

Errâncias

O Acervo Biojuntado de Décio Pignatari

Henrique Júlio Vieira

Universidade Federal de Minas Gerais

hjvieira2@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3914-3549

RESUMO:

Este trabalho tem por objetivo analisar o livro *Errâncias*, do escritor brasileiro Décio Pignatari. A incursão no universo da narrativa biográfica e ficcional, com a publicação de *O rosto da memória* (1986), *Panteros* (1992) e *Errâncias* (2000) reiterou e atualizou, simultaneamente, elementos da poética de vanguarda do concretismo e questões teóricas da sua atividade intelectual em Comunicação e Semiótica. Estas obras podem ser situadas no “território fotoliterário”, como nomeia o crítico Jean-Pierre Montier (2015). Impresso em formato de álbum fotográfico, *Errâncias* articula as imagens do “acervo biojuntado” pelo escritor (Pignatari 10), com textos que hibridizam o ensaio biográfico e a autobiografia, em que se folheiam, como sugere a “metáfora do álbum” (Reverseau, 2017), as páginas de uma vida e as reflexões sobre amigos, referências intelectuais, paisagens e textos lidos. As questões trabalhadas dialogam com os pressupostos da teoria literária, da psicanálise e dos estudos sobre imagem e arquivo.

ABSTRACT:

This work aims to analyze the book *Errâncias*, by the Brazilian writer Décio Pignatari. The incursion into the universe of biographical and fictional narrative, with the publication of *O rosto da memória* (1986), *Panteros* (1992) and *Errâncias*

(2000) reiterated and updated, elements of the avant-garde poetics of concretism and theoretical questions of his intellectual activity in *Communication and Semiotics*. These books can be situated in the “photoliterary territory”, as the critic Jean-Pierre Montier (2015) names them. Printed in photographic album format, *Errâncias* articulates the images of the “acervo biojuntado” [bioassembled collection] by the writer (Pignatari 10) with texts that hybridize the biographical essay and the autobiography, in which the pages of a lifetime and reflections on friends, intellectual references, landscapes and texts are leafed through, as suggested by the “metaphor of the album” (Reverseau, 2017). The questions involved here are in dialogue with the assumptions of literary theory, psychoanalysis and studies on image and archive.

PALAVRAS-CHAVE:

arquivo; autobiografia; Décio Pignatari; fotografia

KEYWORDS:

archive; autobiography; Décio Pignatari; photography

Data de submissão: 31/07/2022

Data de aceitação: 17/11/2022

Considerações iniciais

O livro *Errâncias*, de Décio Pignatari, marcou, em 2000, a continuidade da virada biográfica iniciada pelo escritor quatorze anos antes, com a publicação de *O rosto da memória* (1986) e *Panteros* (1992). A incursão no universo da narrativa biográfica e ficcional reiterou e atualizou, simultaneamente, elementos da poética de vanguarda do concretismo e questões teóricas do seu projeto intelectual. *O rosto da memória* foi o estilhamento da linguagem, como a pulverização e a atomização do pensamento na poesia dos predecessores Mallarmé e Apollinaire. Os fragmentos de narrativas curtas que, em alguns casos, não se desfecham, e os diálogos fora do código de coerência e unidade do drama aristotélico trituraram as fronteiras entre os gêneros literários (prosa e drama), as linguagens (literatura, fotografia, cinema e pintura) e os pactos de leitura da ficção e da autobiografia. Como sugere o título, extraído das *Confissões* de Santo Agostinho, essa estrutura não linear dos textos coloca em cena a natureza do trabalho da memória, atualizando, nesse sentido, o pressuposto de *isomorfismo* da poesia concreta brasileira. Se, nos anos 50 e 60, a estrutura do poema deveria corresponder à mensagem poética, desta vez, forma de um texto narrativo, eivado de signos da memória do escritor, não haveria de ser diferente do aspecto não linear e heterogêneo da inscrição dos seus traços no arquivo psíquico.

Depois dessa espécie de *big bang*, a reorganização da matéria se deu através da linguagem do romance *Panteros*, de 1992, menos hermético e cifrado do que o projeto anterior, todavia igualmente desconstrutor em processo semelhante de intermedialidade com imagens fotográficas. As poses de Pignatari em fotografias atribuídas aos seus personagens destacam o teor autoficcional dessas obras, com a produção e o embaralhamento de biografemas do escritor¹, que se dispersa entre cidades e situações da juventude, vividas ou imaginadas. Assim, a criação literária torna-se mais uma das poses do escritor e assinala o caráter teatralizado que podem assumir tanto a escrita e como a imagem fotográfica², pois Décio Pignatari empresta o seu corpo, já tornado signo fotográfico, aos seus personagens e, da interação entre signos, embaralham-se as referências pessoais³.

A assimilação de diferentes linguagens e materialidades, bem como a apropriação de procedimentos da literatura moderna do século XX pela poética do concretismo foram o ponto de partida para a realização de outras disrupções por Décio Pignatari, ao longo da sua trajetória. O projeto intersemiótico da poesia concreta fazia interagir o conteúdo, a imagem acústica e a imagem visual das palavras na construção de poemas *verbivocovisuais*, cujos procedimentos eram

¹ Para Roland Barthes, a fotografia fornece um “infra-saber” sobre o referente e o contexto fotografado, alimentando um saber na ordem do “fetichismo”. A partir da imagem fotográfica, Barthes (1984: 51) propõe o “biografema” como “certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias”.

² Walter Benjamin destaca o caráter teatralizado pelo qual surgiram as fotografias de estúdio, onde se dispunham nos ateliês, como um tipo de cenografia, “cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes, mescla ambígua de execução e representação” (Benjamin, 1994: 98).

³ Os ensaios de Evelina Hoisel (2019) abordam a produção de imagens do perfil de “escritores múltiplos”, que também são docentes, ensaístas e agitadores da cena cultural, a partir do vocabulário cênico e dos pressupostos da teoria literária e da psicanálise.

provenientes da publicidade, design gráfico, tipografia e da informática⁴. Por sua vez, a ensaística e a atividade docente de Pignatari nas áreas da Comunicação, da Semiótica e da Teoria da Informação, a partir dos anos 60, colocava em xeque a disciplinarização do conhecimento e as concepções beletísticas que imperavam nos Departamentos de Letras das universidades brasileiras.

Como se pode observar na vasta produção ensaística já publicada, posicionava-se de modo contrário à compartimentalização do saber e à cultura livresca, mas sem desconsiderar os pontos-altos da criatividade, sobretudo linguística, do cânone ocidental. A maquinaria teórica de Pignatari colocou em rotação os pressupostos dos estudos literários, semióticos e de comunicação, propondo modos de interpretar a literatura e a cultura que destacassem a natureza intersemiótica dos processos de criação e o enriquecimento da crítica literária e dos estudos semióticos através da interdisciplinaridade.

Paralelamente, a sua articulação com universidades, pesquisadores e artistas da Europa e dos Estados Unidos furava as hierarquias de saber e poder historicamente estabelecidas. Era redimensionado o lugar do escritor e do intelectual latino-americano perante os mecanismos de legitimação e circulação do conhecimento. A seguir, pervago nas estratégias das *Errâncias* de Pignatari nos territórios da biografia, da ficção e das práticas de arquivamento.

1. O acervo biojuntado de Décio Pignatari

Na apresentação de *Errâncias*, Décio Pignatari trata, por assim dizer, da natureza errática deste projeto movente no espaço entre a biografia e a autobiografia, a ficção e o ensaio, a palavra e a imagem fotográfica. Talvez não houvesse outra forma possível para esse livro de artista do “escritor múltiplo” (Hoisel, 2019) que foi Décio Pignatari, um intelectual que atravessou diversos territórios semióticos, culturais e disciplinares.

Assim Pignatari apresenta as suas *errâncias*, onde se faz constante o tema da circulação internacional de ideologias e projetos artísticos:

Quase depoimentos, memórias, reflexões — estudos, enfim, sentido musical; insinuem-se entre o visto, o ouvido e o fotografado, uns tantos surtos impacientes de enxerimento ficcional, de intrusão fabélica — e estarão indiciadas estas errâncias verbo-icônicas, viagens por gentes e lugares conhecidos e desconhecidos. E por tempos desconexos, através de palavras e frases penduradas em irrequietos incidentes de pontuação, em que o sujeito se extravia ou em outros se torna ambíguo. (Pignatari, 2000: 10)

O signo do “quase” assinala a não aderência de *Errâncias* a um gênero textual ou a um sistema de signos, criando uma zona de potência da linguagem nas brechas entre o verbal e o imagético, o ensaio e a autobiografia. Os trinta textos, organizados com o trabalho de pesquisa de Soraya Ferreira Alves, relacionam-se como o arranjo polifônico de vozes do seu repertório de amigos, parceiros intelectuais, referências artísticas e literárias: “Volpi”, “Tarsila”, “Curitiba”, “Eros e ‘o amor de Ionh’”, “Paulo

⁴ Cf. Campos et al. 2006.

de Jesus”, “Noigandres”, “Peirce”, “João Cabral”, “London, London”, “Mallarmé”, “Jakobson”, “Vidraria”, “Pound”, “Cordeiro”, “Franklin Horylka”, “Senseaud De Lavaud”, “Oswald”, “Japão”, “Valêncio Xavier”, “Nono”, “Borges”, “Horácio”, “Levallois”, “Lucca/Ciró”, “Delfos”, “Duprat”, “Rua da Estação”, “Fejer”, “Erthos”, “Cérebro em expansão”.

Podemos situar *O rosto da memória*, *Panteros* e *Errâncias* no “território fotoliterário”, como se refere o crítico Jean-Pierre Montier aos projetos que desde o século XIX, “ataram a produção literária à imagem fotográfica, os processos de fabricação específicos que o caracterizam e os valores (semióticos, estéticos etc.) que ele infere” (Montier, 2015: 20). Ao invés de um gênero em particular, constituem um feixe de obras com imagens — tal qual o fotolivro, o livro de artista, a narrativa fotoliterária — ou que não dispõem desse recurso, mas se valem do imaginário técnico da fotografia em sua composição⁵.

Os “surto impacientes de enxerimento ficcional, de intrusão fabélica”, insinuada “entre o visto, o ouvido e o fotografado” (Pignatari, 2000: 10), tornam a ficção uma força de arranjo desta obra com múltiplas entradas. O “surto” e a “intrusão” não pertencem ao imperativo da racionalidade e da linearidade do conhecimento, tampouco ao sujeito que se concebe coerente e unitário; do contrário, resultam de pulsões, potências que estão na (des)ordem do inconsciente e na intempestividade de atravessar a escrita, bem como no rompante ou no lapso da memória.

Ainda conforme a apresentação de *Errâncias*, a seleção das imagens fotográficas dos “depósitos de fotofiguras” (Pignatari, 2000: 10) para composição dos textos opera no intervalo entre a razão e o absurdo, o rigor e a aleatoriedade: “Só absurdas razões poderiam explicar estes depósitos de fotofiguras, rigorosa seleção aleatória: poderiam ter sido escolhidas se não se achassem num acervo biojuntado? O estarem ali já é seleção e sentido, em situação de *stand by*; tirá-las dali é compromisso significante [...]” (idem: 10). O que nos interessa explorar com este trecho é a mudança de estatuto da coleção fotográfica, da condição de depósito de fotofiguras a um acervo biojuntado. Este movimento, produzido através da interpretação do conjunto documental, decorre de que as práticas sociais que dão origem aos acervos, bem como os diversos usos e funções atribuídos aos documentos, são formas de produzir sentido sobre a realidade e, mais particularmente, sobre as textualidades que os indivíduos, os grupos sociais e as instituições acumulam e colocam diariamente em circulação.

Talvez seja oportuno destacar que essa distinção entre “depósito” e “acervo” pressupõe um estado de neutralidade dos documentos anterior às interpretações que venham a ser feitas posteriormente. Nessa perspectiva, o arquivo figuraria como reserva edênica, organicamente construída e ainda intocada pelo homem, por outro lado, o usuário ou o gestor do arquivo, um certo Adão, a dar nome para a inexplorada paisagem, ou um Midas, tornando ouro e fetiche tudo o que passa pelas suas mãos. Jacques Derrida chama atenção para que não se considere o arquivo um lugar de

⁵ O imaginário da fotografia equivaleria à categoria epistêmica de “fotográfico” (Dubois, 1993: 60) como forma de compreensão visual e não totalizante da realidade em que se destacam os meios técnicos de captura da realidade pela natureza indicial das representações.

“estocagem” ou “conservação” do passado, dissociado dos efeitos de sentido na leitura dos documentos, pois as condições materiais e técnicas do arquivamento determinariam o conteúdo arquivado: “O arquivamento tanto registra quanto produz o evento” (Derrida, 2001: 29).

No mesmo sentido, poderíamos mencionar o ensaio “(Des)construir o arquivo”, de Eric Ketelaar, um dos representantes das teorias pós-modernas sobre o arquivo: “Toda vez que um criador, usuário ou arquivista interage com um documento, intervindo, interrogando e interpretando, esse documento é construído de maneira ativa” (Ketelaar, 2018: 197). Em síntese, não seria possível dissociar a forma arquivante e o conteúdo arquivado e, no caso dos arquivos pessoais, esta impossibilidade possivelmente esteja acentuada pelas inúmeras intervenções do titular ao lidar com os seus próprios documentos.

Do ponto de vista da materialidade do livro, *Errâncias* pode ser considerado um álbum fotográfico, impresso em folhas retangulares de papel couché. Todos os trinta textos são diagramados na sequência de três páginas (frente e verso) de cor preta e duas brancas. A primeira apresenta, em tom azul, centralizado, o título; a segunda, a(s) fotografia(s) selecionada(s) do acervo biojuntado, que servem de ponto de partida para o texto escrito, iniciado com letras do mesmo tom de azul do título na terceira página preta e desenvolvido nas duas páginas seguintes, brancas, com fonte preta, em associação com outras imagens. Quando contextualizada nesses aspectos da diagramação, observa-se que a impressão das imagens que engatilham a escrita, ao centro da folha preta, visa a tomar a forma da colagem de fotografias em álbuns e atlas encadernados.⁶

Essas características podem ser relacionadas com o que analisa a ensaísta Anne Reverseau sobre a metáfora do álbum na literatura francesa do século XX. Nos textos poéticos, ficcionais e ensaísticos de Mac Orlan, a autora identifica um “lirismo técnico” que concebe a produção intelectual como um “filme”, “tela” ou “álbum de imagens”: “Em *Simone de Montmartre*, por exemplo, as imagens mentais são as imagens que folheamos como em um álbum de fotografias”⁷. Reverseau também menciona a crônica *Photographies animées* (Fotografias animadas), de 1921, em que o poeta e dramaturgo Roger Vitrac destacava que o álbum sobre os espaços afetivos da sua juventude, ainda que sem o seu corpo, seria capaz de compor uma cenografia para o “personagem atual que ele é”⁸. Em produções mais recentes, identifica um

⁶ Na capa de *Errâncias*, sobre um fundo preto, consta em segundo plano uma fotografia do interior da Itália e, em primeiro plano, de cima para baixo, Ezra Pound, Volpi, Tarsila do Amaral, Jorge Luis Borges, Roman Jakobson, Paulinho de Jesus e Oswald de Andrade. Na contracapa, em segundo plano, sobre as ruínas da Cooperativa de Vidreiros de Osasco, aparecem em primeiro plano, imagens de Tóquio, Valêncio Xavier, Londres, paredes de botequim em Curitiba, Franklyn Horylka, um dorso de mulher desnudo, uma ilustração de Paris e uma foto de dois jovens de costas com boné verde.

⁷ Reverseau, 2014: 4, trad. nossa. Reverseau cita estes versos de Mac Orlan: “Ces images, Georges les feuillette chaque nuit / à la même heure. / Il a bien essayé d’apprendre l’anglais / mais ces images quotidiennes le nourrissent comme le pain. / Il vit, au-dessus du bocal, plein de petites lumières / où tourne Simone, en rond, telle un cyprin” (Orlan apud Reverseau 4). Tradução nossa: Essas imagens, Georges as folheia a cada noite / à mesma hora. / Ele bem que tentou aprender inglês / mas essas imagens cotidianas o alimentam como pão. / Ele vive, em cima do frasco, cheio de pequenas luzes / onde fica Simone, rondando, como um peixe ciprino”.

⁸ “L’album des photographies, où je grandis depuis l’âge de 2 ans auprès du puits, du mur du collège, de Lucienne, du kiosque, d’un pot de fleurs – « Photo Midget » – je l’abandonnerais volontiers à qui cherche

“imaginário fotográfico”, cujo “modelo do álbum de imagens fotográficas de uma vida, que nós folheamos, também serve de linha condutora” (Reverseau, 2017: 6) para o entremeio das experiências individuais e coletivas (da família ou da sociedade), citando as autobiografias *Agfa Box: Histoires de chambre noire*, do alemão Günther Grass (2010), e *Les Années*, de Annie Ernaux (2010), ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura em 2022.

Por sua vez, o crítico Armando Silva analisa os usos do álbum de família no contexto latino-americano, relacionando-o com a transmissão das identidades de grupo. Dentre as estratégias para esse fim, são mencionadas a conservação das fotografias na materialidade dos álbuns e a repetição discursiva das histórias familiares suscitadas pela visualização das imagens. Em determinadas passagens da sua obra, Silva menciona de maneira intercambiável o suporte material do arquivamento, o álbum, e o conjunto de documentos, o arquivo: “O álbum é arquivo, um dos mais inquietantes da vida privada, e funciona com técnicas que lhe são próprias, idealizadas de modo espontâneo por seus usuários com o passar do tempo” (Silva, 2008: 18). Ora, mais adiante: “Este livro trata de um sujeito — a família; de um objeto que torna possível mostrá-la visualmente — a fotografia; de uma maneira de arquivar essas imagens — o álbum de fotografias” (Silva, 2008: 23).

O que Silva considera por arquivo está mais explicitamente delimitado nesta passagem: “O arquivo é uma maneira de classificar, e será próprio da sua técnica produzir uma ordem aos olhos, posterior ao tempo em que as fotos foram colecionadas” (idem: 24). O emprego da expressão “maneira”, conforme a tradução brasileira, talvez seja demasiado amplo para situar o álbum entre os itens de um arquivo pessoal. Contudo, a ambivalência da postura interdisciplinar das suas considerações as coloca entre a perspectiva notadamente discursiva de arquivo, introduzida por Michel Foucault, e a perspectiva material das condições de produção e significação dos conjuntos documentais, como se lê neste trecho: “O arquivo é sempre uma maneira de guardar e hierarquizar que depende de quem o organiza, como é natural, mas também do objeto que será arquivado e da sua tradição” (idem: 41).

A dado ponto, Silva considera equivalentes o objeto do arquivamento e o conjunto documental, tornando sinônimos o que os estudos sobre o tema distinguiriam por “documento” e “arquivo”: “O álbum fotográfico é, sem dúvida, arquivo. E o é porque guarda imagens (não apenas fotos) e as classifica de maneira singular, e talvez única. Acerca disso, não há objeção; apenas se trata de uma constatação” (idem: 45). No entanto, outro aspecto que talvez gere objeções é a já conhecida querela sobre o limite classificatório entre o “arquivo” e a “coleção”, pois, se forem levados em conta os critérios de restrição temática e da intencionalidade, seriam os álbuns fotográficos arquivos ou coleções?

O que gostaria de destacar nas reflexões de Reverseau e Silva sobre o álbum fotográfico é a relação estabelecida pela materialidade dos documentos iconográficos com a produção das identidades. O significado cultural da materialidade do álbum é potencializado pelo teor memorialístico das imagens fotográficas individuais ou

mon visage ; car si chacune des images n’est en particulier moi-même, du moins toutes composent-elles génériquement le personnage actuel que je suis. [...]” (Vitrac apud Reverseau, 2017: 4).

coletivas. E esse veio memorialístico, ao invés de um aspecto imanente ou intrínseco da imagem em si, é deflagrado nos gestos de organização álbum e na interpretação *a posteriori*, o que constitui um circuito de significação onde são interdependentes as práticas de arquivamento (Artières, 1998), a materialidade dos documentos e as leituras produzidas sobre eles.

O fato de estarem “ali”, nas residências, bibliotecas, universidades ou fundações, os documentos, os objetos, os livros, ou seja, as várias tipologias de um arquivo físico ou digital, modaliza o tempo passado da incorporação do item ao acervo, que se toca com um tempo presente da enunciação. “Tirá-las dali”, nos termos de Pignatari, é trazer para o aqui da leitura das imagens fotográficas em *stand-by* no arquivo, ligadas entre si por um potencial de energia significativa da experiência autobiográfica. Sendo assim, organizar (biojuntar) um acervo e narrar a própria vida se tornam operações equivalente de seleção dos elementos que deem sentido à experiência pessoal, como apontam numerosos e meritórios estudos sobre a dimensão autobiográfica das formas de arquivar a própria vida por meio de arquivos e coleções pessoais.⁹

Segundo Boris Kossoy (1998: 45), “os homens colecionam esses inúmeros pedaços congelados do passado em forma de imagens para que possam recordar, a qualquer momento, trechos de suas trajetórias ao longo da vida”. Deste modo, a ressemantização do depósito de fotofiguras em um acervo biojuntado é movimentada pelo “compromisso significativo” (Pignatari, 2000: 10) de arquivar e desarquivar as imagens fotográficas, o que reverbera na interpretação dos documentos de arquivo e na tradução do signo fotográfico em escrita errática entre a palavra e a imagem. Cito a continuação do ensaio de Kossoy:

Apreciando essas imagens, “descongelam” momentaneamente seus conteúdos e contam a si mesmos e aos mais próximos suas histórias de vida. Acrescentando, omitindo ou alterando fatos e circunstâncias que advêm de cada foto, o retratado ou retratista têm sempre, na imagem única ou no conjunto das imagens colecionadas, o “start” da lembrança, da recordação, ponto de partida, enfim, da narrativa dos fatos e emoções. (idem: 45).

No amplo feixe de produções que integram o espaço biográfico na contemporaneidade, a coleção de fotos dos acervos de família tem figurado como uma instância de produção de sentidos sobre a experiência de vida. As várias formas de acúmulo documental passam a ter lugar de destaque na transmissão das identidades

⁹ Destaco os artigos da Revista *Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, 1998, editado por Ana Maria Camargo, Célia Costa, Luciana Heymann e Priscila Fraiz, com os trabalhos do Seminário Internacional sobre Arquivos Pessoais, promovido pelo Centro de Pesquisa e Documentação (CPDOC) da FGV e o Instituto de Estudos Brasileiros da USP, e o volume *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*, organizado por Isabel Travancas, Joelle Rouchou e Luciana Heymann (Editora da FGV, 2013). Segundo Philippe Artières (1998), “o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência”, pois a “injunção social” de documentar a própria vida para existir em sociedade suscita “práticas de arquivamento”, que constituem, em termos foucaultianos, o exercício do “cuidado de si” pelo sujeito, que realiza através do arquivamento a sua “intenção autobiográfica”. Em sentido mais amplo, Yvete Sanchez (1999) analisa as práticas de colecionismo em sentido amplo (não apenas como autoarquivamento). Em exemplos de governantes, aristocratas, artistas plásticos, escritores, bem como em amostras literárias, destaca as condições sociais, materiais e psíquicas do colecionismo: “El celo de coleccionar es la tentativa de rodearse de un mundo próprio, em um fervor por la vida privada” (19).

personais ou coletivas. Por sua vez, o gesto de retornar aos diversos repositórios onde geralmente estão guardados esses documentos, como caixas, pastas, fichários, latas, gavetas, armários, etc., indica o potencial narrativo que a materialidade das imagens fotográficas enseja, sobretudo quando revisitada pela criação de biografias, autobiografias, ensaios, textos ficcionais, instalações, cenografias ou livros de artista. Estes aspectos, presentes em *Errâncias*, também podem ser pontuados em obras mais recentes, a exemplo de *Menino sem passado: 1936-1948*, de Silviano Santiago, *A vida dos outros e a minha*, de Claudia Cavalcanti, e *Procurem Luisa no Mercado de Arte Popular*, de Maria Dolores Rodriguez, publicadas em 2021.

No capítulo “Fotos” Silviano Santiago tem como ponto de partida a sua fotografia quando bebê, a qual estava aos cuidados de uma irmã em Belo Horizonte, para refletir sobre o corpo e a imagem ausente da mãe precocemente falecida: “De volta ao Rio de Janeiro, guardo o envelope numa pasta em que, de maneira anárquica, reúno muitas e variadas fotos e ainda cartões postais nunca endereçados” (Santiago, 2021: 133). Mais adiante, no mesmo capítulo, destaca o intuito de trazer consigo a fotografia para o Rio de Janeiro como eternização do vivido através da posse do objeto amado, substituto da pessoa amada: “Tenho de roubar. Tenho de ter. Roubo a imagem em preto e branco dos olhos admirativos da mãe e a foto das mãos da irmã mais velha para que o todo permaneça meu para todo o sempre” (idem: 135).

A tradutora e germanista Claudia Cavalcanti, em *A vida dos outros e a minha*, faz do seu “autoensaio” uma reflexão sobre os arquivos do serviço secreto da Alemanha Oriental. Mais de vinte anos depois da formulação das novas políticas de acesso aos documentos de Estado, ela decide solicitar ao governo alemão os documentos produzidos a seu respeito pela Stasi no período em que viveu em Leipzig, nos anos 80. O ensaio acompanha a trajetória do pedido de dossiê de documentos em 2019 até o recebimento em 2021, no tempo da espera entremeado pela pandemia do coronavírus: “Talvez tenha que encarar 30 páginas sobre mim mesma, talvez 300. Talvez ali haja não apenas descrições de encontros e situações, mas fotos e transcrições de áudios” (Cavalcanti, 2021: 45). Durante a espera, há uma curiosa expectativa de ter sido espionada pelo serviço secreto alemão, ao estilo de grandes líderes da intelectualidade antissistema, de modo que a sua trajetória na Alemanha tenha constituído os capítulos da história guardados nos arquivos públicos.

Todavia, esse desejo pelo cruzamento entre as dimensões pública e privada, individual e social da história e dos documentos é, em certa medida, desapontado pelo tamanho do dossiê remessado – integrado por dezoito documentos – e pelo fato de as cartas com a mãe no Brasil não terem sido “suficientemente” interceptadas pela Stasi: “Encontrar referências a apenas algumas delas no dossiê recebido me provoca uma mistura de decepção, alívio e desconfiança, porque não seria possível, com toda correspondência que enviei e recebi (no início, com muita cautela; mais tarde, quase sem atentar para a Stasi), só se fixarem em algumas poucas cartas” (Cavalcanti, 2021: 99-100).

At last, but not the least, gostaria de trazer como exemplo *Procurem Luisa no Mercado de Arte Popular*, da escritora e pesquisadora Maria Dolores Rodriguez, que tem despontado na cena intelectual negra da capital baiana nos últimos anos. A obra é possivelmente uma das amostras mais significativas da hibridização entre o projeto biográfico, a criação literária e as práticas de arquivamento. Em homenagem à sua

mãe, Maria Luisa Rodriguez Rodriguez, a “Espanhola”, que foi comerciante de variedades no mercado popular da cidade de Feira de Santana, Rodriguez organiza, em uma pasta-arquivo, poemas e microensaios onde figuram o tema da memória junto com fac-símiles de documentos e fotografias pessoais. De acordo com o texto de apresentação deste livro-objeto, Rodriguez quer “garantir não apenas a preservação de sua memória, mas de aparecer no mundo como um artefato de lembrança afetiva e história, que, assim como todas as memórias e histórias, tem faltas, buracos, distorções e invenções” (Rodriguez, 2021: s.p). Na dedicatória que gentilmente recebi da autora para o meu exemplar, adesivada em um post-it verde sobre o envelope que guarda o classificador, autora também joga com o nível de ficcionalização que há na reorganização das memórias ao apresentar a obra-dossiê como “memórias inventadas”. Assim, é possível considerar a ficção não somente como recriação da realidade, mas a linha narrativa que estrutura as identidades narrativas produzimos acerca de nós mesmos ou dos espaços afetivos que nos circundam.

2. Errâncias discursivas entre a ficção, o ensaio e a biografia

O famoso verso do poeta Mallarmé, “um lance de dados jamais abolirá o acaso”, reverbera nas reflexões do discípulo, Pignatari, sobre o que há de consciente e de impensado nas práticas de arquivamento que constituem a sua coleção fotográfica e o que surge de intempestivo na interpretação dos documentos seja pelos seus titulares, seja por pesquisadores e críticos, quando é assumida uma ordem fragmentária, dispersiva e não totalizante do saber.

Sim, pervaga por estas páginas uma quase-intenção de biobalço, num diagrama de traços em fugidio movimento browniano, colagem autobiográfica de pedaços de biografias alheias, bem ao meu gosto pelas biografias, sobretudo as hipotéticas, como se vêem em John dos Passos e Virginia Woolf, cujos lances repicam entre a descrição, a narrativa e a esvurmação de um sentido. (Pignatari, 2000: 10)

Anteriormente à Psicanálise, poderíamos mencionar as reflexões de Jean-Jacques Rousseau, no século XVIII, sobre o dilema entre a memória e o esquecimento no ato de escrever sobre si mesmo. Em *Confissões*, o propósito de “mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade de sua natureza” não deixava de ressaltar que, “se por acaso”, empregava “algum floreado sem interesse, não foi senão para preencher alguma lacuna devida à minha falta de memória” (Rousseau, 1948: 13). Anos depois, retomava, em *Os devaneios do caminhante solitário*, o processo de escrita de *Confissões*, afirmando que “essa memória me falhava muitas vezes ou somente me fornecia lembranças imperfeitas e eu preenchia suas lacunas com detalhes que imaginava, como complemento dessas lembranças, mas que nunca lhe eram contrárias” (idem, 2018: 59). Todavia, o embelezamento do esquecido, para Rousseau, obedecia ao limite de uma verossimilhança do acontecimento: “Dizia coisas que acontecera, como me parecia que deviam ter sido, como talvez realmente tivessem sido, nunca o contrário do que lembrava terem sido” (ibidem).

Em seguida, com Sigmund Freud e Jacques Lacan, essa questão tomou novos contornos, a partir da temporalidade mobilizada nos conceitos de *posteridade* e

perlaboração. As lembranças encobridoras de experiências traumáticas colocam em suspensão o pressuposto da transparência da memória, ainda que, na posteridade, seja possível compreendê-las e atravessá-las: “No caso de um tipo especial de vivências muito importantes, que têm lugar nos primórdios da infância e que na época foram vividas sem compreensão, mas depois, *a posteriori*, encontraram compreensão e interpretação, em geral não é possível despertar a lembrança” (Freud, 1996a: 165). O sonho e o ato falho, para os dois analistas, constituem vias de acesso a esse amálgama de forças imperantes no inconsciente. Segundo Lacan, nesta espécie de tropeço da linguagem, está o logro de se ter acesso ao sentido de um acontecimento:

O próprio do campo psicanalítico é supor, com efeito, que o discurso do sujeito se desenvolve normalmente - isto é Freud - na ordem do erro, do desconhecimento, e mesmo da denegação — não é bem a mentira, é entre o erro e a mentira. [...] Nossos atos falhados são atos que são bem-sucedidos, nossas palavras que tropeçam são palavras que confessam. Eles, elas revelam uma verdade de detrás. No interior do que se chamam associações livres, imagens do sonho, sintomas, manifesta-se uma palavra que traz a verdade. Se a descoberta de Freud tem um sentido é este — a verdade pega o erro pelo cangote, na equivocação. (Lacan, 1986: 302)

Lacan também explicitou que a subjetividade está na ordem da criação, pois, através do *estádio do espelho*, o sujeito “assume uma imagem” de si (1998: 97), o que desnaturaliza a subjetividade como algo já dado e, nos dizeres do analista, “situa a instância do *eu*, desde antes de sua determinação social, em uma linha de ficção” (idem: 98). Tais questões encontraram terreno fértil na literatura do século XX, tanto na proliferação de narrativas autoficcionais e metaficcionais, sobretudo a partir dos anos 70, quanto no reconhecimento do que há de ficcional ao falar ou escrever na primeira pessoa, por exemplo, em autobiografias, diários, livros de memórias. Esse retrospecto permite situar a “intrusão fabélica” que irrompe, segundo Pignatari, nas brechas da memória e do esquecimento, da escrita sobre si e sobre o outro.

Conforme os paratextos de *Errâncias*, das sessenta e quatro imagens, trinta e seis são de autoria de Décio Pignatari, que se apresenta nesta obra como “fotopoeta” a capturar “fotomomentos”, paisagens, espaços afetivos, parceiros e referências intelectuais. Para além do gesto técnico, existe uma produção de memória no ato fotográfico, que se atualiza nas operações seguintes. Os movimentos de fotografar, arquivar, desarquivar e escrever *a posteriori*¹⁰ sobre as imagens vão adicionando, não necessariamente nesta sequência, camadas de sentido à experiência de vida.

Walter Benjamin encerra o texto *Pequena nota sobre a história da fotografia* retomando as críticas de Antoine Weertz e Baudelaire à ameaça de morte da arte por essa nova mídia¹¹, e lança a seguinte indagação sobre o lugar da fotografia na formação do homem contemporâneo: “Já se disse que o ‘analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar’. Mas um fotógrafo que não

¹⁰Para Freud (1996b), é na posteridade que o sujeito produz sentido sobre os acontecimentos. Cf. “Observações adicionais sobre as neuropsicoses de defesa (1886)” e “A etiologia da histeria (1896)” em *Primeiras publicações psicanalíticas (1893-1896)*.

¹¹ “[...] a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua imagem trivial no metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário apoderou-se de todos esses novos adoradores do sol” (Baudelaire apud Dubois, 1998: 28).

sabe ler as suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia?” (Benjamin, 1994 [1931]: 107). À parte o tom questionável, aos olhos de hoje, da especulação sobre o que seria pior ou melhor do que um analfabeto, a relação intermediária entre a palavra e a imagem alcançou um elevado grau de imbricamento na contemporaneidade — ainda mais noventa anos depois das reflexões de Benjamin e a caminho dos duzentos da invenção de Daguerre.

Com *Errâncias*, Décio Pignatari atende ao preceito benjaminiano, realizando uma colagem de pedaços da própria biografia ou de biografias alheias, detonados a partir da interação entre as fotografias de sua autoria ou de parceiros intelectuais com as suas reflexões. Como partículas da matéria realizando um movimento browniano, esses pedaços estão incessantemente colidindo, nas agitações do seu “pensamento experimental, que se move e é movido, ora lenta e espaçadamente, em períodos e lugares onde os jeitos e os estilos se sedimentam e assentam, ora rápida e nervosamente, [...] a ponto de não se perceber estilo nenhum [...]” (Pignatari, 2000: 10).

Retomo aqui também as considerações de Theodor Adorno sobre o ensaio como forma de pensamento que ganha contorno em resposta ao “fracasso do Iluminismo” (Adorno, 2003: 16), do cartesianismo e, posteriormente, do positivismo em produzir um conhecimento totalizante da realidade, buscando a origem, o sentido profundo e a subdivisão dos fenômenos e objetos. Um ensaísta, segundo Adorno, desconfia da não identidade entre as palavras e as coisas e “abandona as suas próprias e orgulhosas esperanças” (25) ao reconhecer o “seu caráter fragmentário, o parcial diante do total” (ibidem). A forma do ensaio, portanto, instala-se nesta mesma zona de quase reflexão escolhida por Décio Pignatari.

No mesmo horizonte das reflexões de Adorno, Eneida Maria de Souza considerou um traço da crítica literária contemporânea a produção de um “saber narrativo”, pautado pelas estratégias de hibridização — ou de “errância”, para nos valermos da expressão pignatariana — entre a teoria e a ficção: “ao retirar do discurso crítico o invólucro da ciência, distingue-se do mesmo através de sua atitude avessa à demonstração e à especulação, ao se concentrar na permanente construção do objeto de análise e nos pequenos relatos que compõem a narrativa literária e cultural” (Souza, 2004: 56). Converte para esta nova configuração do conhecimento sobre a literatura e a cultura na contemporaneidade o que se processava também nos campos disciplinares da psicanálise e da história, bem como na criação literária. Eneida Souza estabelece uma via de mão dupla entre teoria e ficção, pois o que há de ficcional na teoria da psicanálise, da história e da literatura, não é de menor expressividade em relação ao que há de teórico na ficção, particularmente os traços de metaliteratura em narrativas modernas e contemporâneas.

Acerca destas referências mencionadas anteriormente, é preciso destacar que nelas a “ficção” não está sendo pressuposta como uma “mentira” ou um “desvio” da realidade, mas no sentido apontado por Jacques Rancière em *A partilha do sensível*: “Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis” (2005: 53). Para destacar a superação do regime representativo da arte e do pensamento ocidental pelo regime estético, Rancière desloca as ficções do campo semântico da “duplicação” para inscrevê-las no campo da “organização”, “coordenação entre atos”,

“ordenação de signos” (idem: 54-55) ou “rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o se faz e o que se pode fazer” (idem: 59). A realidade, no regime estético da arte, não está *a priori* da ficção, servindo de modelo à cópia jamais igualada, pois, nesse novo horizonte epistemológico, tornam-se contíguas, ou melhor, indistintas, as estratégias narrativas e descritivas da ficção e as da interpretação da realidade

O questionamento às formas de apreensão da realidade por essas discussões também foi realizado nos estudos sobre a realidade na imagem fotográfica. Segundo Roland Barthes, a fotografia é uma emanção do referente que, contraditoriamente, atesta a existência passada de um real que já não está mais lá, tornada apenas um “Isso foi”. Rosalind Krauss e Philippe Dubois, baseando-se na tríade semiótica (ícone, índice e símbolo) de Charles Peirce, tratam dessa referencialidade como um elemento da natureza indicial da fotografia. Ambos a consideram um tipo de signo de relação física com o que foi representado, ou seja, o traço de um real fantasmático¹².

São análises também levantadas por Boris Kossoy sobre a dimensão ficcional da interpretação dos documentos fotográficos pelo historiador ou por familiares no âmbito pessoal, pois implicaria um “processo de criação/construção de realidades” (1998: 45). O ato fotográfico é a “criação *documental* de uma realidade concreta”¹³, pois captura essa primeira realidade do acontecimento passado e apresenta ao olhar uma segunda realidade, que não é reprodução ou imitação desta primeira, mas uma representação/interpretação que, um pouco mais ou um pouco menos, não deixa de mostrar o seu aspecto artificioso.

Considerações finais

Por ocasião do *Colóquio Biografia*, realizado em 1995 no Centro de Estudos e Semiótica e Psicanálise da PUC de São Paulo, Décio Pignatari apresentava a ideia de que o terceiro milênio seria o tempo da “biografia multimídia” ou “biomídia”, a partir da qual se compõe uma “teia interpretante” com vários signos, para captar as experiências de vidas como “uma aranha à mosca” (Pignatari, 1996: 13): “Da arte ao documento, extraindo fios da mais variada natureza sógnica, o biógrafo arma uma teia interpretante, graças à qual apreende, capta, “lê” a vida de alguém, tal como a aranha à mosca”¹⁴. Em *Errâncias*, o escritor se deixa capturar pelo próprio método, tecendo para si, entre a palavra e a imagem, uma posição na teia da história.

¹² Dubois (1993: 26) identifica a sequência de três perspectivas sobre a referencialidade na história dos estudos sobre a fotografia: “1) a fotografia como espelho do real (o discurso da mimese)”; “2) a fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução)”; “3) a fotografia como traço de um real (o discurso do índice e da referência”.

¹³ Idem, destaque do autor.

¹⁴ Idem, p. 13-14.

Referências

- ADORNO, Theodor W (2003). “O Ensaio como Forma”, *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. Ed. 34, pp. 15-45.
- ARTIÈRES, Phillipe (1998). “Arquivar a própria vida”. *Revista Estudos Históricos: Arquivos Pessoais* [online]. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34. Tradução de Dora Rocha. Disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061>>. Acesso em jun. 2014.
- BARTHES, Roland (1984). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Nova Fronteira.
- BENJAMIN, Walter (1994). “Pequena história da fotografia”, *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas I*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Ed. Brasiliense, pp. 91-107.
- CAMPOS, Augusto et al (1975). *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*. Livraria Duas Cidades.
- CAVALCANTI, Claudia (2021). *A Vida dos Outros e a Minha*. Desterro; Cultura e Barbárie.
- DERRIDA, Jacques (2001). *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Relume Dumará.
- DUBOIS, Philippe (1993). *O Ato Fotográfico e Outros Ensaio*s. Trad. Marina Appenzeller. Papyrus.
- FREUD, Sigmund (1996a). *O Caso Schreber, Artigos sobre Técnica e outros trabalhos (1911-1913)*. Edição *standard* brasileira, v. XII. Trad. sob a direção geral de Jayme Salomão. Imago.
- FREUD, Sigmund (1996b). *Primeiras Publicações Psicanalíticas (1893-1899)*. Edição *standard* brasileira, v. III. Imago.
- HOISEL, Evelina (2019). *Teoria, Crítica e Criação Literária: O Escritor e Seus Múltiplos*. Civilização Brasileira.
- KATELAAR, Eric (2018). “(Des)construir o arquivo”. In Luciana Heymann e Letícia Nedel (org.), *Pensar os Arquivos: Uma Antologia*. FGV Editora, pp. 193-206.
- KOSSOY, Boris (1998). “Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia”. In Etienne Samain (org.). *O Fotográfico*. Editora Hucitec, pp. 41-47.
- KRAUSS, Rosalind (2002). *O Fotográfico*. Trad. Anne Marie Davée. Editorial Gustavo Gili.
- LACAN, Jacques (1998). “O estádio do espelho como formador da função do eu” [Conferência feita ao XVI Congresso Internacional de Psicanálise, Zurique, 17 de julho de 1949], *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Zahar, pp. 96-103.
- LACAN, Jacques (1984). *O Seminário: Livro 1: Os Escritos Técnicos de Freud, 1953-1954*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; versão brasileira de Betty Milan. Zahar Editora.
- MONTIER, Jean-Pierre (2015). “De la photolittérature”. In: Jean-Pierre Montier (Org.). *Transactions photolittéraires*. Tradução parcial de Pedro Gomes Dias Brito (PIBIC/CNPq) realizada no âmbito da pesquisa coordenada pela Profa. Márcia Arbex. Presses Universitaires de Rennes, pp. 11-61.

- PIGNATARI, Décio (2014). *O rosto da memória*. 2. Ateliê Editorial.
- (2000). *Errâncias*. Editora SENAC.
- (1996). “Para uma semiótica da biografia”. In Fani Hisgall (org.). *Biografia: Sintoma da Cultura*. Hacker Editores; Cespuc, p. 13-19.
- (1992). *Panteros*. Editora 34.
- RANCIÈRE, Jacques (2005). *A Partilha do Sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. EXO EXPERIMENTAL org.; Ed. 34.
- REVERSEAU, Anne (2017). “Métaphore de l’album et métaphore de la projection. Complexité des images et des imaginaires photographiques en poésie”. In: *Revue internationale de Photolittérature: « Ut fotografia poesis... : La métaphore entre littérature et photographie »*, no. 1. Disponível em <<http://hdl.handle.net/2078.1/209963>>. Acesso em julho de 2022.
- RODRIGUEZ, Maria Dolores (2021). *Procurem Luisa no Mercado de Arte Popular*. Estúdio Arumã.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1948). *Confissões*. Livro I (1712-1719). Trad. Wilson Lousada. José Olympio.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (2018). *Os Devaneios do Caminhante Solitário*. Tradução, introdução e notas de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Nova Alexandria.
- SÁNCHEZ, Yvette (1999). *Coleccionismo y literatura*. Cátedra.
- SANTIAGO, Silviano (2021). *Menino Sem Passado* (1936-1948). Companhia das Letras.
- SOUZA, Eneida Maria de (2004). “Saberes narrativos”. *Scripta*, 7 (14), PUC Minas, p. 56-66. Disponível em <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12542>>. Acesso em julho de 2022.

© 2022 Henrique Júlio Vieira

Licensed under the [Creative Commons Attribution 4.0 International \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).