidade sexual da linguagem e dos acontecimentos: o ‘esporro’ junta essa dubiedade de sentidos, referindo tanto o jorro de esperma quanto a fala disparatada e injuriosa, dando provas de como poder e sexualidade se misturam no próprio tecido discursivo, tema a ser desenvolvido no capítulo” (DELMASCHIO, 2004, p. 24).

concentra e que é o mais extenso da novela, a verborragia do narrador é marcada pela cólera. A descoberta do rombo na cerca viva feito pelas saúvas faz o seu sangue ferver. Inicia-se então uma discussão entre o casal, que se transforma em uma troca de insultos com conflitos político-ideológicos, falas desconexas que beiram a convulsão e momentos de extrema tensão corporal. É possível, ainda, suspeitar do porquê ele se enraivece tanto perante o rombo e, em seguida, parte para um violento embate com sua companheira. O discurso violento/erótico, em conformidade com Delmaschio (2004), travado por ambos é friccionado até o limite dos corpos:

“tipos como você babam por uma bota, tipos como você babam por uma pata” eu disse dispondo com perfeito equilíbrio a ambivalência da minha suspeição – a vontade de poder misturada à volúpia da submissão – [...] e era evidente o que ela queria, mas eu não queria dar nela “você acha que eu estou nessa de te surrar, hem imbecil?” e vendo nisso quem sabe um recuo, fraqueza, ou sei lá o quê, [...] ela reagiu que nem faísca, e foi metálico, e foi cortante o riso de escárnio “bicha!” foi a mordida afiada da piranha, tentando numa só dentada me capar co’a navalha, [...] eu só sei que aí a coisa foi suspensa, o circo pegou fogo [...] e eu me queimando disse “puta” que foi uma explosão na boca e minha mão voando outra explosão na cara dela, e não era a bofetada generosa parte de um ritual, eu agora combinava intencionalmente a palma co’as armas repressivas do seu arsenal (seria sim no esporro e na porrada!), por isso tornei a dizer “puta” e tornei a voar a mão, e vi sua pele cor-de-rosa manchar-se de vermelho, e de repente o rosto ser tomado por um formigueiro [...] (NASSAR, 2017, p. 264-265, grifos nossos).

O estado latente da cólera se inflama à explosão, ou ao clímax, quando ele é chamado de “bicha”: “foi a mordida afiada da piranha, tentando numa só dentada me capar co’a navalha” (NASSAR, 2017, p. 264).

Nesse momento da narrativa, o chacareiro decide manipular o sexo e o desejo para exercer sua dominação masculina e defender a sua virilidade posta em dúvida. Até então, os eventos descritos pelo narrador-personagem sugerem que seu poder está firmado tanto materialmente – com o rombo aberto pelas saúvas na cerca viva, quanto corporalmente – com a crença ferrenha de que “[...] a jovenzinha nunca tinha o bastante deste ‘grisalho’” (NASSAR, 2017, p. 249) e estava

sempre insatisfeita com as transas que mantinham. Para dar a ela o que ele julga ser merecedor do seu corpo, mas não do dela, faz da agressão física o salto para o sexo: “puta!”, é o que ele brada. É como ele a define: uma mulher sexualmente livre, uma femeazinha emancipada: “[...] fui é pro terreno confinado dela, fui pr’uma área em que ela se gabava como femeazinha livre, é ali que eu a pegaria, só ali que lhe abriria um rombo...” (NASSAR, 2017, p. 238). Em seguida, apropriando-se do corpo feminino, faz seus próprios devaneios e assume o terreno que antes foi invadido pelas *insetas* malditas. Assim, o narrador-personagem prova poder atuar com a mesma ardência que dedicou ao extermínio do saueiro⁵ e, por isso, se sente restaurado: “[...] e eu vi então que eu tinha definitivamente a pata em cima dela que eu podia subverter – debaixo da minha forja – o suposto rigor da sua lógica...” (NASSAR, 2017, p. 269). Um ambíguo jogo discursivo erótico é iniciado, no qual a violência se confunde com o prazer sexual:

[...] eu estava dizendo claramente com os olhos “você nunca tinha imaginado antes que tivesse no teu corpo um lugar tão certo pr’esse meu dedo, enquanto eu te varava e você gemia” [...] e senti a ponta da sua língua tocando a ponta do meu dedo, lambendo furtiva minha unha, [...] e logo depois descí a mão no gesso quente do pescoço, e não demorou seus poros de ventosa me engoliam gulosamente os dedos [...] e eu de repente ouvi dos seus olhos um alucinado grito de socorro “larga logo em cima de mim todos os teus demônios, é só com eles que eu alcanço o gozo” [...] e eu vi então que eu tinha definitivamente a pata em cima dela, e que eu podia subverter - debaixo da minha forja - o suposto rigor da sua lógica [...] pois se eu dissesse num sopro “você viu quantas coisas aprendeu comigo?” ela haveria de dizer “sim amor sim” e se eu também dissesse “que tanto você insiste em me ensinar?” ela haveria de dizer “esquece amor esquece” [...] e me lembrando do escárnio com que ela me desabou, eu, sempre canalha, poderia dizer como arremate “e quem é o macho absoluto do teu barro?” e ela fidelíssima responderia “você amor você” [...] quando senti a mão pequena me entrando trêmula pela camisa, feito uma coleirinha que tivesse voado da touceira ao lado para se aninhar nos pelos do meu peito, foi só então que lavei o canalha da cara e dei num salto o pulo do gato e vi o susto no seu rosto como um lenço branco enquanto gritei num berro cheio “toma! leva o outro!” e estendi meu pé como um soldado tira o dedão pelo menos e enfia no

⁵ “[...] pois era fácil de ver, entre escancaradas e encobertas, a reprimenda múltipla que trazia, fosse pela minha extremada dedicação a bichos e plantas, mas a reprimenda, porventura mais queixosa, por eu não atuar na cama com igual temperatura (quero dizer, com a mesma ardência que empreguei no extermínio das formigas)” (NASSAR, 2017, p. 230-231).

meio das pernas, é ele que te mexia o grelo” eu fui gritando “vai filha da puta, é a única coisa que ainda te deixo, corta o dedão enquanto é tempo [...]” (NASSAR, 2017, p. 268-271).

Por um instante, o narrador constata ter sido capaz de subjugar-la, mas quando sente que a jornalista estava retribuindo a lascívia gestualmente, demonstrando sua capacidade de também atuar sexualmente como corpo dominante, ele a rejeita e transmuta explosivamente a dissimulada sensualidade em cólera: “[...] foi só então que lavei o canalha da minha cara e dei num salto o pulo do gato e vi o susto no seu rosto como um lenço branco enquanto gritei num berro cheio ‘toma! leva o outro!’ e estendi meu pé como um soldado...” (NASSAR, 2017, p. 271). Feito isso, o chacareiro assume novamente sua faceta colérica e pronuncia xingamentos aos berros “[...] misturando raiva e gargalhada no escorraço...” (NASSAR, 2017, p. 272-273). Enquanto parte em uma fuga desesperada, a jornalista grita que ele é um tremendo “brocha!” (NASSAR, 2017, p. 274). Ao que ele, irado, replica: “eu só sei que pra cobrir a fúria da arrancada do seu carro eu quase estourei a boca com o meu ‘foda -se’ [...] (dando conta só então de que tinha avaliado mal o seu tamanho, não chegava sequer a nanica, era um inseto, era uma formiga)” (NASSAR, 2017, p. 274). O personagem nessa passagem deixa claras suas equivalências: a jornalista e as formigas, assemelhadas pelo rombo – um impenetrável, devido à impotência “deste grisalho”, e outro arrepelado pela invasão das *insetas* “filhas da puta”. Toda sua vingança ao ataque das saúvas, ao que parece, foi direcionado àquela que ele considerou de igual tamanho. “(seria sim no esporro e na porrada!)” (NASSAR, 2017, p. 265) o chacareiro anuncia com vigor no momento da violência, demonstrando possuir o controle da situação. No entanto, seu empenho e sua atuação não foram o bastante para cobrir o rombo. Não obteve sua glória, não foi um vencedor. O resultado foi distante daquilo que desejava: “[...] em vez de me entregar a estripulias de regozijo, fiquei um tempo ali parado, olhado para o chão como um enforcado...” (NASSAR, 2017, p. 274).

Abatido, tombado no pátio e pensando “nela”, ele faz uma descrição saudosista de um acontecimento passado que gera certa ambiguidade a princípio, já que tal pronome esteve quase sempre referido à jornalista. Porém, no decorrer da descrição percebe-se que se trata da figura maternal que, por sua vez, é construída enquanto idealização extrema:

[...] e foi de repente que caí pensando *nela*, no abandono recolhido da sua casa àquela hora do café, certamente já sentada de lado, que era assim que ela ficava depois de concluir o austero jejum, o cotovelo fincado na mesa, a cabeça apoiada na mão, os olhos pregados no passado, desfiando horas compridas da sua viuvez prolecta, revivendo a cada dia os velhos tempos da nossa união, ruminando desde cedo os resíduos deste mito, tendo assistido calada, anos a fio, à quebra ruidosa dos princípios, [...] ela que ainda era, com a dispersão da prole, a depositária espiritual de um patrimônio escasso, a lição que ela repetia sempre nas raras vezes que me via, (“o amor é a única razão da vida”) [...] (NASSAR, 2017, p. 274, grifo nosso).

O chacareiro se dá por vencido: “[...] eu só sei que de repente me larguei feito um fardo, acabei prostrado ali no pátio...” (NASSAR, 2017, p. 276) e, nesse ponto, rememora seu passado a partir de uma lembrança que o acomete no instante que se assume como um perdedor. Ele, um espoliado de sua própria história, com a licença do termo benjaminiano, busca, analogamente a um historiador materialista, apoderar-se dessa lembrança tal como ela lampeja “sem áreas de penumbra” (NASSAR, 2017, p. 276)⁶. Essa rememoração a qual o chacareiro recorre em seu desterro, remonta o gesto que é defendido por Benjamin em suas Teses: ao “escovar a história a contrapelo”⁷, rememora as ruínas e a derrota dos oprimidos, em contradição ao historiador historicista, que vê a história pelo olhar dos vencedores, daqueles que dominaram (LÖWY, 2005, p. 65).

⁶ “Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo. Importa ao materialismo histórico capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante do perigo. [...] No momento do perigo, quando a imagem dialética ‘lampeja’, o historiador - ou o revolucionário - deve dar prova de presença de espírito (*Geistesgegenwart*) para captar esse momento único, essa ocasião fugaz e precária de salvação (*Rettung*), antes que seja demasiadamente tarde (GS 1, 3, p. 1242)” (LÖWY, 2005, p. 65-66).

⁷ “Escovar a história a contrapelo - expressão de um formidável alcance historiográfico e político - significa, então, em primeiro lugar, a recusa em se juntar, de uma maneira ou de outra, ao cortejo triunfal que continua, ainda hoje, a marchar sobre aqueles que jazem por terra” (LÖWY, 2005, p. 73).

Rememorar é o gesto dialético que oferece ao narrador a extinção do presente de modo que ele possa habitar um lampejo de memória. Por meio dessa experiência, o personagem articula as pontas de sua história e é arrebatado pela clareza de uma lembrança longínqua.

Ali, doente, resgatando as falas maternas de que “o amor é a única razão da vida” (NASSAR, 2017, p. 275) e “a culpa melhora o homem, a culpa é um dos motores do mundo” (NASSAR, 2017, p. 276), o personagem é induzido a uma guinada narratológica. Por meio do procedimento narrativo *mise en abyme*⁸, em uma memória antiga ele vê a si mesmo aterrado pelos pilares de sua infância, vivenciando uma experiência aurática sublime para onde deseja retornar:

[...] e daí passei direto pra fotografia antiga, o pai e a mãe sentados, ela as mãos no colo, o olhar piedoso, os pés cruzados ele solene, o peito rijo, um grão de prata fechando o colarinho sem gravata, e mais a cara angulosa de lavrador severo, o bigode denso, o olhar de ferro, tendo os dois a ninhada numerosa à sua volta, de pé, mineral, comportada, aqui e ali uma boca torta, atendendo mal ao pedido frívolo do retratista, e aí me detive nos fundamentos e nas colunas e nas vigas inabaláveis daquela estufa [...] (NASSAR, 2017, p. 275).

Pode-se supor que, lembrando-se da fotografia antiga e sobretudo da figura maternal idealizada, o personagem é tomado por essa experiência aurática que o atordoia pelo rastro mnemônico e também pelo vestígio fotográfico da rememoração involuntária.

Janz (2012) trata em seu ensaio *Ausente e presente – sobre o paradoxo da aura e vestígio* a respeito da experiência aurática benjaminiana enquanto percepção sensorial, não sendo apenas uma qualidade da imagem ou obra de arte (JANZ, 2012, p.11). Define também, em relação à obra de arte, “a aura como ‘aparência única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 2012, apud JANZ, 2012, p. 11), mas que neste trabalho, terá mais proximidade com

⁸ A *mise en abyme*, conceito narrativo criado, em 1983, por Gide, e desenvolvido por muitos outros autores, consiste em um fragmento textual capaz de reproduzir em menor escala o texto por completo. Há o célebre exemplo do fenômeno citado por ele, no qual um fotógrafo fotografa a si mesmo em um espelho. Assim, Dallenbach (1997) assinala que a *mise en abyme* compreende todo espelho que reflete um conjunto de narrativa por reduplicação simples (DALLENBACH, 1997, p. 71, tradução nossa).

o pictural fotográfico. Didi-Huberman (2011) em *A sobrevivência dos Vaga-Lumes* completará esse raciocínio ao dizer que:

O que Benjamin descreve é, sem dúvidas, uma destruição efetiva, eficaz; mas é uma *destruição não efetuada*, perpetuamente inacabada, seu horizonte jamais fechado. O mesmo aconteceria então com a experiência e a aura, pois o que se apresenta, em geral, sob o ângulo de uma destruição acabada da aura nas imagens à época de sua reprodutibilidade técnica pede para ser corrigida sob o ângulo do que chamei *suposição*: o que “cai” não “desaparece” necessariamente, as imagens estão lá, até mesmo para fazer reaparecer ou transparecer algum resto, vestígio ou sobrevivência (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 121, *grifos do autor*).²⁻

A fotografia familiar⁹ antiga dá início a esse abismo que suspenderá a narrativa e construirá essa memória imagética que irá recor à *ekphrasis* fotográfica para, então, dispor dos detalhes que são carregados de simbolismos pelo narrador-personagem, visto que a imagem física não se encontra presente. A *ekphrasis*, segundo Montémont (2008), consiste em “explicar tudo longamente, expor em detalhes” (MONTÉMONT, 2008, p. 1, tradução nossa). A autora assinala que embora a palavra não apresente essa definição, a partir do século XIX ela passou a incorporar também a descrição da fotografia.

Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin trata, dentre outros tópicos, da memória involuntária partindo do pressuposto de que é necessário primeiro diferenciá-la de outras formas de experiência e matéria, como a história, por exemplo (BENJAMIN, 1989, p. 105). Suas reflexões se concentram naquilo que Reik e Freud desenvolveram, ao longo de seus processos de escrita, acerca da teoria da memória e, muitas vezes, discorda deles para sustentar a tese de que “só pode tornar-se parte integrante da *mémoire involontaire* aquilo que não foi ‘vivido’ expressamente e em consciência, aquilo que não foi uma ‘vivência’ para o sujeito” (BENJAMIN, 1989, p. 108). A esse respeito, Jeanne Marie Gagnebin (2014), em seu

⁹ Susan Sontag (2004) destaca que a fotografia como rito familiar acaba se tornando vestígios espectrais que equivalem à presença simbólica dos pais que debandaram. “Um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada – e muitas vezes, tudo o que dela resta” (SONTAG, 2004, p. 19).

ensaio *De uma estética da visibilidade a uma estética da tatibilidade*, desenvolve uma hipótese a partir do que teria sido concluído por Benjamin como “perda de aura em Baudelaire e, igualmente, com uma teoria de imagem em Proust” (GAGNEBIN, 2014, p.164, *grifos do autor*) mas que, para ela, vai muito além. Ela defende que a leitura de Proust permite a Benjamin elaborar um conceito de imagem desprendido de uma visão exclusivamente ligada à estética e à contemplação, voltando-se a uma reflexão sobre a memória e sobre a imagem mnêmica: “Essa passagem decisiva do campo da *visão* ao campo da *memória* devolverá à imagem suas potencialidades aurática e possibilitará a emergência daquilo que Benjamin, nas teses Sobre conceito de história, chama de ‘verdadeira imagem do passado’” (GAGNEBIN, 2014, p. 164, *grifos do autor*).

As considerações de Gagnebin acerca das conceituações benjaminianas levam a crer que essas imagens não remetem a nenhuma substância de fato, visto que a tarefa do historiador não é descrever como de fato ocorreu, “mas de reter uma imagem fugaz do passado no momento de emergência no presente” (GAGNEBIN, 2014, p. 166). Coincidentemente, a autora recupera um valioso excerto do ensaio citado no parágrafo anterior: “Se a marca das imagens que afloram de dentro da *mémoire involontaire* se divisa no fato de possuírem uma aura, é preciso dizer que a fotografia tem uma parte decisiva no fenômeno da ‘decadência da aura’” (BENJAMIN, 1989, p. 139, *grifos do autor*). Para Benjamin, em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (BENJAMIN, 1994), a fotografia, por ser reproduzida em série, é desaturizada a cada daguerreótipo; para o chacareiro, em *Um copo de cólera*, ela retém tamanha aura que carrega em si o vestígio mnemônico que desponta no momento de emergência, no choque.

Na novela, o choque relacionado aos vestígios da memória poderia estar interligado tanto ao *páthos* e à cólera quanto aos eventos que desencadeiam esses sentimentos a princípio, tais como: o rombo na cerca viva; a invasão das saúvas; a dubiedade da relação amorosa; a complexa trama dos limites entre a violência e o erotismo. Aqui, porém, o que se percebe é uma fundição de todos esses enlaces

narrativos como se todos os códigos, diálogos e fluxos de consciência se encaminhassem para um só lugar. O tempo e o espaço que não se veem, mas se sentem – tal como cravou Benjamin. O vestígio que não se pode tocar, porque se encontra enclausurado pela memória, e essa clausura, em vez de conforto, traz o abatimento, o abismo.

A partir da rememoração fotográfica familiar, o narrador avançará seu fluxo abismal aparentando total certeza dos fatos. Ali não havia o que se contestar, a infância era sólida. A referência à fotografia e ao *mise en abyme* decodificam aspectos relevantes do chacareiro, que não haviam sido evidenciados até então¹⁰. Mesmo que a fotografia não esteja presente materialmente no universo diegético, ela representa a prova de um lugar outro em que o personagem se sentiu livre de qualquer ambiguidade:

[...] tínhamos então as pernas curtas, mas debaixo desse teto cada passo nosso era seguro, nos parecendo sempre lúcida a mão maciça que nos conduzia, era sem dúvida gratificante a solidez dessa corrente, as mãos dadas, a mesa austera, a roupa aseada, a palavra medida, as unhas aparadas, tudo tão delimitado, tudo acontecendo num círculo de luz, contraposto com rigor — sem áreas de penumbra — à zona escura dos pecados, sim -sim, não -não, vindo da parte do demônio toda mancha de imprecisão, era pois na infância (na minha), eu não tinha dúvida, que se localizava o mundo das ideias, acabadas, perfeitas, incontestáveis, e que eu agora — na minha confusão — mal vislumbrava através da lembrança (ainda que viesse inscrito no reverso de todas elas que “a culpa melhora o homem, a culpa é um dos motores do mundo”), ao mesmo tempo em que acreditava, piamente, que as palavras — impregnadas de valores — cada uma trazia, sim, no seu bojo, um pecado original (assim como atrás de cada gesto sempre se escondia uma paixão) [...] (NASSAR, 2017, p. 275-276, *grifos nossos*).

O “círculo de luz” ao qual o narrador se refere na descrição de sua infância, que é pensada em um tempo e espaço distantes daquele em que os fatos acontecem, relembra o conceito da experiência aurática. Conforme Janz (2012)

¹⁰ Tal noção pode ser aproximada à função estrutural da pintura cunhada por Sophie Bertho (2015). Embora na novela em questão se trate de uma fotografia, a definição da autora é de grande relevância: “A função estrutural da pintura, a mais frequentemente utilizada pelo romancista, é uma função reflexiva. Desta forma, ela corresponde ao que chamamos de *mise en abyme*. Ela reflete, resume de forma emblemática certos aspectos da história” (BERTHO, 2014, p.115, *grifos da autora*).

propõe em seu ensaio, o que se observa é uma estrutura dialética, na qual aura e rastro – distantes e ausentes – paradoxais, estão intimamente entrelaçados: “Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo que esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós” (M 16a, 4, p.490)¹¹. Apesar de não julgar total plausibilidade na fórmula apresentada por Benjamin, Janz justifica da seguinte forma:

Quando Benjamin diz que nos apoderamos da coisa no vestígio, isso significa que deciframos o vestígio e que, dessa maneira, passamos a entender as coisas; não se trata de possuí-las. Tudo indica que sua concepção de vestígio esboçada nessa nota se aproxima do traço mnemônico de Freud. Benjamin transfere a legibilidade de traços mnemônicos em Freud à legibilidade de objetos, assim como fatos históricos, culturais e sociológicos. Sua maneira de lidar com o vestígio é uma prática historiográfica. Diferentemente de Freud, porém, Benjamin “persegue menos os vestígios da alma do que das coisas” (JANZ, 2012, p.21).

Em *A câmara clara*, Barthes trata o sujeito fotografado como um alvo, um referente, um simulacro da realidade (BARTHES, 1984, p. 20). O resultado está no destaque do espectro daquele que é capturado pela fotografia e isso se deve ao que Barthes assimila como caráter de imobilidade do ser:

[...] sou ‘eu’ que não coincido jamais com minha imagem; pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada, (por isso a sociedade se apoia nela), e sou ‘eu’ que sou leve, dividido, disperso e que, como um ludião não fico no lugar, agitando-me em meu frasco: ah, se ao menos a Fotografia pudesse me dar um corpo neutro, anatômico, um corpo que nada signifique! Infelizmente, estou condenado pela Fotografia, que pensa agir bem, a ter sempre uma cara: meu corpo jamais encontra seu grau zero, ninguém o dá a ele (talvez apenas minha mãe? [...] é o amor, o amor extremo) (BARTHES, 1984, p. 24-25).

¹¹ JANZ, Rolf-Peter. Ausente e presente – sobre o paradoxo da aura e do vestígio. In: PINTO, Sabrina Sedlmayer; GINZBURG, Jaime (org.). **Walter Benjamin**: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 11-25.

A percepção que traz Barthes acerca do ser fotografado se aproxima notoriamente do sentimento narrado pelo personagem quando ele se recorda da fotografia familiar. Não à toa que, paralelamente, caberia lembrar da célebre Fotografia do Jardim de Inverno sobre a qual Barthes longamente discorre ao fim da obra. É um fotograma encontrado por ele, que descreve a imagem de sua mãe, muito pequena, datada de muito tempo, no meio de um gélido jardim. É preciso entender desde o princípio sua relação com a fotografia desconhecida:

No fim de sua vida [sua mãe], pouco tempo antes do momento em que olhei suas fotografias e descobri a Foto do Jardim de Inverno, minha mãe estava fraca, muito fraca. Eu vivia em sua fraqueza [...] Morta ela, eu não tinha mais qualquer razão para me pôr em acordo do Vivo superior (a espécie). [...] Eu só podia esperar minha morte total, indialética. Eis o que eu lia na Fotografia do Jardim Inverno (BARTHES, 1984, p.107-109).

O que sente Barthes em relação à Foto do Jardim de Inverno torna-se tão devastador após a morte de sua mãe que, ao longo dos capítulos, ele parece se justificar: a dor, a perda, a ausência, a impotência perante àquela imagem. Por se tratar de uma obra sobre fotografias, que expõe numerosas delas com o objetivo de analisá-las e destrinchá-las, o autor passa por todas elas sem incômodo algum, exceto quando inicia a digressão da fotografia de sua mãe quando pequena. Ele percorre, então, um “labirinto”, puxando os fios de Ariadne (BARTHES, 1984, p. 110) e finaliza com uma bela e pungente explicação que atinge mais do que qualquer imagem:

(Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela Existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do “qualquer”; ela não pode constituir o objeto visível de uma ciência; não pode fundar uma objetividade, no sentido positivo do termo; quando muito interessaria ao *studium* de vocês: época, roupa, fotogenia; mas nela, para vocês, não há nenhuma ferida) (BARTHES, 1984, p. 110, *grifos nossos*).

Se, para Barthes, o compartilhar a visão de sua mãe significava a perda da aura que seu vestígio carregava, em termos benjaminianos, o auge de sua experiência, então, seria recorrer ao relato daquilo que causou o choque,

compartilhando com o leitor os motivos que o impediram de mostrá-la. De forma semelhante, o chacareiro também vivencia a eclosão de seus rastros mnemônicos e, por não possuir em mãos a fotografia, sucumbe-se ao abismo da experiência aurática de sua memória, seu gesto infinito de rememoração.

O desejo em retornar ao tempo em que as confusões¹² não existiam: “[...] era pois na infância (na minha), eu não tinha dúvida, que se localizava o mundo das ideias, acabadas, perfeitas, incontestáveis, e que eu agora — na minha confusão mal vislumbrava através da lembrança [...]” (NASSAR, 2017, p. 276). Pois era ali que se colocava a matriarca:

[...] a mão maciça que nos conduzia, era sem dúvida gratificante a solidez dessa corrente, as mãos dadas, a mesa austera, a roupa asseada, a palavra medida, as unhas aparadas, tudo tão delimitado, tudo acontecendo num círculo de luz, contraposto com rigor [...] (NASSAR, 2017, p. 276).

É de extrema coincidência que Barthes remeta o grau zero da fotografia ao amor materno, enquanto o narrador-personagem dirige seu olhar principal a sua mãe e aos cuidados desempenhados por ela, atentando-se a cada detalhe que sua memória o permite. Não é arriscado insinuar que recorrer à infância no ápice da crise, amparando-se no registro fotográfico oferecido pela memória, proporciona ao protagonista a inteireza, a segurança, sem arestas, o amor extremo que o atinge em ponto.

Punctum, segundo Barthes, é o ponto da fotografia que atrai o olhar de quem a observa ou a rememora. Do latim: pungir; picar ou pontuar. Etimologicamente já anuncia essa marca que fere aquele que vê de fora: “[...] O *punctum* de uma foto é esse acaso que nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (BARTES, 1984, p. 46, *grifos nossos*). Na lembrança fotográfica do protagonista, é possível supor que a ferida pungente está na união desfeita, nesse espectro inalcançável. No ritual

¹² “[...] (concordo que é confuso, mas era assim), eu estava dentro de mim, eu já disse (e que tumulto!), estava era às voltas c’o imbróglio, co’as cólicas, co’as contorções terríveis duma virulenta congestão, co’as coisas fermentadas na panela do meu estômago [...]” (NASSAR, 2017, p. 239).

deturpado que seguiu com sua amante, a lição da prole e do amor que não foi capaz de concretizar suas ideias fingidas e mal sustentadas. O rastro deixado por essa ferida que dói como carne viva mesmo que o corte já não exista mais. É essa aparição de um passado que muito aparenta estar próximo, como mesmo assentou Benjamin: seguindo o rastro, é possível apossar-se da coisa; com a aura, ela se apossa de nós (M 16a, 4, p.490)¹³. A imagem é possível de se esquecer, de reelaborar de outras formas, mas a sensação de perda desse “mundo das ideias, acabadas, perfeitas, incontestáveis” (NASSAR, 2017, p. 276) é latente, pulsante e presente:

[...] ali no meio daquela quebradeira, de mãos vazias, sem ter onde me apoiar, não tendo a meu alcance nem mesmo a muleta de uma frase feita, eu só sei que me larguei feito um fardo, acabei literalmente prostrado ali no pátio, a cara enfiada nas mãos, os olhos formigando, me sacudindo inteiro numa tremenda explosão de soluços (eram gemidos roucos que eu puxava lá do fundo) [...] (NASSAR, 2017, p. 276-277).

A imagem da fotografia é de imenso valor afetivo para o personagem, uma vez que ele a busca na memória e a enxerga como sua imaginação é capaz de a elaborar. Quando tudo se transforma em ruínas, é naquela fotografia construída pela memória em que ele deseja estar; é aquela criança pura e casta que ele quer voltar a ser; é o amor desmedido e incondicional que ele anseia desesperadamente sentir. À medida que a imagem se esvai na lembrança, mais distante aquele fragmento temporal fica da realidade.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

¹³ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organizado por Willi Bolle. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG.; São Paulo: Editora Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na reprodutibilidade técnica**. São Paulo. LPM, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Kafka**. Introdução Ernesto Sampaio. Lisboa: Hiena Editora,

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. I).

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. III).

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organizado por Willi Bolle. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG.; São Paulo: Editora Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERTHO, Sophie. Dominando a imagem: funções da pintura na narrativa. Tradução: Márcia Arbex e Izabela B. do Lago. **Caligrama: Revista de Estudos Românicos**, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 109-124, 2015. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/9834/8733>.

DÄLLENBACH, Lucien. 1977. **Le Récit Spéculaire**: essai sur la mise en abyme Paris: Le Seuil, 1977.

DELMASCHIO, Andréia Penha. **Entre o palco e o porão**: uma leitura de Um copo de cólera de Raduan Nassar. São Paulo: Annablume, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos Vaga-Lumes**. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

JANZ, Rolf-Peter. Ausente e presente – sobre o paradoxo da aura e do vestígio. In: PINTO, Sabrina Sedlmayer; GINZBURG, Jaime (org.). **Walter Benjamin**: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 11-25.

MONTÉMONT, Véronique. Dites voir (sur l'ekphrasis). In: MONTIER, Jean-Pierre; LOUVEL, Liliane ; MÉAUX, Danièle ; ORTEL, Philippe (dir.). **Littérature et photographie**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008. p. 456-472.

NASSAR, Raduan. **Obra completa**: Raduan Nassar. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução: Gabriel Valladão Silva. São Paulo: L&PM, 2013.

LÖWY, Michel. **Walter Benjamin**: aviso de Incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. *In*: Instituto Moreira Salles. **Cadernos de Literatura Brasileira**: Raduan Nassar. Instituto Moreira Salles, 1996. p. 61-77.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e "remediação". *In*: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.) **Intermedialidade e Estudos Interartes**: desafios da Arte Contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.15-46.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Contribuição de autoria

1 – Sofia Maria Pires de Melo

Universidade Federal de Minas Gerais

<https://orcid.org/0000-0003-4528-373X> • sofiapiresmelo@gmail.com

Contribuição: Autor

2 – Sabrina Sedlmayer

Universidade Federal de Minas Gerais

<https://orcid.org/0000-0002-6606-116X> • sabrina.sedlmayer@gmail.com

Contribuição: Autor

Como citar este artigo

MELO, S. M. P de; SEDLMAYER, S. Vestígios, fotografia e memória em um copo de cólera, de Raduan Nassar. **Revista Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, v. 41, e70234, 2023. DOI 10.5902/1679849X70234. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/1679849X70234>. Acesso em: dia mês abreviado. ano.