

COMPENDIUM

Journal of Comparative Studies
Revista de Estudos Comparatistas

N. 8

12/2025

**Frames of Expression:
Photography and Other Art Forms**

***Enquadramentos da Expressão:
Fotografia e Outras Artes***

José Bértolo
José Neves
(Eds.)



Front Matter | Ficha Técnica

COMPENDIUM

Journal of Comparative Studies
Revista de Estudos Comparatistas

Frames of Expression: Photography and
Other Art Forms | Enquadramentos da
Expressão: Fotografia e Outras Artes

N. 8 (December/Dezembro, 2025)

Editors of this Issue | Editores

José Bértolo, Universidade Nova de
Lisboa, Portugal
José Neves, The Photographers' Gallery,
London, UK

Editorial Board | Equipa Editorial

Amândio Reis (CEComp, FLUL), director |
editor-in-chief
José Bértolo (IELT, NOVA FCSH)
Marta Pacheco Pinto (CEComp, FLUL)
Santiago Pérez Isasi (CEComp, FLUL)

Copyeditor | Revisão

Rita Lavos

ISSN

2975-8025

DOI

<https://doi.org/10.51427/com.jcs.2025.8>

Address | Morada da Redacção

Centro de Estudos Comparatistas
Faculdade de Letras, Alameda da
Universidade
1600-214, Lisboa, Portugal

E-mail

compendium@letras.ulisboa.pt

URL

<https://compendium.letras.ulisboa.pt>

Peer Reviewers | Comissão de Avaliação — N. 8

Afonso Dias Ramos, Universidade NOVA
de Lisboa
Alberto da Silva, Sorbonne Université
Bruno Marques, Universidade Aberta
Filipe Figueiredo, Universidade Europeia
Guillaume Bourgois, Université Grenoble
Alpes
Inês Robalo, Universidade de Lisboa
Luís Pimenta Lopes, Universidade da
Madeira
Márcia Seabra Neves, Universidade NOVA
de Lisboa
Marta Teixeira Anacleto, Universidade de
Coimbra
Mônica Genelhu Fagundes, Universidade
Federal do Rio de Janeiro
Natasha Belfort Palmeira, Sorbonne
Université
Susana S. Martins, Universidade NOVA de
Lisboa

Cover Image | Imagem de Capa

Liane Liang, "Joan in Fragments", 2019,
Deep Time Dip, Installation View, Butler
Gallery. Photo Credit: Ros Kavanagh.

This work is supported by Portuguese funds through
the FCT – Foundation for Science and Technology, I.P.,
within the scope of the project UIDP/00509/2025:
Centre for Comparative Studies.

Esta publicação é financiada por fundos nacionais
através da FCT – Fundação para a Ciência e a
Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto
UIDP/00509/2025: Centro de Estudos Comparatistas.



All contents published in the journal are licensed under
a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Todos os conteúdos da revista são abrangidos pela Licença
Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.

Contents | Índice

Foreword | Introdução

JOSÉ BÉRTOLO, JOSÉ NEVES

Frames of Expression: Photography and Other Art Forms..... 4–12

Articles | Artigos

LUÍS MENDONÇA

Hervé Guibert e Roland Barthes e suas mães:

a morte do autor depois da fotografia 13–24

SANDRA CAMACHO

Writing with Photos: Literature’s Influence on Daniel Blaufuks..... 25–38

HUMBERTO BRITO

Escrever por gestos: a fotografia e a mímica em

“A Metamorfose”, de Franz Kafka..... 39–56

BÁRBARA SEXAUER

A fotografia como modelo narrativo e suporte de reflexão teórica em

Un monde sans rivage, de Hélène Gaudy..... 57–73

MARCOS FLAMÍNIO PERES

O “Retrato d’Alma”:

Fotografia, Pintura e Êcfrase em *Senhora* (1875), de José de Alencar 74–91

Interview | Entrevista

JOSÉ NEVES, CLARE GRAFIK

Double Take: A Conversation with Clare Grafik 92–98

Reviews | Recensões

NADYA ISMAIL

Francesca Woodman and Julia Margaret Cameron: Portraits to Dream In (2024)..... 99–105

JOSÉ BÉRTOLO

Japanese Photography Magazines: 1880s–1980s (2022) 106–109

Foreword: Frames of Expression

Photography and Other Art Forms

José Bértolo

Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Instituto de Estudos de Literatura e Tradição
jlbertolo@gmail.com
ORCID: 0000-0003-0445-0909

José Neves

The Photographers' Gallery, London, UK
jose.neves@tpg.org.uk
ORCID: 0000-0002-4004-082X

ABSTRACT:

The editors' foreword situates photography as a practice defined by its historically complex and productive relationship with other arts, emphasising its intermedial and comparative dimensions. It frames the issue within contemporary photography studies and provides an overview of its contents, presenting the set of articles, as well as an interview and two reviews, which collectively explore photography's exchanges with literature, visual culture, and other artistic forms.

RESUMO:

A introdução editorial enquadra a fotografia como uma prática marcada por uma relação histórica complexa e produtiva com outras artes, sublinhando a sua dimensão intermedial e comparativa. Situa o número no campo dos estudos de fotografia e apresenta, de forma geral, os contributos que o compõem — os artigos, uma entrevista e duas resenhas — dedicados às relações da fotografia com a literatura, a cultura visual e outras práticas artísticas.

PALAVRAS-CHAVE:

comparative studies; intermediality; photography and the arts; visual culture; writing and images

KEYWORDS:

cultura visual; escrita e imagem; estudos comparatistas; fotografia e artes; intermedialidade

PHOTOGRAPHY HAS ALWAYS navigated a complex and often ambivalent relationship with the other arts, occupying a position that is neither fully aligned with mechanical reproduction nor entirely assimilable to traditional notions of artistic expression. This dual nature gave rise to a set of persistent questions that continue to inform both photographic practice and theory: can photography be reduced to a technical tool for recording and documenting reality, or does it possess the capacity to transcend representation and assert itself as a fully expressive art form? From its earliest moments, photography has been compelled to negotiate this tension, and it is precisely through its sustained engagement with other media — painting, literature, performance, cinema, and more recently digital practices — that it continues to articulate its shifting identity.

One of the earliest and most explicit manifestations of this dialogue can be found in Pictorialism. In the late nineteenth and early twentieth centuries, photographers adopted compositional strategies, atmospheric effects, and technical procedures associated with painting in order to align photography with the aesthetic values of the fine arts. Soft focus, manipulated negatives, and carefully staged scenes sought to evoke the visual and emotional registers of Impressionist and Symbolist painting. Figures such as Alfred Stieglitz and Julia Margaret Cameron exemplify this impulse to situate photography within an existing artistic tradition, revealing an early desire for cultural legitimacy that was achieved not through medium-specific purity, but through deliberate cross-pollination. Pictorialism thus illustrates how photography's search for artistic status was inseparable from its dialogue with other visual forms, even as it gradually developed its own distinct visual language.

Throughout the twentieth century, this dialogue intensified and diversified. Avant-garde movements such as Dada and Surrealism provided fertile ground for photographers to experiment with collage, montage, staging, and mixed media, expanding the possibilities of the photographic image beyond straightforward depiction. Artists such as Man Ray and Dora Maar treated photography as a site of experimentation where painting, object-making, and conceptual strategies could converge. At the same time, many photographers extended their practice into other artistic fields, allowing work in film, writing, or music to feed back into their photographic approaches. Robert Frank's engagement with cinema, for example, demonstrates how the sensibility of photographic immediacy and contingency could be translated into moving images and narrative structures. Similarly, Patti Smith's photographic work cannot be separated from her activity as a poet and musician, as a literary and lyrical attention to intimacy, memory, and personal experience deeply informs her images.

In recent decades, interdisciplinary approaches have become a defining feature of photographic practice. Modern and contemporary photographers frequently operate across multiple artistic domains, treating photography as one element within a broader constellation of practices. Luigi Ghirri's background in architecture, for instance, informs a photographic exploration of space, scale, and perception that moves fluidly between landscape, urbanism, and abstraction. Eikoh Hosoe's work integrates photography with literature, theatre, and dance, producing images shaped by performance, corporeality, and myth, particularly through his collaborations with

figures such as Tatsumi Hijikata and Yukio Mishima. Cindy Sherman's staged photographs draw extensively on theatrical and cinematic conventions, using performance as a means to interrogate identity and representation. Sophie Calle, in turn, consistently intertwines photography and writing, constructing narrative and conceptual frameworks in which images and texts are mutually dependent, and where autobiographical material becomes an artistic strategy rather than a confessional mode.

Taken together, these practices demonstrate that photography's engagement with other arts is not merely a matter of influence or stylistic borrowing. Rather, it reveals photography's capacity to exceed the role of passive representation and to function as an active, generative force within a broader artistic field. By drawing on diverse artistic traditions and methods, photography occupies a dynamic and unstable space that resists fixed definitions and rigid hierarchies. It is precisely this instability — between document and invention, between technical process and artistic construction — that allows photography to continually challenge established categories and to renew its critical and expressive potential.

Within the field of photography studies, this sustained attention to photography's relations with other arts reflects a broader methodological tension that has long structured the discipline. On the one hand, photographic theory has been deeply invested in questions of medium specificity, indexicality, and the technical and ontological conditions that distinguish photography from other forms of image-making. On the other hand, and increasingly in recent decades, scholarship has turned toward comparative, interdisciplinary, and intermedial perspectives, recognising that photography has always developed in close dialogue with other artistic practices and cultural forms. Rather than treating these approaches as mutually exclusive, contemporary photography studies often navigate between them, understanding medium specificity itself as something that emerges through relation, exchange, and historical entanglement.

From the standpoint of comparative studies — and particularly of research with a focus on intermediality — the contributions assembled here approach photography as a relational practice, articulated through its encounters with other media and forms of expression. This issue follows directly from *Compendium* No. 2, on the "Materialities of the Photobook", edited by José Bértolo and David Campany, which focused on photography's relationship with materiality, paper, objecthood, and editorial form. While that issue foregrounded the photobook as a privileged site for thinking about photography's material and tactile dimensions, the present issue expands the scope of inquiry by turning to photography's broader intermedial relations. Together, these two issues form a sustained editorial trajectory within the journal, addressing photography as a practice that is constitutively relational and inherently comparative, shaped not only by its technical conditions, but also by its exchanges with other media, artistic traditions, and cultural forms.

The current issue of *Compendium* positions itself within this critical landscape. By bringing together contributions that approach photography through its intersections with literature, writing, performance, drawing, exhibition practices, and nineteenth- and twentieth-century visual culture, this issue seeks to contribute to

ongoing debates within photography studies, foregrounding intermedial relations as central to how photography has been produced, theorised, and understood.

Compendium No. 8 opens with an article by Luís Mendonça, which examines the relationship between an iconic figure in the history of photographic theory, Roland Barthes, and a writer whose importance for thinking about photography has only more recently begun to receive sustained critical attention, Hervé Guibert. Starting from the biographical, temporal, and intellectual proximity between these two authors, Mendonça develops a comparative reading of their respective poetics, both of which are grounded in first-person writing while simultaneously seeking to elaborate a rigorous reflection on the ontology and affective force of the photographic image.

Central to this comparison is the figure of the mother, and more specifically the image of the mother, which occupies a decisive place both in *La chambre claire* and in the short text that gives its title to *L'Image fantôme*. In Barthes's case, this is the well-known photograph that is described but never reproduced; in Guibert's, it is an image that never comes into being at all due to a technical failure that leaves the film blank. These two absent images function, in different but closely related ways, as "ghost images": they mark photography as a site of loss, desire, and temporal disjunction, situated between the familiar and the uncanny, and between document, memory, and affect.

By placing particular emphasis on writing as the primary medium through which both authors reflect on photography, Mendonça demonstrates how Barthes and Guibert transform the photographic image into a literary and conceptual problem. In both cases, writing becomes the space in which the photograph is activated, displaced, and reworked, allowing thought to unfold in proximity to the image rather than in direct commentary upon it. Photography thus operates as a catalyst for an experimental, self-reflexive mode of writing in which the authorial subject is continually reconfigured. The article situates the work of Barthes and Guibert at the intersection of photography and writing, arguing that their most significant contribution to photographic theory lies in writing's capacity to extend, complicate, and critically rearticulate the photographic experience.

Sandra Camacho then examines a specific case study, focusing on the work of the Portuguese artist Daniel Blaufuks. Through a close reading of several of his projects, the author uncovers the dense literary network upon which Blaufuks's artistic practice is constructed, showing how photography in his work is inseparable from language, narrative, and rhetorical structures. Rather than functioning as a self-sufficient visual object, the photographic image emerges as a site of mediation, where meaning is activated through reference, citation, and textual association.

By analysing key works by Blaufuks, Camacho situates his practice within a broader framework characteristic of contemporary art, grounded in referentiality, homage, and forms of pastiche. Blaufuks's work unfolds within a continuous circuit between literature and photography, in which books, editorial formats, and literary procedures play a constitutive role. This circuit mobilises international literary figures such as W. G. Sebald, Georges Perec, Italo Calvino, and Gonçalo M. Tavares, as well as institutional references such as Penguin as an editorial and cultural model. Camacho argues that it is within this sustained movement between media that

Blaufuks's work articulates its reflection on memory, exile, and the archive, positioning photography as a practice shaped as much by reading and writing as by the act of image-making.

In the third article, Humberto Brito offers a reading of Franz Kafka's canonical story "The Metamorphosis". Rather than being deterred by the fact that this is one of the most extensively studied literary works in the academic canon, Brito proposes an interpretation that, while firmly hermeneutic and attentive to questions of textual construction and meaning-making, is prompted by a close attention to two photographs that appear within the narrative itself.

Starting from these two photographic images, and from the frames that contain them, Brito extends his analysis to a wider system of literal and virtual frames that Kafka progressively constructs throughout the text. These include figures positioned within doorways, windows, walls, beds, and other rectangular or delimiting structures that repeatedly organise perception and point of view. Through this network of frames, "The Metamorphosis" is read as a succession of images arranged in sequence, a structure that can productively be approached as a kind of photobook, understood here as a montage of images whose meaning emerges through juxtaposition and seriality.

At the basis of this reading lies a fundamental tension in Kafka's text between meaning and opacity, visibility and obscurity, silence and interpretation. These tensions, Brito argues, resonate strongly with the logic of the photobook itself, an object that invites reading while simultaneously resisting full legibility. By approaching Kafka's narrative through the conceptual lens of photographic framing and sequential imagery, the article opens a space in which literature and photography illuminate one another, and in which writing becomes a means of thinking visually about textual form and interpretation.

Continuing within the field of comparative literature also understood as the study of relations between literature and the other arts, the article by Bárbara Sexauer examines *Un monde sans rivage*, a novel by the French writer Hélène Gaudy. The novel is grounded in the historical expedition undertaken in 1897 by Salomon August Andrée, Knut Frænkel, and Nils Strindberg, who attempted to reach the North Pole by hot-air balloon. Following the failure of the expedition and the death of its members, their bodies were recovered in 1930, along with Nils Strindberg's photographic negatives, which had been preserved in the ice in an advanced state of deterioration. Originally intended as visual documentation of the journey, these images survived only in fragmented, damaged form.

Sexauer's article explores the double perspective on photography developed in Gaudy's novel. On the one hand, photography functions as a literary theme, articulated through the figure of Strindberg as photographer, as well as through the narrative reconstruction of other photographic and exploratory ventures. These include the experimental photographic practices of August Strindberg, Nils's uncle, the aerial photography of Félix Nadar, and a broader constellation of polar expeditions that situate photography within the scientific, technological, and imperial imaginaries of the late nineteenth century. Photography thus appears as a historical practice tied to ambitions of knowledge, visibility, and conquest.

On the other hand, photography operates as a technical and formal model for writing itself. Gaudy's prose assimilates photographic processes and materials, producing a textual fabric that echoes the condition of Strindberg's recovered images: eroded by time, marked by gaps, shadows, and areas of illegibility. Significantly, the photographs that activate Gaudy's writing do not appear in the novel itself. They remain absent, inaccessible, or only indirectly evoked through description and speculation. As in Barthes's meditation on the unseen photograph of the mother in *La chambre claire*, and in Guibert's account of the image that never came into being in *L'Image fantôme*, photography here functions as a missing image whose absence generates writing, interpretation, and narrative invention.

Sexauer shows how this damaged photography, rather than fulfilling its original documentary function, becomes a generative site for imagination, speculation, and narrative reconstruction. The degradation of the negatives, caused by the same extreme natural conditions they sought to record, opens the novel to uncertainty and indeterminacy, allowing photography to be rethought as a space of opacity rather than transparency. In this sense, *Un monde sans rivage* proposes a model in which the failure of photographic representation becomes the very condition for literary invention and for a renewed reflection on the limits of documentation, memory, and representation.

The articles section concludes with a contribution by Marcos Flamínio Peres devoted to *Senhora*, one of the major novels of Brazilian Romanticism by José de Alencar. Combining a strongly historical perspective with sustained close reading, Peres situates the narrative within a nineteenth-century visual culture in which windows increasingly entered fiction as symbolic figures of the frame. Windows, like pictorial and photographic images, are approached as *dispositifs* of seeing and being seen, spaces in which visibility is organised and meaning is produced. In this sense, the novel is read against the backdrop of a century in which representation becomes profoundly shaped by imagistic paradigms.

From the window-as-frame, Peres moves to the portrait, anchoring his analysis in a crucial narrative detail. After having been married for some time, the protagonist Aurélia commissions a painted portrait of her husband. The image she is presented with, however, proves unsatisfactory, precisely because it remains too close to the man she encounters daily. Peres reads this episode through the growing influence of photography, and in particular of the daguerreotype, on nineteenth-century painting, bringing to light the tension between Realist and Romantic worldviews. While the former privileged exteriority, visibility, and positive documentation, the latter sought access to interiority, invisibility, and forms of spectral presence that exceeded empirical appearance.

It is for this reason, Peres argues, that Aurélia commissions a second portrait, one that departs from contemporary likeness and instead seeks to incorporate the idea of the man she loved in the past and who doesn't exist anymore as such. Reluctantly, the painter, whose practice remains aligned with positivist ideals of fidelity and resemblance, produces this so-called "fantasy" portrait, which the protagonist comes to cherish, even as she increasingly rejects her living husband. Through this triangulation between subject, image, and desire, the novel stages a conflict between

representation and the *ideal* that resonates deeply with nineteenth-century debates on art and photography.

Drawing on thinkers such as Charles Baudelaire and Walter Benjamin, the final article in the dossier thus approaches photography as a key paradigm of nineteenth-century realist positivism, one against which Romantic and, later, Decadent poetics articulated their aesthetic and ethical positions. In doing so, Peres's analysis situates *Senhora* within a broader reflection on the crisis of representation inaugurated by photographic technologies, and on the enduring tension between visibility, imagination, and the desire for an image capable of preserving what has been lost.

The dossier also includes a conversation between José Neves and Clare Grafik, Head of Exhibitions at The Photographers' Gallery, focused on *Double Take: Drawing and Photography* (2016). The discussion revisits the curatorial premises of the exhibition, tracing its origins in Grafik's interest in the photographic surface, materiality, and inscription, as well as in dialogues with artists such as Jan Svoboda and Běla Kolářová. As a joint exhibition of The Photographers' Gallery and Drawing Room, the project brought together historical and contemporary practices in order to examine how drawing and photography intersect, overlap, and challenge medium-specific definitions. Throughout the conversation, Grafik reflects on key themes structuring the exhibition, and drawing and photography are discussed as practices that, in *Double Take*, exchange roles: drawing becomes mechanical, repetitive, or mediated, while photography appears slow, tactile, and materially engaged.

The first review included in this issue, by Nadya Ismail, is devoted to the exhibition *Francesca Woodman and Julia Margaret Cameron: Portraits to Dream In*, curated by Magdalene Keaney and presented at the National Portrait Gallery in London in 2024. Bringing together more than 160 works, the exhibition proposed a dialogue between two photographers separated by a century, geography, and historical context. Ismail carefully reconstructs the curatorial logic underpinning this encounter, showing how the exhibition moves beyond an obvious comparison based on medium alone to reveal deeper aesthetic and conceptual affinities between Cameron's Victorian pictorialist portraits and Woodman's highly experimental, autobiographical practice. Central to this dialogue is the notion of the dream, understood as a mode of imagining photography at the threshold between visibility and invisibility.

Ismail's review traces the exhibition's thematic organisation and highlights recurring concerns shared by both artists, including theatricality, performativity, myth, femininity, and the dissolution of boundaries between subject and image. At the same time, the author attends closely to the historical and technical differences that distinguish their practices. As Ismail argues, the exhibition stages a productive tension between these differences, allowing the photographs to resonate across time. The issue concludes with a review by José Bértolo, devoted to *Japanese Photography Magazines, 1880s to 1980s* by Ivan Vartanian, Toda Masako, and Kaneko Ryūichi. The review highlights the book's remarkable combination of scholarly rigour and visual richness, noting its large format, careful layout, and extensive translations of magazine texts. It situates the volume as a landmark contribution to the study of Japanese photography, emphasising the centrality of periodicals in shaping photographic practice, discourse, and aesthetics over more than a century. The book is

presented as an indispensable resource for scholars, with an obvious appeal to any reader interested in the history and culture of photography in Japan.

Globally speaking, *Compendium* No. 8 explores photography as a relational practice, shaped through its encounters with other arts, media, and “frames of expression”. Through their interplay of images, writing, and material forms, all contributions illuminate new dimensions of meaning, fostering reflection within comparative, inter-artistic and intermedial approaches to the study of photography, literature and visual culture.

José Bértolo is an Assistant Researcher and lecturer in the Department of Portuguese Studies at the NOVA School of Social Sciences and Humanities, Universidade Nova de Lisboa, Portugal. He is a researcher at IELT, where he co-coordinated, together with Clara Rowland, the research project GHOST – Spectrality in Literature and the Arts. He has published several books of essays and has edited a number of edited volumes in the fields of film studies, art studies, and photography. He published his first photobook, *Moraesu St.*, in 2024.

José Neves is the Assistant Curator at The Photographers’ Gallery, where he actively contributes to shaping its exhibitions. Before this role, he was a curator at Belfast Exposed Photography in Northern Ireland, organising exhibitions featuring the work of artists such as Jo Spence, Frits de Ridder, Arpita Shah, and Yvette Monahan. He earned a PhD in Photographic History from Ulster University in 2017, with a focus on photobook history. Prior to that, he studied Photographic History and Practice at De Montfort University in Leicester and worked as an Assistant Curator at the Wilson Centre for Photography in London. His interests include the history of photobooks, artist’s books, photographic printing techniques, and storytelling through images. Recently, he has been exploring the depiction of HIV/AIDS through photography during the late 1980s and early 1990s.

© 2025 José Bértolo and José Neves

Licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Hervé Guibert e Roland Barthes e suas mães: a morte do autor depois da fotografia

Hervé Guibert and Roland Barthes, and Their Mothers:
The Death of the Author after Photography

Luís Mendonça

Universidade Nova de Lisboa, Portugal

ICNOVA

luismendonca@fcsh.unl.pt

ORCID: 0000-0003-1082-5973

RESUMO:

Após uma correspondência epistolar algo turbulenta, a relação entre Roland Barthes e Hervé Guibert baseou-se num “protocolo compassional” complexo, em que a escrita e, ulteriormente, a fotografia serviram de meios de contacto. Essa ponte, pese embora elevada e fixada de maneira muito evidente entre obras, ideias e conceitos, nunca foi devidamente percorrida nos estudos da imagem. O ponto de contacto mais intempes-
tivo entre as duas escritas – e modos de desejo – acontece na figura da mãe como “m/other” espectral e na própria autoria, de textos e imagens, como gesto de rasura, apagamento ou morte. Maternidade, desejo, autoria e escrita são temas centrais que nos permitirão, finalmente, ver Barthes e Guibert como lados de uma mesma moeda.

ABSTRACT:

After a somewhat turbulent epistolary correspondence, the relationship between Roland Barthes and Hervé Guibert came to rest on a complex “compassionate protocol”, in which writing and, later, photography functioned as modes of contact. This bridge – despite being elevated and very clearly fixed between works, ideas, and concepts – has never been properly traversed within image studies. The untimeliest point of contact between the two forms of writing – and modes of desire – emerges in the figure of the mother as a spectral “m/other”, and in authorship itself, of texts and images, as a gesture of erasure, effacement, or death. Maternity, desire, authorship, and writing are central themes that will ultimately allow us to see Barthes and Guibert as two sides of the same coin.

PALAVRAS-CHAVE:

autoria; cinema; desejo; spectralidade; fotografia; maternidade; morte

KEYWORDS:

authorship; cinema; death; desire; maternity; photography; spectrality

Submissão/Submission: 16/06/2025

Aceitação/Acceptance: 05/11/2025

O PRESENTE ARTIGO PROPÕE-SE realizar uma explanação sobre um elo em falta nos estudos da imagem, uma afinidade por plenamente (re)descobrir, entre Roland Barthes e Hervé Guibert, em particular, entre *La chambre claire*, livro publicado originalmente pela Gallimard, em 1980, e *L'image fantôme*, obra publicada pelas Éditions de Minuit, em 1981, e lançada em Portugal pela BCF Editores, com tradução e prefácio de Amândio Reis. Propõe-se uma reflexão sobre o modo como estes autores simultaneamente se “afirmam” e “desaparecem” através de uma escrita que tem a fotografia como *medium* principal. E em que medida o “isto-foi” fotográfico e o tema da morte ou da espectralidade se infiltram na relação que ambos mantinham com as respectivas progenitoras. Posto de outra forma: em torno das figuras da mãe e enformados por uma certa ontologia negativa da imagem fotográfica (“depois da fotografia” ou, leia-se em inglês, “after photography” como ensaio sobre a possibilidade de uma escrita além da fotografia, no seu encaço e para lá dela, digamos assim), o que separa e aproxima Hervé Guibert e Roland Barthes entre si? Tenha-se como exemplo daquilo que os aproxima e os distancia os perto de trinta anos de diferença e a distância física que fez deles, acima de tudo, amigos epistolares, com cada um a colocar-se fundamentalmente, e se calhar *avisadamente*, “à distância” do outro.

Importa dar resposta a todas essas questões começando pela fotografia, não a fotografia alucinada e detonada pela escrita pulsional que encontramos nas linhas de *L'image fantôme*, mas a fotografia mais propriamente realizada enquanto objecto. O que impressionará mais o espectador incauto que descubra “Guibert, o fotógrafo” será porventura a brancura e a claridade das suas imagens, que nos podem remeter de imediato para Larry Clark e para o seu *Tulsa* ou para as coreografias despidas, de uma luminosidade suave, quase lisa, de Francesca Woodman. Como se estas imagens vagas, oferecidas e por ocupar, viessem do território dos sonhos ou de um além-vida qualquer, sugerindo um modo tribal de viver a juventude, *topos* onde a liberdade se descobre, ou se desencobre, numa espécie de teatro privado, muito secreto, feito de gestos e cumplicidades difíceis de discernir para quem olha “de fora”.

Em suma, as imagens de Guibert, na sua claridade diáfana, incensam um mistério qualquer que nos convoca para um paraíso perdido, mas não se trata este de um paraíso celeste ou místico, pois vigora no território semântico da fotografia de Guibert uma dimensão muito concreta (objectos, pessoas, sombras) que apela ao mundo físico ou mundano, mesmo que a claridade diáfana nos envie para uma dimensão outra. Esta *mise en scène* ablativa, extractiva e expurgada pode fazer-nos aceder ao neo-realismo como neo-cristianismo, presente nas entrelinhas do pensamento de André Bazin e aprofundada por Amédée Ayfre, à “estética do silêncio” teorizada por Susana Sontag ou ao estilo transcendental desenvolvido e aplicado por Paul Schrader em *Transcendental Style in Film* e na sua “Man in a Room Film Trilogy” – como se fosse da ordem franciscana a organização destes quadros sobre santos ou “anjos exterminadores” que, na terra, e em privado, perigosamente brincam aos, ou brincam com, fantasmas. É a transparência falsa de um véu, é a brancura não pura do lençol da cama ou da camisa ou da palidez do rosto de Guibert os assuntos que mais saltam à vista no contacto “obtusos”, como manda Barthes no seu «Le troisième sens», com as suas fotografias.

Há toda uma palidez que o excita, como confidencia numa das passagens de *Le mausolée des amants: Journal 1976-1991*. Numa das suas observações em transportes públicos, onde costumava fixar os olhos nalgum outro passageiro capaz de suscitar desejo ou repulsa, ou seja, capaz de motivar o esforço da (d)escrita, nota Guibert (2014, 256) acerca de um jovem que lê um livro em italiano no corredor de um comboio: “a sua pele é muito Branca, tal como gosto, tal como gosto sempre da minha pele e eu tenho vergonha da cor da minha”. O crítico de arte Hervé Gauville (Ollier 2010, 18) descreveu o tom de pele e o corpo de Guibert desta forma em *Hervé*, obra devocional da autoria de Brigitte Ollier: “Tinha ficado impressionado com a sua palidez; havia nele algo de diáfano e de teatral ao mesmo tempo, como alguém que posa involuntariamente. Pareceu-me alto e forte, e exausto, o que criava uma mistura estranha: essa presença bastante poderosa e, ao mesmo tempo, esse estado de anemia.” Em «Adjani ou La Vertu de L’Excès», texto publicado originalmente no *Le Monde* em 28 de Maio de 1981, Hervé Guibert escreveu, como quem fotografa, um “retrato” efervescente de Isabelle Adjani, com quem quis filmar o seu primeiro filme e com quem desenvolveu uma relação tão devota quanto destrutiva. Guibert diz-se entre os homens que a amam. Porquê? “[P]orque ama Goethe, Flaubert, Dostoiévski, Edgar Allan Poe. Porque [ama] as paixões terríveis [e] a castidade inflamada” (Guibert 2019, 132). Adjani representa a sua paixão louca pelo cinema e é “o seu modelo de identificação feminina”. Descrevendo cada aspecto do seu corpo, sobretudo os olhos (de um azul límpido e distante) e o rosto, à maneira do célebre texto de Barthes sobre a face de Greta Garbo, nota Guibert (32): “Preciso de me voltar para a sua pele, de uma palidez e de um embotamento [*matité*] de um outro século: uma brancura que não é pútrida nem cadavérica mas que remete para a porcelana, para a lactescência”. Apesar de Adjani, ou de um certo fascínio exercido pela sua imagem – como “a virgem” –, esta é uma brancura infecta, mistura do divino e do eterno com o mais baixo, com o mais fútil, fátuo e profano, tal qual o diabinho que Guibert, em *L’image fantôme*, declara no *confessionário* que é a sua escrita ter tido medo de poder surpreender na sua primeira imagem erótica – o desenho de uma mulher que exibía os seios uma vez puxada uma aba. Ou tal qual a personagem Toby Dammit no filme de Federico Fellini em *Histoires extraordinaires* (1968), obra *omnibus* com contributos ainda de Roger Vadim e Louis Malle. Dammit é interpretado por Terence Stamp, a personagem diabólica de Pasolini em *Teorema* (1968), filme que, conta o fotógrafo e escritor Hans George Berger (Ollier 2010, 48) no citado *Hervé*, foi visto por Guibert sem idade para o ver e graças à cumplicidade de seu pai:

Hervé contou-me que desejara ver *Théorème*, tinha visto as fotografias de Terence Stamp na vitrina do cinema, o seu rosto impressionou-o. Mas a empregada da bilheteira recusou-lhe a entrada, por ser demasiado jovem. Foi bem-sucedido a convencer o pai a levá-lo com ele. Este escondeu-o sob o impermeável para que ninguém da bilheteira o visse, e assim descobriram juntos o filme de Pasolini. O seu pai percebeu que tinha um filho diferente de todas as outras crianças.

Teorema e *Toby Dammit*, dois filmes saídos no mesmo ano quente de 1968. Rosto pálido, intensamente branco, Stamp surge-nos no dito “filme-episódio” de Fellini na pele de Toby Dammit como este actor shakespeariano, em modo vampiro *rocker*, sucumbindo à tentação de celebrar um pacto com o Diabo para chamar a si as luzes da

ribalta. Mas a luz – nomeadamente a do *flash* fotográfico dos repórteres – queima-lhe o rosto. Dammit é uma personagem que seduz o olhar de Guibert, sendo o escritor um pouco como um vampiro diurno ou, no pólo oposto, como um santo cego, tal qual o Santo Hervé citado no livro *L'image fantôme* (Guibert 2023, 52), para quem, porventura como toda a gente cega, ver é uma fonte de grande fantasia (Guibert 2014, 298). Eis, enfim, Guibert, qual santo “méchant” que se exprime em imagens de uma claridade ofuscante – a dita brancura infecta é o seu idioma principal. De onde vem essa brancura febril que o faz fotografar e que o faz escrever, que o precipita para a fotografia e o empurra para a escrita e que, finalmente, o atira para a Morte?

No documentário *Hervé Guibert, la mort propagande* (2021), ficamos a saber que Guibert começou a escrever no início da adolescência, durante um período em que estava de cama, com febre alta. É a febre, esse “efeito” que empalidece o rosto, que nos permite levantar o véu sobre *um mundo entre o nosso mundo*, motivando muitas das visões ou alucinações convocadas, por exemplo, em *L'image fantôme*. Claro que a principal mancha nesta brancura é a doença. O próprio falava da sua relação paradoxal com a sida que o matou: uma paixão intensa ao início e, depois, um desejo *bigger than life* ou, melhor dizendo, *bigger than death* de se ver livre dela, de a expulsar, como que num vômito. Guibert analisa a sida deste modo, em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990): por um lado, mostra-se extraordinariamente inquiridor, como o cientista de bata branca a analisar um tecido ou órgão humano; por outro lado, dá-se a revelar, nas entrelinhas, furiosa e assustadoramente sensível e vulnerável.

Guibert analisa e oferece, em acto sacrificial, a sua visão sobre as pessoas e os objectos que compõem o mundo que o rodeia como faz com o próprio corpo logo nas primeiras páginas da sua obra inaugural, *La mort propagande*, escrita em 1977 quando tinha apenas 21 anos. Aí, um corpo é oferecido, destruído, degradado, implodido, para ser performatizado ou filmado, no que é uma espantosa e até arrepiante premonição relativa à sua morte precoce, cerca de 15 anos depois, e ao único filme que nos deixou, exibido postumamente na televisão francesa, *La pudeur ou l'impudeur* (1992), em que Guibert obedecia ao “mandamento” inaugural de *La mort propagande*: “[t]enham o meu corpo decomposto filmado, dia após dia” (Guibert 2020, 28). Nesse mesmo livro, escrevia ainda, porventura dirigindo-se a um “eu” futuro: “esta *performance*, mais bela do que um filme de horror (...), vai ser excitante”. E é assim que dá ao leitor a notícia da sua própria morte: “Nas primeiras horas de 7 de Março, 19–, H.G. foi encontrado morto, deitado numa poça do seu próprio sangue, no meio de uma divisão suja. A morte silenciou-o.” (54). Mais à frente, descreve a autópsia deste corpo (o corpo já é uma pura “outridade” nesta altura), vítima de um suposto assassinio de cariz sexual, perpetrado por um amante ou amigo: “ele abre as minhas costelas com uma tesoura, ele acaba de levantar nervosamente o lençol que me cobre a cabeça, vê a cabeça e coloca um dedo logo debaixo do meu olho” (65). Guibert inscreve no *corpus* da sua prosa, de maneira visceral e violenta, o tema da morte logo nas primeiras linhas do seu livro número um – já nas entradas iniciais do seu diário, que começou a redigir em 1976 e só a morte concluiu, sentenciou: “É a morte que me move (esse seria o fim do livro)” (Guibert 2014, 51). Esta obsessão pela imagem do seu corpo deitado, envolvido pelo lençol branco, sobre uma mesa em mármore, pronto a ser autopsiado ou a figurar a morte para o olhar indagatório, que o abre e

inspecciona, é qualquer coisa digna de um realizador como Carl Th. Dreyer e, em particular, do seu filme *Vampyr* (1932), se recordarmos o momento em que o protagonista, interpretado pelo Barão Nicolas de Gunzburg, vê o seu próprio cadáver a ser transportado no caixão. Trata-se, enfim, de uma proposta, dirigida a nós, leitores, de encararmos a Morte como imagem, como um “eu-outro” reflectido no ecrã ou num espelho diabólico qualquer.

Assim, dir-se-ia que, apesar de pouco lido (foi republicado recentemente em inglês, em *Written in Invisible Ink: Selected Stories*, com tradução de Jeffrey Zuckerman), *La mort propagande* é um livro importante por definir um certo tipo de violência e crueldade assaz guibertianas e também, como vimos, porque já se encontra assombrado por múltiplas figurações da Morte – começando pela do próprio autor. E ainda por delimitar uma família importante de referências que estruturam o seu pensamento e estilo de escrita. Guibert terá enviado este livro, acabado de publicar, a três personalidades: o pintor Francis Bacon, que fez do estudo pictural do corpo, e de todo um catálogo de sensações, um motivo de articulação expressiva entre a fotografia – de Muybridge mas também recorrendo a fotogramas de filmes de Eisenstein – e a pintura figural, tal como entre a *performance* e o cinema de horror; Michel Foucault, um vizinho e amigo cujos últimos dias foram relatados em *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie*; e, finalmente, Barthes. O filósofo estruturalista ter-se-á interessado pelo jovem escritor, tornando-se seu amigo epistolar. Numa das cartas trocadas, terá proposto a Guibert a redacção de um texto complementar a essa obra, que se haveria de intitular *La mort propagande N.º 0*. Segundo Guibert, Barthes disponibilizou-se a promover a republicação da obra, com o novo texto mais um prefácio da sua autoria, mas sob uma condição: que Guibert dormisse com ele. Guibert não cedeu à chantagem e esse texto permaneceu por publicar até 1991. O texto-carta *Fragments pour H* escrito por Roland Barthes serviu de “resposta” a essa alegação feita em público por Guibert e, ao mesmo tempo, de extensão significativa, pessoal pois em jeito de carta sentimental, do recém lançado *Fragments d’un discours amoureux* (1977). Segundo o filósofo, ele não desejou Guibert, pois apenas interpretou ou *performatizou* que o desejava, quer dizer, jogou lúdica e perversamente com esse sentimento de desejo, porventura dentro do estilo insinuante e diabólico tão definidor do próprio Guibert enquanto escritor e “na pele” da sua primeira e mais obsessiva personagem.

A verdade é que, se não dormiu com o corpo de Barthes, Guibert *flirtou* de maneira decisiva com a sua escrita. *L’image fantôme* é uma obra escrita e imaginada pelo olho da memória, um livro sem fotografias, feito sem câmara, mas repleto de imagens. Uma compilação de erros, hesitações, acidentes e um elogio à insuficiência da fotografia face à escrita e à sua capacidade reparadora. Trata-se outrossim de uma obra atravessada, como uma espada, por um intenso e erótico sentimento de amor à morte, para citar um título de Alain Resnais, *L’Amour à mort* (1984), em que a morte vem, irrompe, *from within*, vomitada pelo espírito e gerando o debate entre os vivos como um vírus intelectual. Uma forma de amar a morte que faz de *L’image fantôme* a sequela mais justa de uma obra de extraordinária auto-superação – de auto-ultrapassagem epistémica – como foi *La chambre claire* para Roland Barthes, que confidenciou no seu *Journal de deuil* como a descoberta da fotografia de sua mãe

teve um efeito desbloqueador, simultaneamente elevando o sentimento de perda ao máximo e tornando-o suportável mediante a prática exorcizante da escrita.

Com efeito, a história que molda toda a experiência de escrita e leitura (de imagens) de *L'image fantôme* também diz respeito a essa figura pairante e autoritária: a mãe – a mãe como *m/other*, convocando o título de um filme de Nobuhiro Suwa. A mãe como um outro. E é a ela que, logo na página 19, Guibert dedica uma história precisamente intitulada “A Imagem Fantasma”. Versa sobre a tentativa de captar a imagem de sua mãe, sem a maquilhagem ou a figura/máscara imposta pelo marido, à laia de um movimento de desembalsamamento libertário com vista a embalsamá-la final e conservadoramente como “imagem de pureza” conjurada na câmara escura. Fotografar surge, deste modo, como acto transgressor e edipiano, até porque Guibert usa uma câmara do pai, sem este o saber. Trata-se também de um gesto salvífico, por procurar salvar – guardar como *re-garder* – a imagem da beleza ocultada e sob o risco de extinção. Mas Guibert é tudo menos suave na descrição que faz desta tentativa. Atente-se nesta passagem:

Há que dizer que me recusei a fotografá-la até então porque não gostava do seu penteado, que era artificialmente encaracolado e lacado, numa daquelas *mises en plis* horríveis que a minha mãe costumava fazer, alternando com as permanentes, e que embaraçavam o seu rosto, o enquadravam mal, o escondiam, o distorciam. A minha mãe era daquelas mulheres que se gabam de uma semelhança com uma actriz, Michèle Morgan, no seu caso, e que vão ao cabeleireiro com uma fotografia dessa actriz tirada de uma revista, para que o cabeleireiro, tomando a fotografia como modelo, reproduza nelas o penteado da actriz. Portanto, a minha mãe penteava-se mais ou menos como Michèle Morgan, que passei obviamente a odiar. (Guibert 2023, 19-20)

Guibert narra ainda o momento seguinte à fotografia, quer dizer, o seu desastre:

Mas tive de me render às evidências: não tinha colocado o rolo na câmara devidamente (não tínhamos? não me lembro), e ele soltara-se das pequeninas garras negras que o seguravam, que o faziam avançar, e eu tinha-o fotografado no vazio. Em branco, o momento essencial, perdido, sacrificado. (Guibert 2023, 25)

Mais à frente, completa:

Aquele momento em branco (aquela morte em branco? já que se pode disparar “em branco”) permaneceu entre mim e a minha mãe, com o poder silencioso de um incesto. (Guibert 2023, 25)

Por fim, nota:

Nunca mais a fotografei. E ela envelheceu, como eu havia pressentido. Num ano, dez anos. Ela permanecera uma mulher de quarenta anos. Ela tornou-se uma mulher de cinquenta anos. Sempre que a via novamente, mal conseguia olhar para ela: aquelas dobras que lhe beliscavam os lábios, que lhe endureciam a boca, aquele rubor imperceptível e aquela ligeira penugem que lhe cobria as bochechas eram motivos de repulsa. Tinha dificuldade em beijá-la. (Guibert 2023, 26)

Como se verifica na leitura destas passagens, o mundo da mãe tal como (d)escrito por Guibert desperta tudo menos sentimentos suaves, delicados ou condescendentes. Em certa medida, a relação destes dois autores com a morte, a sua e a representada fotograficamente (e ambos apreciam as manifestações de uma certa arte assombrada pela ideia de limite ou finitude), tem que ver com a relação que os dois vão manter com a possibilidade ou com a consumação da morte de suas mães.

Resumindo, o amor terno e profundíssimo de Barthes sentido pela sua mãe, tal como descrito no livro de Hervé Guibert, *L'image fantôme*, permite-nos pensar sobre o que os une *mas também* sobre o que os separa. Pois esse “amor à mãe” em Barthes choca, violentamente, e a título de exemplo, com o que Guibert conta, nos seus diários, sobre a operação de remoção da mama cancerosa de sua mãe. Relata Guibert que soube, antes da própria mãe, que o seio desta havia sido removido. Perante a notícia e a ignorância da mãe quanto à extensão da dita operação, Guibert confessa o seguinte, não somente no seu diário como também na sua ficção autobiográfica intitulada precisamente *Mes parents* (1986):

É a primeira vez que lhe escrevo e acho atroz, depois do facto de ter sido necessário que ela fosse amputada para eu atestar o meu amor por ela. Digo-lhe isso. Vou amá-la mais, que a amo mais, mas no dia seguinte penso com horror que isto significa: morre e amar-te-ei ainda mais, sabes. (Guibert 2014, 208)

Noutra entrada, escreve: “O rosto inchado da minha mãe com cortisona, um pouco como um mastim inglês, mas eu odeio-a” (Guibert 2014, 247). Numa das passagens mais duras do seu diário, que inclui outrossim em *Mes parents*, chega a escrever sobre a mãe: “Sinto-me quase feliz quando ela diz que está a sofrer” (271). Guibert surge, também e mais uma vez, como que ocupando o lado lunar ou, para usar uma analogia mais fotográfica, “o negativo” de um “protocolo compassional” que pauta a relação do escritor com o tema da senescência de sua mãe. E a maneira como tantas vezes Guibert confessa o ódio dirigido aos pais, em particular, à mãe, é como que um acto de violência verdadeiramente estruturante dentro do fluxo acintoso da sua escrita. Por exemplo, refere-se ao pai, à mãe e à irmã, em *La mort propagande*, quando dispara: “estes corpos que detesto” (Guibert 2020, 39).

Este amor/ódio (auto-ficcionalizado? Sim, mas mesmo assim deveras violento) sentido pelos pais, figuras de *autoridade* na sua vida, permite-nos encarar o tema da autoria em articulação com a ideia quase paternal ou maternal de autoridade na escrita e na fotografia. Como podemos caracterizar o estilo de Guibert? Dir-se-ia que se consubstancia numa escrita fotográfica realizada em movimento de vai-e-vem, entre a vida e a morte, sempre *com* e *para* a morte, desde logo, a morte física, corpórea, do próprio autor, para quem, como escreveu na primeira página de *La mort propagande* em jeito de programa de trabalho, “o meu corpo é um laboratório” (Guibert 2020, 27). A violência que inflige a esse corpo, também infligirá aos outros, sendo o principal outro a mãe (ou o pai) ou o(s) seu(s) corpo(s).

Resulta daqui, de toda esta experimentação com as várias escritas, da literatura, da fotografia e da própria árvore genealógica, um corpo desvelado/velado, violado e violador de onde advém, forçosamente, uma ideia instável de autoria. Aqui, o escritor dilui-se no próprio acto de escrever ou a escrita ilumina-se num espaço dedicado à invenção e à recriação do autor e do leitor, pretendendo-se induzir uma leitura

activa que assuma um “corpo” em diálogo ou em reação à palavra mais crua e cruel e ao mundo (sentimental). O famoso texto de Barthes «La Mort de l’auteur», publicado na revista *Manteia*, n.º 5, em 1968 (coligido na edição americana *Image Music Text*), e que deu algum brado e suscitou muitas interpretações precipitadas, merece ser trazido à colação. Não se trata, claro, de contrariar uma certa ideia de autoria como reflexo de uma produção artística pessoal ou “do íntimo”, mas de propiciar na escrita um espaço de encontro, o mais directo e frontal, com o leitor. É uma escrita participada, digamos assim, em que o autor – quem ele é, quem julga ser ou o que se propõe ser – importa pouco, porquanto o que mais importa é o corpo da sua escrita, para quem o “eu” é uma espécie de objecto de estudo ou uma personagem. Escrever sobre o “eu” de maneira quase desafectada, quase “neutral”, para usar um conceito caro a Barthes – esta parece ser a proposta que encerra *La chambre claire*. E também parece ser a proposta que molda *L’image fantôme*.

Cada autor, Guibert ou Barthes, constitui-se numa “outridade” mediante um contacto revelador com a fotografia, revelação não do “eu” mas de uma linguagem do “eu”. Por outras palavras, contacto revelador com a fotografia, uma fotografia não perfeita ou canónica (“banal”, como aquela que Guibert quis tirar a Barthes e a sua mãe, já lá vamos), ou, como sublinha Guibert (1999, 194) na sua crítica a *La chambre claire*, “uma fotografia que deixa o texto passar”... E “onde só a linguagem actua, ‘se performatiza’, e não o ‘eu’”, sublinha Barthes (1993, 143) no dito ensaio.

O texto da imagem, esse *événement*, permite sempre aceder ao “eu como um outro”. É assim em Guibert, é assim em Barthes. Trata-se, enfim, de uma forma de aniquilar, se não total, pelo menos parcialmente, a presença do autor numa escrita pessoal mas profundamente anti-narcisista. Pois é uma escrita adversativa: “contra o eu”, aspirando ao lado de lá da morte, esse “grande outro”. Se virmos o Guibert-escritor-narrador-personagem como um sequestrador, por exemplo, ao jeito da personagem de Terence Stamp em *The Collector* (1965), de William Wyler, dir-se-ia que, independentemente de lhe chegar ou não o dinheiro do resgate, ele não deixará ninguém vivo no final. Nem ele mesmo. “Fantasia da desapareição: já que ninguém me quer raptar, eu rapto-me a mim mesmo”, sentenciou no seu diário (Guibert 2014, 298).

Há um momento de captura (ou rapto) da imagem, em *L’image fantôme*, que constitui a mais perfeita assunção da ligação umbilical a *La chambre claire*, lançado um ano antes, em 1980 – nesse mesmo ano, Barthes morre, após ter sido atropelado por um carro em Paris (evitamos aqui a especulação acerca de ter sido não um acidente mas suicídio). Demoremo-nos um pouco na história de Guibert sobre Roland Barthes, “o escritor”, e a sua mãe, intitulada «A fotografia, o mais perto possível da morte», título que nos remete tanto para Robert Capa como para La Rochefoucauld, ao ensaiar a possibilidade de uma proposta algo indecente contida no acto de fotografar mãe, filho e a Morte... *bem de perto*. Com efeito, para Barthes, toda a fotografia redundava numa forma “catastrófica” de inquirição do nosso lugar do mundo: “Porque é que vivo *aqui e agora*?” A pergunta tão inquietante quanto mobilizadora vem de Jean Narboni (2015, 104) numa releitura, particularmente assombrada pelo fantasma do cinema, de *La chambre claire*. Assim, o acto fotográfico constitui, para Barthes e para Guibert – ou, acima de tudo, para *Guibert face a Barthes* –, uma qualquer

forma de violência. Fotografar o filósofo com a sua mãe implicaria, por isso, uma negociação muito susceptível de falhar. Descreve, enfim, Guibert (2023, 171):

Um dia, escrevi-lhe uma carta para lhe dizer que queria fotografá-lo com a mãe, uma vez que era a ela que ele dedicava todo o seu tempo e o seu afecto, uma vez que era ali, em primeiro lugar, que se mantinha a forte relação. A fotografia podia ser simples e banal em si mesma (...) podia até ser tecnicamente falhada, mas em todo o caso seria forte. Era a fotografia, a única possível para mim, naquele momento, de R. B. Não tive resposta (...).

Continua: “Tive medo que aquela carta ficasse para sempre entre nós como uma mancha negra, um arrependimento, um passo em falso” (Guibert 2023, 172). Como se a mera pergunta tivesse, em certa medida, exposto, de maneira quase pornográfica, pelo menos para a sensibilidade barthesiana, um certo desejo, egoísta, imoral e necrótico, de fitar, de guardar e de se galvanizar, ou mesmo *de se excitar*, perante a possibilidade da morte iminente da mãe – a morte como tara, como fetiche, mas aqui era a morte de alguém que representava o mundo para Barthes.

Barthes não publica a imagem de sua mãe em *La chambre claire* precisamente por ela não representar nada além de um – como diria Siegfried Kracauer – amontoado de coisas num manequim oferecido ao consumo desatento de um qualquer *spectator*. Havia algo de sagrado – descobriu logo ali, Guibert, quer dizer, bem antes de *La chambre claire* – na imagem da mãe *para e em* Barthes – digamos que, para um bom estruturalista, ela, a mãe ou a sua imagem, era a trave-mestra da sua existência ou, enfim, “a estrutura principal” do seu trabalho de escritor.

Escreveu Guibert no seu diário, de maneira cifrada, como lhe era habitual, mas creio poder estar a referir-se a “B de Barthes”:

A suposição de uma transferência após a morte de B.: não seria o único destinatário, mas um destinatário transitório, entre outros: esta tarde trabalho no meu livro sobre fotografia e tenho momentos em que me sinto como que estando a ser levado, duplicado, habitado por algo que não é eu mesmo. (2014, 119)

O fantasma de Barthes possuindo o corpo de Guibert para gerar *L'image fantôme*? Não temos maneira de descodificar com máxima segurança. Mas o próprio Guibert, o escritor e a personagem, gostava de perspectivar uma segunda vinda ao mundo sob a forma de um fantasma que iria assombrar a vida e a escrita dos outros. É assinalável, a este respeito, a quantidade de obras que têm saído recentemente a prestar culto a Guibert. Aliás, neste particular, tanto o já citado *Hervé* como, de modo assinalável, *Fous d'Hervé*, livro coordenado e estruturado por Arnaud Genon, co-fundador do *website* herveguibert.net, propõem-se, sob a forma de uma série de muito candidas partilhas de histórias e de uma panóplia de correspondências epistolares, constituir uma espécie de “Internacional Guibertiana” ou, melhor, uma “Igreja Universal de Loucos por Guibert”. Guibert surge amiúde, nas páginas destes livros-mausoléus, como essa espécie de fantasma que ganha corpo no pensamento, nas imagens e na escrita de quem continua a sentir-se tocado por ele – um toque violento, intempestivo e belo. Presença que vive e sobrevive dentro de nós como uma singular voz matricial – mais maternal do que paternal – geradora de um sem número de imagens.

Referências

- Ayfre, Amédée. 2004. *Un cinéma spiritualiste*. Condé-sur-Noireau: Éditions du Cerf com Éditions Corlet.
- Barthes, Roland. 1987. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Lisboa: Edições 70 (1977).
- Barthes, Roland. 2009a. *Diário de Luto*. Lisboa: Edições 70 (1979).
- Barthes, Roland. 2008. *A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70 (1980).
- Barthes, Roland. 2009b. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70 (1982).
- Barthes, Roland. 1993. *Image Music Text*. Nova Iorque: Harper Collins Publishers.
- Barthes, Roland. 2005. *The Neutral: Lecture Course at the College de France (1977-1978)*. Nova Iorque: Columbia University Press (2002).
- Bazin, André. 1992. *O que é o Cinema?*. Lisboa: Livros Horizonte (1958).
- Genon, Arnaud. 2022. *Fous d'Hervé – Correspondance autour d'Hervé Guibert*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon (PUL).
- Guibert, Hervé. 2023. *A Imagem Fantasma*. Lisboa: BCF (1981).
- Guibert, Hervé. 2022. *Mes parents*. Paris: Gallimard (1986).
- Guibert, Hervé. 1993. *Ao Amigo que não me Salvou a Vida*. Lisboa: Livros do Brasil (1990).
- Guibert, Hervé. 1991. *Le protocole compassionnel*. Paris: Gallimard.
- Guibert, Hervé. 1999. *La photo, inéluctablement: Recueil d'articles sur la photographie 1977-1985*. Paris: Gallimard.
- Guibert, Hervé. 2014. *The Mausoleum of Lovers: Journals 1976-1991*. Nova Iorque: Nightboat Books (2001).
- Guibert, Hervé. 2019. *Articles intrépides 1977-1985*. Paris: Gallimard (2008).
- Guibert, Hervé. 2020. *Written in Invisible Ink: Selected Stories*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Kracauer, Siegfried. 2014. "Photography (1927)". Em *The Past's Threshold: Essays on Photography*, edição de Philippe Despoix e Maria Zinfert, 27-44. Berlim-Zurique: Diaphanes (1927).
- Narboni, Jean. 2015. *La nuit sera noire et blanche: Barthes, La Chambre claire, le cinema*. Paris: Capricci/ Les Prairies Ordinaires.
- Ollier, Brigitte. 2010. *Hervé*. Paris: Filigranes Éditions.
- Schrader, Paul. 2023. *O Estilo Transcendental no Cinema – Ozu, Bresson, Dreyer*. Lisboa: Edições 70 (1972).
- Sontag, Susan. 2009. *Styles of Radical Will*. Londres: Penguin Books (1969).

Luís Mendonça doutorou-se em Ciências da Comunicação na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH) com uma tese publicada em 2017 pelas Edições Colibri, *Fotografia e Cinema Moderno: Os Cineastas Amadores do Pós-Guerra*. Publicou mais recentemente *Majestosa Imobilidade: Contributo para uma Teoria do Fotografia* pelas Edições 70 e (em regime de co-autoria) *O Cinema das Palavras: Entrevistas À pala de Walsh* pela Linha de Sombra. É co-editor do *website À Pala de Walsh* e Professor Auxiliar Convidado na NOVA FCSH. Deu aulas na ESTC, na Universidade Lusófona, no Instituto Português de Fotografia e no Atelier de Lisboa. É Assessor de Imprensa da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, onde desempenhou as funções de programador durante cerca de seis anos.

© 2025 Luís Mendonça

Licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Writing with Photos: Literature's Influence on Daniel Blaufuks

Sandra Camacho

Universidade Nova de Lisboa, Portugal

ICNOVA

sandragcamacho@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2775-0146

ABSTRACT:

In Daniel Blaufuks's prolific career the relationship between photography and the other arts emerges as a pervasive feature. The artist often draws from writers and musicians such as Georges Perec, W. G. Sebald, Jorge Luis Borges, or Lou Reed, amongst others, not only to inspire the titles of his works, and the development of his projects, but has also looked to formal aspects, such as the editorial shape of short stories collections, to construct his own photobooks. In this, a parallel between the puncture of a snapshot and an incisive moment in a short story may be made. Additionally, Blaufuks's projects have themselves inspired other artists and writers. The following article examines three works, two by Blaufuks, *Collected Short Stories* (2003) and *Attempting Exhaustion* (2016), and one prompted by him, Gonçalo M. Tavares's *Matteo Perdeu o Emprego* (2010), to consider the tenuous border between literature and photography and how the artist traverses them.

RESUMO:

Na prolífica carreira de Daniel Blaufuks, a relação entre a fotografia e as outras artes surge como uma característica predominante. O artista recorre frequentemente a escritores e músicos como Georges Perec, W. G. Sebald, Jorge Luis Borges ou Lou Reed, entre outros, não só para inspirar os títulos das suas obras e o desenvolvimento dos seus projetos, mas também para se inspirar em aspetos formais, como a estrutura editorial das coleções de contos na construção de um dos seus próprios fotolivros. Aqui, é possível poder estabelecer-se um paralelo entre o impacto de uma *snapshot* e um momento incisivo num conto. Adicionalmente, os projetos de Blaufuks têm inspirado também eles outros artistas e escritores. O seguinte artigo examina três obras, duas de Blaufuks, *Collected Short Stories* (2003) e *Tentativa de Esgotamento* (2016), e uma inspirada por ele, *Matteo Perdeu o Emprego* (2010), de Gonçalo M. Tavares, para considerar a ténue fronteira entre literatura e fotografia, bem como a forma como o artista a atravessa.

KEYWORDS:

Daniel Blaufuks; Georges Perec; Gonçalo M. Tavares; *Attempting Exhaustion*; *Collected Short Stories*

PALAVRAS-CHAVE:

Daniel Blaufuks; Georges Perec; Gonçalo M. Tavares; *Tentativa de Esgotamento*; *Collected Short Stories*

Submission/Submissão: 16/06/2025

Acceptance/Aceitação: 29/10/2025

THERE IS A STORYTELLER creeping out of Daniel Blaufuks, there is a love of books and writing that cannot be denied. Born in 1963, in Lisbon, Blaufuks is the grandson of German and Polish Jewish World War Two refugees. He often examines questions of memory – private and public –, exile, and the archive. Working mainly in photography and film, the artist often establishes links with literature, having borrowed not only genre conventions for some of his projects, but also the very titles of texts he admires, or wishes to question. A quick, and not exhaustive, survey may show, for instance, that the artist's photobook and film *Under Strange Skies* (2007) was borrowed from Ilse Losa's (1913-2006) *Sob Céus Estranhos* (1962); that Blaufuks's film *The Absence* (2009) — an appropriation of Jean-Luc Godard's (1930-2022) *A Bout de Souffle* (1960) in which the main character, played by Jean-Paul Belmondo, has been removed from the film — draws on *La Disparition* (1969) by Georges Perec (1936-1982); that the iPod project *Now remember* (2008) takes its title also from a work by Perec, *Je me souviens* (1978), which in turn was borrowed from Joe Brainard's (1942-1994) *I remember* (1975); whilst the exhibition / project *Utz* (2012) has the title of Bruce Chatwin's (1940-1989) *Utz* (1988); that the photobook and film *Terezín* (2007) drew from *Austerlitz* (2001) by W. G. Sebald (1944-2001), as did the five-hour film *As if...* (2014); and that the photobook *This Business of Living* (2015) was taken from Cesare Pavese's (1908-1950) *Il mestiere di vivere: Diario 1935–1950* (1961).

Taking this into consideration, in the following pages, I shall examine the relationship between literature and photography in Blaufuks's work. First as a source of inspiration for the artist, particularly in one of his works drawing from the writings of Georges Perec, *Attempting Exhaustion* (2016), and later as prompting literary texts by others, as is the case of Gonçalo M. Tavares's *Matteo Perdeu o Emprego* (2010). Yet, before turning to these works, I shall examine a photobook that, whilst referencing book titles by others, was modelled after the editorial standards given to literary 'Classic Authors' in its mimicking of a Penguin paperback: *Collected Short Stories* (2003) (Blaufuks & Coignet 2014, 199).¹

1. *Collected Short Stories*

Affairs, obsessions, ardours, fantasy, myth, legend and dream, fear, pity and violence – this magnificent collection of stories illuminates all corners of the human experience.

¹ In *Blaufuks, A14 Pocket Library* (2007) the artist similarly mimicked the *Abrams Art Paperbacks*, a series of monographs dedicated to artists such as Rembrandt, Van Gogh, Braque, Cézanne, amongst others: "my secret plan was to go to a second-hand bookseller with *Blaufuks, A14 Pocket Library*, place it among the other books of the collection and wait for customers to discover it" (Blaufuks & Coignet 2014, 198). Besides being 'published' by Penguin and Abrams, Blaufuks also inserted himself into Gallimard by using their famous collection of detective and mystery books, *Collection Série Noire*, as inspiration for *Works on Memory* (2012) and *All the Memory of the World, part one* (2014).

Previously unpublished these thirty-one stories reveal Daniel Blaufuks in a range of contrasting moods, sometimes cynical and witty, sometimes searching and philosophical.²

As any self-respecting Penguin Classic Paperback publicist will know, a book that is expected to do well in sales is in dire need of aggrandising back notes on the author. However, the ones quoted above are not of the publisher's doing, rather they have been written by the author himself. Starting with *The End of Something* the overarching themes of this collection are: beginnings and endings; arrivals and departures; loneliness and the unsatisfactory pursuit of the next country, of the next city, the pursuit of the *Dream of a Strange Land*.³ Some of the chosen titles for the 'stories' are humorous — in *Banal Story* a couple stares vacantly at books —, most are a cheeky reference to other authors — literary or musical.⁴ As Ana Quintais identified, *The Scene of a Stratagem*, *A Scientific and Literary Friendship* and *The Apartment Building (Project for a Novel)*, all share titles with texts included in Georges Perec's Penguin Short Story Collection *Species of Spaces and Other Pieces* (1997) (Quintais 2015, 136). However, these thirty-one stories are formed not by text in its most elementary conception, but by photographic diptychs headed by their title, they are "a kind of *snapshot prose*, a speech based on visual fragments that give indication of private stories on their way to become public" (Mah 2008, 140).

The comparison between the puncture of photography — Barthes's *punctum* — and that of the short story is something that has been previously put forth. Argentine-writer Julio Cortázar (1914-1984), for instance, argued that the short story writer's technique, much like that of the photographer, depends on "cutting a fragment of reality, setting certain boundaries, but in such a way that this cut acts as an explosion that opens wide a much broader reality, like a dynamic vision that spiritually transcends the field covered by the camera" (Cortázar *apud* Bell 2014, 442, my translation)⁵. The compression of the written story into a few pages — a few lines even — offers a snapshot of life much like what might be regarded as "one of the

² Blaufuks's commitment to the mimicking of Penguin Paperbacks led him not only to include a similar logo (an oval frame with an airplane, rather than a penguin), but also to add the recommended price in euros, pounds and dollars; a list of available titles by the same author divided into: Novels (Books), Stories (Catalogues), Fiction (Film), Essays (Video), Autobiography (Solo Shows), Letters (Group Shows), Plays (Set Designs), Travel (Unpublished Diaries); as well as a subverted version of the reproduction rights: *Except in Cuba, this book is sold subject to the condition that it shall not, by way of trade or otherwise, be lent, re-sold, hired out, or otherwise circulated without the publisher's prior consent in any form of binding or cover other than that in which it is published and without a similar condition including this condition being imposed on the subsequent purchaser.*

³ This mood of consistent travelling is particularly conveyed by the titles and their sequence: *The End Of Something*, *A Sense of Reality*, *New York*, *An Unfinished Story*, *In Another Country*, *Alexandra Leaving*, *You Said Something*, *Tonight We Fly*, *A Drive in the Country*, *The End of the Party*, *A Scientific and Literary Friendship*, *The Route to Leh*, *A Day Saved*, *Banal Story*, *The Blue Film*, *A Distant Episode*, *Travelling Light*, *September Story*, *You are not I*, *Dinner at the Motel*, *The Apartment Building (Project for a Novel)*, *One Day*, *A Mobile Home*, *Berlin*, *My Side of the Matter*, *The Scene of a Stratagem*, *One Sunday Afternoon*, *The Circle of Reason*, *The Spanish Waitress*, *It Will Happen*, *Dream of a Strange Land*.

⁴ Amongst others, Blaufuks includes the titles of works by Graham Greene, Ernest Hemingway, Georges Perec, O. Henry, Paul Bowles, and songs by Leonard Cohen, PJ Harvey, The Divine Comedy.

⁵ "recortar un fragmento de la realidad, fijándolo determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara."

more stimulating qualities of photography ... [the] ability to casually gather odd elements that trigger unforeseen experiences and senses" (Mah 2008, 140). This capacity to puncture similarly works like memories, that emerge like a flash to fade away or to haunt a little longer. One might examine the short writings of Jorge Luis Borges (1899-1986), with their unexpected turns and incongruities that come from the retelling of a tale that has been told before by another, as transmissions of memories and dreams.

Blaufuks briefly addresses Borges in his exhibition *Sobre o Infinito* (2004) in which he included a mirrored mechanism 'objecto para ver fotografias' ('object to see photographs') based on his reading of *The Aleph* (1949): "Similarly to the Aleph this is an object to see images that contains all images, continuously, infinitely"⁶ (Quintais 2015, 100, my translation). The *Aleph*, or *Alef* א, is the first letter of the Hebrew alphabet, yet Blaufuks also included a second Hebrew letter in this exhibition, the letter *Chai* ח, which stands for life. Perhaps such might be seen as a counterpoint to another tale by Borges, one included on his text on the *Kabbalah* (1980). Here, after creating a golem by inscribing the word *EMET* (truth) on its forehead, the rabbi becomes wary of the creature, asking it to bend over. As it does so, the rabbi "erases the aleph or first letter of *EMET*. This leaves *MET* (death). The golem turns to dust" (Borges 1984 [1980], 83). In this the aleph is the key to giving life (ח), in other uses, namely by another of Blaufuks's key authors, Georges Perec, it becomes enmeshed with a tale of death. In *La Disparition* (2016 [1969]), Perec looks to Borges, the very first reference appearing early on in the text with Anton Vowl and his sudden obsession with a spot on his rug: the Alpha.

2. Perec/Blaufuks

A prodigious list-maker, a crossword lover, an explorer of language and puns that bore a broken memory of childhood, Georges Perec has vastly influenced contemporary artists,⁷ not least Daniel Blaufuks. Born in Paris on 7 March 1936⁸, Perec was the son of Jewish Polish immigrants. His father, having enlisted in the French foreign legion in September 1939, just a few weeks after the invasion of Poland, died of battle wounds in June 1940, whilst his mother, Cécile, after placing young Perec on a French Red Cross convoy to join relatives in the French Alps in late-1941, was, in January 1943, arrested in a raid, taken to a holding camp in Drancy and from there sent to Auschwitz, where she disappeared. What was left to Perec of his parents was

⁶ "À semelhança do Aleph este é um objecto para ver imagem que conterà todas as imagens, continuamente, infinitamente."

⁷ In "Georges Perec's Enduring Presence in the Visual Arts" (2017), Mireille Ribière analyses a number of contemporary artists, from multiple nationalities, directly engaged with the French-author's writing. Among them are the Brazilian artist Daniel de Paula (b.1987), the Belgian Christl Lidl (b.1970), the Spanish Ignasi Aballí (b.1958) and the French Anne Deguelle (b. 1943), Christian Boltanski (1944-2021), and Sophie Calle (b.1953). See also Forsdick et al. (2019).

⁸ Georges Perec first became known as a writer with the publication of his first (published) novel *Les Choses: Une histoire des années soixante* (1965) for which he won the Prix Renaudot. In 1978, Perec also won the Prix Médicis for his 600-page novel *La vie mode d'emploi* (1978). Perec died of lung cancer in 1982.

two certificates — one of his father’s death and the other his mother’s *acte de disparition* (or ‘certificate of disappearance’) — and his name.

As both Perec and his biographer David Bellos explain, the name Peretz is of biblical origin. As members of the Peretz clan settled across various countries, the spelling of their name took on multiple shapes and meanings:

In Hebrew it means ‘hole’, in Russian it means ‘pepper’, in Hungarian (in Budapest, to be more precise) it is the word used for what in French we call ‘pretzel’ (‘pretzel’ or ‘bretzel’ is in fact merely a diminutive form (Beretzele) of Beretz, and Beretz, like Baruch or Barek, is formed from the same root as Peretz [...]. The Peretzes like to think they are descended from Spanish Jews exiled by the Inquisition (the Perez are thought to be Marranos, or converted Jews who stayed in Spain), whose migrations can be traced to Provence (Peiresc), then to the Papal States, and finally to central Europe, principally Poland and secondarily Romania and Bulgaria. (Perec 2011 [1975], 35)

As to the transformation of Peretz to Perec, the writer clarifies that “[a]n official hearing in Russian and writing in Polish, it has been explained to me, will hear Peretz and write Perec” (Perec 2011 [1975], 35). At times these changes in spelling were due to mishearing, poor writing and reading skills, or also purposeful alteration as part of discriminatory actions; other times they might stem from the request of the name holders themselves, as a way to establish a place outside of their Jewish origins, as Daniel Blaufuks encountered when searching for his own surname.

As is mentioned in a few of his works, particularly his 2019 book *Não Pai*, Blaufuks’s relationship with his father, and thus the Blaufuks side of the family, was one grounded on absence and abandonment. Like Perec, Blaufuks was left with very little of his father other than his name. So he searched for other Blaufuks in the world, finding some in his travels, receiving letters from others, and finally looking them up in the archives:

I do not have objects from the Blaufuks nor photographs from the Blaufuks, and my father was untouchable and inaccessible [...]. In the end, he vanished, like so many Blaufuks before us, as several pages of testimony in the Yad Vashem⁹ demonstrate [...]. The list is long, even though I restricted it to the Warsaw Blaufuks with this exact spelling, because there are many variants of my surname, that served to, in a rather vain attempt, hide the Jewish origins of their bearers.

BLAUFUKS

BLAUFUCHS

BLAUFUX

BLAUFEUX

BLAUFUCKS

BLAUFÜCK and so on.

(Blaufuks 2019, my translation)¹⁰

⁹ Yad Vashem: The World Holocaust Remembrance Center, contains a vast database of over 4 million names and biographical details of Holocaust victims.

¹⁰ “Não tenho objectos dos Blaufuks nem fotografias dos Blaufuks, e o meu pai era intocável e inacessível [...]. No fim, esfumou-se, como tantos Blaufuks antes de nós, como várias páginas de testemunho do arquivo do Yad Vashem demonstram [...]. [A] lista é longa, mesmo se a restringi aos Blaufuks de Varsóvia com o nome escrito exactamente assim, porque existiam muitas variações do meu apelido, que serviam para, numa tentativa assaz vã, esconder as origens judaicas dos seus portadores.

Perhaps one might propose that, in the absence of fathers, the names both Perec and Blaufuks came to identify as those of their ancestors were the ones of the writers and artists whose work they collected, quoted and transformed.

3. *Attempting Exhaustion*

A soft warm light, coming in from the right-hand side, shines through the hammered glass windowpanes, it falls on a wood-top table, its side pushed against the short tiled wall. Rarely bare, a rotation of cloths, toys, bowls, fruit and flowers, cover this table. At times it is joined by empty chairs, seldom occupied by visitors. This is the space that Blaufuks photographed between 2009 and 2025, when the artist moved away from his flat.¹¹ In early 2013, the artist began sharing these views of his kitchen window on Instagram, a subject that he explored almost obsessively.

I was first attracted by its silence, later by how the objects received the light, and, finally, by their geometrical composition. I couldn't help noticing, more and more, how things repeated themselves without truly repeating themselves. Little changes, almost invisible transformations happened every day, according to weather and season. [...] Retreating from the outside world, I slowly transformed my kitchen into a refuge, a shelter, a place for introspection and solace. [...] Everything seemed to remain unchanged in this kitchen while the world outside transformed. A friend died, a government collapsed, a book came out, a war flared, a bomb exploded. One day the world attempted to break in: a constructor knocked on my door and told me the owner of the house wanted to replace the window; that I would feel much happier with a modern window with larger glass panes, more luminous and better insulated. He was still talking when I shut the door on his face. (Blaufuks 2016)

These are the words the artist has chosen to describe some of his early process in photographing his window. He was initially sheltering himself from the outside world, finding solace in the changing lights, but soon he was inspired by creative exercises such as those developed by Perec. Indeed, *Attempting Exhaustion* takes its name from Perec's three-day venture in Paris, *An Attempt at Exhausting a Place in Paris* (1975).

Sitting in a number of cafés in Place Saint-Sulpice between 18 and 20 October 1974, Perec turned his attention to the life passing through the square. His intention was to describe "what happens when nothing happens other than the weather, people, cars, and clouds" (3). He catalogued the movement of people, what he drank, the

BLAUFUKS
BLAUFUCHS
BLAUFUX
BLAUFEUX
BLAUFUCKS
BLAUFÜCK e por aí fora."

¹¹ This move led to the site-specific exhibition *Attempting Exhaustion (depois do adeus)* between 15-29 March 2025, where the artist displayed some of the photographs related to his 16-year long project in the empty flat.

traffic, pigeons in flight, and buses, the endless passing of buses. He registered the passing of time, trying to discern whether a minuscule change might have an effect on the whole of the square. But whilst he obsessed over tiny details, Perec was nevertheless capable of stopping the exercise. He ended his text abruptly, as if suddenly standing up to leave for a scheduled appointment: “Four children. A dog. A little ray of sun. The 96. It is two o’clock” (47). In doing so, Perec’s over-description never crossed the threshold from a stabilising force to a sort of manic obsession. It is a boundary his friend, writer Italo Calvino (1923-1985), had the main character of his short story, *The Adventure of a Photographer* (1958), traverse, illustrating how a simple hobby might grow into something that alienates every other aspect of one’s life.

After becoming fascinated with photography, Antonino Paraggi, Calvino’s character, attempts to capture a fleeting look he had once encountered in his girlfriend, Bice. He does so by taking every possible image of her: “Photography has a meaning only if it exhausts all possible images” (Calvino 2014, 241). Growing tired of his fixation, Bice abandons him, leaving Paraggi no alternative but to photograph her absence instead:

He collected the photographs in an album: you could see ashtrays brimming with cigarette butts, an unmade bed, a damp stain on the wall. He got the idea of composing a catalogue of everything in the world that resists photography, that is systematically omitted from the visual field not only by the camera but also by human beings. On every subject he spent days, using up whole rolls at intervals of hours, so as to follow the changes of light and shadow. One day he became obsessed with a completely empty corner of the room, containing a radiator pipe and nothing else; he was tempted to go on photographing that spot and only that till the end of his days. (Calvino 2014, 241-243)

One could propose that, in this process of exhaustion, of reaching towards the impossible goal of an absolute photographic understanding of a subject, what Calvino’s character was after was the register of time. It was a sort of ‘photography with time’, that, whilst on the surface might be seen as recording only absence, was in fact capturing time through the minuscule shifts in light and space. When Blaufuks turns to photographing his kitchen window, in a kind of self-imposed constraint, he is operating in much the same manner. What one might argue, in the face of this impulse to obsessively describe or photograph the quotidian, be it by looking at micro-events, be it by capturing a space in every possible angle, is that this might work as a kind of stabilising force in the face of traumatic change. As Blaufuks found, in ‘describing’ a place methodically through his images he was counteracting a sense of drifting, of loss:

It is no accident that we are talking about displacement and exile and I have been photographing the same window for years. Maybe for me it is important, because it is going against all that sense of where my work comes from. So, I put

myself in a position where I say: 'maybe I'm exiled before this window'.¹²
(Blaufuks and Mendonça, my translation)

Thus, the artist placed himself in front of his kitchen window, growing the roots missing from an exiled family. And, in a twist of chance, the artist later uncovered within his family albums a picture of a window that one might be excused in believing is the window he had been photographing, in front of it were his great-grandparents, Elsa and Julius Leinung, as they found safety in Lisbon in 1940. Whilst it represents another space, it is a photograph that features much of the same light the artist finds in this series, almost creating a genealogy for *Attempting Exhaustion*.

There is another project by Blaufuks that seems to draw from Perec's stay in Saint-Sulpice, whilst at the same time similarly establishing a connection to disappearing Jewish surnames: *Memento Mori* (2011).

4. *Memento Mori* and *Matteo Perdeu o Emprego*

In the winter of 2006, for reasons which I do not care to explain, I walked into a telephone booth, near the church of Saint-Sulpice in Paris. Inside, next to the telephone directory, I found a brown envelope, containing these photographs. The envelope had neither sender nor addressee. (Blaufuks 2011, n.p.)

The photos inside the envelope Blaufuks found, so close to where Perec had developed his three-day experiment, were those of gravestones. But not just any gravestones. These images carried solely surnames traditionally associated with Central and Eastern European Jewish families. Names of the kind both Blaufuks and Perec themselves had seen shift and mutate. In addition, there were no extra details on the person buried beneath these headstones. No first names, no dates of birth or death, just the occasional decoration or Star of David. In their stripping down to surnames, one could argue that each of these headstones represented not only one person, but perhaps an entire family or community.

From these images, Blaufuks developed three separate versions of what he named *memento mori* (2008), two wall-mounted groups of photos and one photobook, *Cadernos Blaufuks 2: Memento Mori* (2011). *Version I*, was a set of five 3×4 grids formed by twelve individually framed photographs and was exhibited in *O Arquivo* (2008), in Lisbon, whilst *Version II* was composed of sixty images, distributed as a 10×6 grid, and was shown in the exhibition *Álbum* (2008) in Guimarães. In its grid arrangement, lack of colour – these photographs are mostly in black and white with very few faded colour images included in the set –, and systematic recording and presentation – same-sized photographs with the gravestones presented frontally and organized alphabetically, although not necessarily beginning with the letter A –, one may encounter not only associations to archival practices but also to the work of German-photographers Bernd (1931-2007) and Hilla Becher (1934-2015).

¹² “Não é por acaso que estamos a falar de deslocação e exílio e eu estou há anos a fotografar a mesma janela. Se calhar para mim é importante, porque é ir contra todo esse sentido de onde vem o meu trabalho. Portanto, coloco-me numa posição em que digo: ‘se calhar, eu estou exilado perante esta janela’.”

In the photographic series created by the Bechers of disappearing industrial buildings a sense of a deep need to record, to archive, comes through. To do so the Bechers employed a set of rules in their work: no matter the function of the building itself it was always photographed frontally. The artists would only photograph on cloudy days so as not to have sharp light contrasts and shadows, giving their work a uniform spectrum of grey. They used a large Plaubel Peco 13×18cm camera, which permitted large negatives and highly defined images. The building was always focused while the surrounding area and background were blurred, calling attention to the architecture. Human presence was avoided and the buildings occupied the same space within the frame. While exhibiting their work the photographs would generally be organized in series of 6 to 24 images, with each individual picture being either 30×40 cm or 50×60 cm (see Lange 2006). Classifying these buildings as “Anonymous Sculptures” the Bechers divided their work into two different strands: “Typology” and “Development”. The first consisted of a series of photographs of the same type of building, be it cooling towers, engine houses, blast furnaces, gasometers, coal silos, houses or water towers. The second focused on the same edifice photographed from progressively different angles, which allowed for a better comprehension of its architecture.

By using the same set of rules in taking and showing these vanishing structures the couple was able to transmit not only the similarities of such edifices but, more importantly, draw attention to what made them unique within the composition and illicit considerations on their statute as obsolete structures. They hold the traces of past epochs, reminding us of what once was, and, like the ruin in eighteenth-century Europe, they have the potential to become inducers of nostalgia. For, as Svetlana Boym points out:

the value of the ruin itself changes through history. In the baroque age the ruins of antiquity were often used didactically, conveying to the beholder ‘the contrast between ancient greatness and present degradation.’ Romantic ruins radiated melancholy, mirroring the shattered soul of the poet and longing for harmonic wholeness. As for the modern ruins, they are reminders of the war and the cities’ recent violent past, pointing at coexistence of different dimensions and historical times in the city. The ruin is not merely something that reminds us of the past; it is also a reminder of the future, when our present becomes history. (Boym 2001, 79)

Gravestones too, arguably, have the potential to elicit nostalgia, even when not in a ruinous condition. However, the longing felt, the traces left by the people embodied in each gravestone captured in Blaufuks’s *Memento Mori* is also influenced by the work’s title itself. For, not only does memento mori connect back to the artistic theme in painting, but it can also be seen to refer to Susan Sontag’s statement that “All photographs are *memento mori*” (Sontag 2008 [1977], 15). The instant that they capture is gone at the very moment of its taking, and yet proof of its existence and disappearance remains.

As mentioned above, in his compositions of gravestone photographs, one could draw parallels between Blaufuks’s work and the Bechers’s “Anonymous Sculptures”, in their Typology strand. Like the Bechers’s sets, Blaufuks’s gravestone lose part of their three-dimensional aspect in the way they are photographed, becoming almost

silhouetted shapes onto their grassy backgrounds. Such has the effect of drawing one's attention towards each of the names, imagining what may have become of them, much as Gonçalo M. Tavares was invited to do.

In his book work, *The Archive: An Album of Texts* (2008), that, one could argue, was not quite an exhibition catalogue nor a photobook but rather something in between, Blaufuks assembled several texts and images surveying part of his oeuvre. These were excerpts of texts that had inspired him, gatherings of academic pieces about his work by curators, black and white reproductions of his photographic and filmic work or exhibition views. But the artist also included creative texts inspired by his images, specifically Aaronson by Tavares¹³:

Aaronson had not always been dead.

In a certain epoch, prior to this photo, one might even say without exaggeration that Aaronson was a living being.

Between the ages of twenty-seven and thirty-one, Aaronson would circle a round-about, like an obsessed insect.

Every morning, between seven and seven thirty, a man was seen circling the city's main rotary, where sixty percent of traffic would run into.

At seven o'clock in the morning there was less exhaust fumes than late in the afternoon or at ten o'clock in the morning, but there was some nevertheless, together with the metal and also the speed of some cars. And there, in the middle of all this, endangering his own life, a man would circle the rotary again and again, hundreds of times. That is the man we can only see the name of: Aaronson. (Tavares 2008, 243)

From this text, Tavares then developed the 2010 book, *Matteo Perdeu o Emprego / Matteo Lost his Job*. Continuing to draw from *Memento Mori* in the naming of 24 of his characters (plus one, as we shall see below), he added another that seemed incongruous within the set. This was the story of:

Aaronson, Ashley, Baumann, Boiman, Camer, Cohen, Diamond, Einhorn, Glasser, Goldberg, Goldstein, Gottlieb, Greenberg, Greenfield, Helsel, Holzberg, Hornick, Horowitz, Indictor, Kashine, Kessier, Klein, Koen, Levy and Matteo. (Tavares 2010, 2)

Structured around the dissonant Matteo – a first rather than a family name, and arguably more associated to a Southern Catholic European tradition than Central and Eastern European Jews – the book strings together a series of very short snippets into the lives of each of the 24 characters. Beginning with Aaronson, and his death, and following an alphabetical order, each piece ends with the introduction of the following character, like links in a chain. Such constraints work to push the narrative forward, as Tavares explains, “In *Matteo Lost His Job* there are no hesitations in the narrative's itinerary because fortunately there is alphabetical order”¹⁴ (Tavares 2010, 162, my translation).

¹³ An excerpt from Tavares's *Learning to Pray in the Age of Technology / Aprender a Rezar na Era da Técnica* (2007), “The Names”, devoted to reflection on the trajectory of family names, is also included in the book facing a reproduction of *Memento Mori*.

¹⁴ “Em *Matteo Perdeu o Emprego* n o h  hesitações no itiner rio da narrativa porque felizmente existe a ordem alfab tica.”

In applying such connective constraints to these tales, there is arguably the expectation that a circular narrative may emerge. That Matteo may in the end be connected to Aaronson. This circularity exists, but rather than Matteo it is a 25th name taken from *Memento Mori* that works as the missing link: Nedermeyer. Differing from his initial text for Blaufuks's *The Archive: An Album of Texts*, Tavares adds here a final paragraph introducing a witness to Aaronson's death, Nedermeyer. At the same time, at the end of the tale of Matteo, the protagonist stands next to a man selling his old wedding photos at the Flea Market, the same Nedermeyer. However, in not developing Nedermeyer's story further, Tavares argues that the predicted circularity is thus distorted into something closer to an ellipse:

It's clear that the geometric shape of "Matteo..." is a circle. Starting at the roundabout and ending with the last character who is, after all, the second to last: the one who comes before what is not yet known, the one who comes before what does not yet exist.

The book does not end with **Matteo**. A new character is called forth – **Nedermeyer**, so then we're not facing a circle after all, but at most an ellipse. From Matteo we don't go back to Aaronson, from Matteo we move on to Nedermeyer, a character who will endure we still do not know what events. (Tavares 2010, 202, my translation)¹⁵

A sort of circularity may arise though in the association Tavares's text has with photography. Stemming from his initial inspiration in Blaufuks's work, Tavares collaborated with the Portuguese art collective, Os Espacialistas, in *Matteo* to weave photos through the book. Here, the collective photographed vintage mannequins, in black and white, as if they stood in for each of the characters. As a new story, and name, is introduced so is one of the mannequin photographs. First occupying the entirety of a front page, and then repeating as a passport photo in an accumulating grid. As Matteo's story is reached a 5x5 grid of the 25 mannequins is shown. And, as this tale ends, an extant photograph is given, isolated, never being added to the grid, presumably of Nedermeyer.

5. Conclusion

As this article has attempted to demonstrate, there is a connection to be found between literature and photography, particularly in the work of Daniel Blaufuks. The artist turns frequently to other arts as a source of inspiration in the development of his projects, often returning to authors like W. G. Sebald and Georges Perec, the latter of which being a longstanding presence in Blaufuks's work. Yet, Blaufuks is

¹⁵ "É evidente que a forma geométrica deste 'Matteo...' é a circunferência. Começando na rotunda e terminando na última personagem que é, afinal, a penúltima: a que vem antes do que não se sabe ainda o que é, a que vem antes do que ainda não existe.

O livro não termina em **Matteo**. Uma nova personagem é chamada – **Nedermeyer**, mas então não estamos afinal diante de uma circunferência, mas quando muito diante de uma elipse. De Matteo não voltamos a Aaronson, de Matteo avançaremos para **Nedermeyer**, personagem que suportará não sabemos ainda que acontecimentos."

also drawn to even formal editorial characteristics, placing himself in well known, and read, series and collections, such as Penguin Classics. In doing so with a book of 'short stories', as is *Collected Short Stories*, attention is drawn to the very parallels between the short story format and photography. This link can later be found in the work inspired by Blaufuks himself, *Matteo Lost His Job* by Gonçalo M. Tavares. Although carrying at first sight the size of a novel of 216 pages, Matteo is a collection of short views into the lives of 25 separate characters. Their brief capture of a "fragment of reality" (Cortázar *apud* Bell 2014, 442) mimicking snapshot photography, drawing forth puncturing instants. By inspiring the works of others, Blaufuks enters a sort of two-way movement, where not only is he influenced by literature, but also his photographic work generates new literary forms in response.

References

- Barthes, Roland. 1993. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Translated by Richard Howard. London: Vintage Classics [1980].
- Bell, Lucy. 2014. "Photography, Punctum and Shock: Re-Viewing Juan Rulfo's Short Stories". *Bulletin of Hispanic Studies* 91, No 4: 437–52.
- Bellos, David. 2010. *Georges Perec: A Life in Words*. Kindle book. London: Vintage Digital.
- Blaufuks, Daniel. 2003. *Collected Short Stories*. Lisbon: Power Group.
- Blaufuks, Daniel. 2008. *O Arquivo: Um Álbum de Textos / The Archive: An Album of Texts*. Lisbon: Vera Cortês Agência.
- Blaufuks, Daniel. 2011. *Cadernos Blaufuks 2: Memento Mori*. Lisbon: Tinta-da-China.
- Blaufuks, Daniel. *Attempting Exhaustion*. Lisbon, Galeria Vera Cortês, November 26, 2016 to January 14, 2017. https://www.veracortes.com/dropbox/Daniel-Blaufuks-Attempting-Exhaustion-Galeria-Vera-Cortes_1.pdf.
- Blaufuks, Daniel. 2019. *Não Pai*. Lisbon: Tinta-da-China.
- Blaufuks, Daniel, and Rémi Coignet. 2014. "A Conversation with Rémi Coignet and Daniel Blaufuks". *All the Memory of the World, Part One*, 195–210. Lisbon: MNAC / INCM.
- Blaufuks, Daniel, and Luís Mendonça. 2018. "Daniel Blaufuks: 'Precisamos de Um Certo Grau de Identificação Com a História'". <http://www.apaladewalsh.com/2018/12/daniel-blaufuks-precisamos-de-um-certo-grau-de-identificacao-com-a-historia/>.
- Borges, Jorge Luis. 1984. "The Kabbalah". In *Seven Nights*. Translated by Eliot Weinberger, 76–84. New York: New Directions Books [1980].
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Calvino, Italo. 2014. "The Adventure of a Photographer". *All the Memory of the World, Part One*, 229–243. Lisbon: MNAC/INCM.

- Forsdick, Charles, Andrew Leak, and Richard Phillips, eds. 2019. *Georges Perec's Geographies: Material, Performative and Textual Spaces*. London: UCL Press.
- Lange, Susan. 2006. *Bernd and Hilla Becher: Life and Work*. Massachusetts: MIT Press.
- Mah, Sérgio. 2008. "The Writing of Snapshots". In *O Arquivo / The Archive: An Album of Texts*, Daniel Blaufuks, 139-141. Lisbon: Vera Cortês Agência de Arte.
- Perec, Georges. 2010. *An Attempt at Exhausting a Place in Paris*. Translated by Marc Lowenthal. New York: Wakefield Press [1975].
- Perec, Georges. 2011. *W or the Memory of Childhood*. Translated by David Bellos. London: Vintage Classics [1975].
- Quintais, Ana Margarida. 2015. *A Escrita Dobra a Imagem: Daniel Blaufuks e a Construção da Pós-Memória*. PhD thesis, Universidade de Coimbra.
- Ribière, Mireille. 2017. "Georges Perec's Enduring Presence in the Visual Arts". In *The Afterlives of Georges Perec*, edited by Rowan Wilken and Justin Clemens, 23-44. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sontag, Susan. 2008. *On Photography*. London: Penguin Books [1977].
- Tavares, Gonçalo M. 2008. "Aaronson". In *O Arquivo / The Archive: An Album of Texts*, Daniel Blaufuks, 243-244. Lisbon: Vera Cortês Agência.
- Tavares, Gonçalo M. 2010. *Matteo Perdeu o Emprego*. Porto: Porto Editora.

Sandra Camacho holds a PhD in Comparative Studies from the Faculty of Arts and Humanities, University of Lisbon. She is currently developing a postdoctoral project, *Artistic Explorations of Technological Limitations in 21st Century Portuguese Photography*, at ICNOVA, FCSH-Universidade Nova de Lisboa. Her main research areas include the archive as artistic practice, media archaeology, interarts and intermedia studies.

© 2025 Sandra Camacho

Licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

**Escrever por gestos:
a fotografia e a mímica em
“A Metamorfose”, de Franz Kafka**

Writing through Gestures:
Photography and Mimicry in “The Metamorphosis”,
by Franz Kafka

Humberto Brito

Universidade Nova de Lisboa, Portugal

IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição

hbrito@fcsh.unl.pt

ORCID: 0000-0002-9508-5865

RESUMO:

Este artigo propõe que “A Metamorfose”, de Franz Kafka, se constrói em torno de uma sequência motivada de enquadramentos, ou retratos emoldurados, que admite ser lida como um fotolivro *avant la lettre*. Dessa leitura emerge um tema recorrente, a metalepse, por via do qual Kafka engendra uma leitura psicanalítica do seu próprio texto, que visa sabotar a sua interpretação. Tal procedimento codifica um característico padrão evasivo e uma alegoria do acto da escrita figurada no corpo e nos movimentos de Gregor Samsa.

ABSTRACT:

This article proposes that Franz Kafka's "The Metamorphosis" is built on a motivated sequence of frames, or framed portraits, which reads as a photobook *avant la lettre*. From this reading a recurring theme emerges, metalepsis, through which Kafka engenders a psychoanalytic reading of his own text, which aims to sabotage its interpretation. This codifies a characteristic evasive pattern and an allegory of the act of writing for which Gregor Samsa's body and movements are a trope.

PALAVRAS-CHAVE:

escrita; fotografia; Franz Kafka; interpretação; metalepse; repressão

KEYWORDS:

Franz Kafka; interpretation; metalepsis; photography; repression; writing

Submissão/Submission: 16/06/2025

Aceitação/Acceptance: 08/10/2025

1.

NA CASA DOS SAMSA há só dois retratos e um deles é recortado de uma revista. Um desses retratos, referido três vezes, é de uma perfeita estranha. Tornou-se um lugar-comum, na literatura especializada, que se trata de uma evocação da *Vénus das Peles*, de Sacher-Masoch:

Acima da mesa (...) estava pendurado o retrato que recentemente recortara de uma revista ilustrada e pusera numa bonita moldura dourada. Mostrava uma senhora com um gorro de peles e uma boá de peles, que (...) estendia na direcção do espectador um pesado regalo de peles em que o seu antebraço inteiro desaparecia. (Kafka 2016, 67)¹

Para um coração de mãe, ter sido Gregor o autor desta moldura é uma atenuante do seu atraso. “Aquele rapaz só pensa na firma”, assegura Frau Samsa ao gerente:

Quase me zango por ele nunca sair à noite; há oito dias que está na cidade mas passou todas as noites em casa. Senta-se connosco à mesa e lê o jornal ou estuda os horários dos comboios. Trabalhar com a serra de rodear já é para ele uma distracção. Em duas ou três noites, por exemplo, fez uma pequena moldura; vai ficar admirado quando vir como ela é bonita. (76)

A terceira referência ao retrato acontece bastante mais tarde quando Grete a persuade a esvaziar o quarto do irmão. Em pânico, Gregor

não sabia o que devia salvar primeiro, quando, na parede à frente já vazia, viu o retrato da mulher vestida de peles, rastejou a toda a pressa para cima dela e apertou-se contra o vidro, que lhe ficou colado, trazendo algum alívio ao calor que sentia no ventre. Pelo menos o retrato, que agora Gregor cobria completamente, de certeza ninguém lhe tiraria. (106)

O segundo e único outro retrato, presumivelmente emoldurado, também por ele, quem sabe, datava de há pelo menos cinco anos. É um “retrato [...] do tempo do serviço militar, [que] mostrava um tenente de mão sobre o sabre que sorria despreocupado e exigia respeito pela sua postura e farda” (82).

Não haver referência a mais retratos não significa que não existissem. Tal omissão de Kafka releva, porém, a função específica destes dois, raramente examinada para lá do âmbito masoquista. Agora que Gregor já não se parece com uma pessoa, uma das perguntas que podemos legitimamente fazer é qual destes retratos se parece mais consigo. Pergunta que, sem o devido contexto, pode soar esquisita. Segue-se, portanto, uma descrição desse contexto a partir de uma série de exemplos.

¹ “A Metamorfose” será sempre citada a partir de Kafka 2016.

2.

Nos primeiros parágrafos de “A Metamorfose”, Kafka procede por ostensão. Começa por apontar na direcção de uma figura humana animalizada (o Gregor-Ungeziefer) e logo a seguir para outra: a senhora coberta de peles, numa bonita moldura. Na sequência de apontar para esta moldura, aponta imediatamente para outra, a moldura da janela: “O olhar de Gregor dirigiu-se então para a janela, e o tempo turvo [...] deixou-o melancólico” (67-68). Ainda não é evidente a função da janela enquanto moldura. A pouco e pouco, a visão da rua, progressivamente difusa, revelar-se-á, no entanto, uma imagem indirecta da gradual desintegração da forma humana. A janela é assim uma moldura em torno de um retrato (digamos, psicológico) de Gregor, um retrato da sua degenerescência. Vê-lo-emos mais à frente emoldurado “contra a janela, claramente apenas por uma qualquer reminiscência da antiga sensação de liberdade que olhar pela janela antigamente lhe trazia.” Mas de onde antes se viam os contornos definidos de um hospital em frente (83), vê-se agora “apenas um deserto onde o céu cinzento e a terra cinzenta se uniam indistintamente” (99). A progressiva perda da visão indicada pela progressiva perda de contornos da paisagem sugere uma dissolução do ‘eu’ que respondia pelo nome ‘Gregor’.

Por falar no edifício do hospital, para dentro do qual nada se vê, importa também olhar para o que se vê enquanto este ainda “podia *ver-se nitidamente*”. “Entretanto o dia clareara bastante; do outro lado da rua podia ver-se nitidamente *um segmento* do edifício em frente, interminável, cinzento-escuro — era um hospital —, com as suas janelas regulares que quebravam severamente a fachada” (82, ênfases minhas).

O facto de que se vê “um segmento” apenas confirma a função da janela como moldura sobre o exterior, ou meio de enquadramento. Quanto ao edifício do hospital, as suas “janelas regulares” e opacidade rimam, por sua vez, com a opacidade e a morfologia do próprio Gregor, cuja “barriga [...] castanha” é “seccionada por segmentos” (67). O hospital em frente é, assim, nada mais nada menos que um mega-Gregor. A visão recortada pela janela é um *close-up* de um ‘monstruoso insecto’. Gregor, como o hospital, só se vê por fora. É agora um ente opaco, ilegível para lá da superfície. Nunca foi aliás de outro modo. A metamorfose apenas põe a descoberto uma assimetria preexistente. O estado de alienação que confunde com proibidade deriva, em parte, da falta de reconhecimento pela família da sua interioridade idiossincrática, quer dizer, de uma subjectividade omissa cujos motivos e aspirações contrastavam com a função de *filio familias*.

Se se admitir que a visão do hospital através da janela é um retrato de Gregor, é bastante flagrante o padrão ostensivo que comecei por identificar. Kafka aponta para um retrato de Gregor (o hospital) e, linhas abaixo, aponta para outro (a imagem do jovem tenente Samsa). Primeiro, retrato, janela; agora, janela, retrato.

Sintomaticamente, este gesto pergunta: qual destes retratos é mais parecido com o actual Gregor? Kafka está a fazer aquilo a que os fotógrafos chamam sequenciar imagens. Testa imagens ao lado de imagens para suscitar uma leitura. À falta de fotografias em casa dos Samsa, Kafka fornece um álbum de família, excepto que o método de sequenciar sabotava a forma do álbum de família enquanto género. O princípio de construção deste género define-se quase sempre pela repressão. A

sequenciação afasta da consciência do leitor do álbum um sem-número de zangas e reveses, numa confusão feliz entre memória e ficção, estruturada em torno de convenções acerca do que é a harmonia familiar. O emparelhamento de imagens testado por Kafka suscita perguntas cuja resposta é incompatível com tais convenções, se é que existe resposta.

3.

Passemos a outro tipo de exemplos caracterizado por este padrão ostensivo. Para começar, dois exemplos, um decalcado do outro:

(a) Do outro lado da sala, a mãe abria de par em par uma janela apesar do frio, debruçara-se muito para fora e escondia o rosto entre as mãos (86)

(b) Mal [Grete] entrava, e sem sequer se dar tempo de fechar a porta, [...] corria logo para a janela e abria-a de par em par [...] como se estivesse prestes a sufocar, e [...] ficava à janela e respirava fundo (99-100)

Enquadradas pela moldura da janela do quarto, eis mãe e irmã vistas do interior, mas também na perspectiva de um espectador externo. O que se vê de fora, ou o que, por assim dizer, vemos nós através do ponto de vista virtual engendrado por estas passagens, são retratos vivos que tendem na direcção de um espectador, em clara referência à tal Vénus das Peles que estende um gesto “na direcção do observador” (67). A janela é aqui uma moldura dual que engendra perspectivas de planos opostos dos quais a exterior é a de um retrato vivo de cuja moldura o sujeito tende a evadir-se. Para cada um destes exemplos existem pares visuais. À imagem de Grete à janela segue-se, começando pelo último, um retrato vivo protagonizado por Gregor:

(b1) Certa vez, já teria passado um mês desde a metamorfose [...] ela chegou um pouco mais cedo do que o habitual e encontrou Gregor a olhar pela janela, imóvel e numa posição propícia ao susto (100)

Aqui, o ponto de vista interno, preenchido pela irmã, é indissociável da projecção de uma imagem de Gregor a partir da perspectiva externa, preenchida pela leitura assim que se reconhece a janela como moldura. O que se vê de fora é “um escaravelho do tamanho de um cão” (Nabokov 2004, 299) enquadrado. Para inculcar tal imagem, Kafka encarrega-se de a elaborar negativamente poucas linhas depois. Eis, vamos dizer assim, um não-retrato à janela, ou a *abstracção* do mesmo retrato de um ponto de vista do qual Gregor tem uma consciência aguda:

(b2) Por consideração para com os pais, Gregor não queria mostrar-se à janela durante o dia (101)

O receio de ser visto engendra uma imagem de Gregor à janela da qual tem plena consciência. A consciência de si enquanto objecto de observação externa sugere aqui a natureza projectiva deste enquadramento, nos termos do qual o ‘eu’ se cobre de vergonha. É evidente a semelhança com a experiência de certos sonhos e é também

como se Gregor quisesse não sujar com a sua imagem um álbum de família em torno do qual sobrevive a reputação dos Samsa.

De passagem, por que receia ele ser visto, se já ninguém o reconhece? E por que é isso uma “consideração para com os pais”? Persistirá na fisionomia de insecto uma semelhança de família? Será que a família *se reconhece*, ou teme ser *reconhecida*, no insecto? Quando o vemos encostado à janela, a ele ou a terceiros, estamos diante de molduras duais, que presumem quer o ponto de vista doméstico, como o ponto de vista de um estranho, se quisermos, um espectador que vê a particularidade desligada do contexto. Sistemáticamente, Kafka convida-nos a deslocar para esse ponto de foco virtual, que, todavia, não é o nosso, a não ser que fôssemos capazes de dissociar a leitura do conhecimento do texto.

Se os anteriores exemplos (b1, b2) surgem em par com (b) a imagem de Grete à janela, o retrato da mãe (a) à janela vem na sequência de nada menos que a primeira moldura dual em toda “A Metamorfose”, a saber, (a1) a cena em que Gregor-insecto aparece sob a moldura da porta. Por contraste com os casos já discutidos, em que os pares surgem na vizinhança uns dos outros, a dilação textual entre esta (a1) imagem e (a) a imagem da mãe à janela pode induzir em erro. Entre uma e outra não passa afinal muito tempo. Detalhando cada reacção e colocando a cena em suspenso por via de um desabafo de Gregor, que ninguém entende apesar da sua eloquência, Kafka explora um efeito de dilatação temporal que visa abranger em câmara lenta a reacção em cadeia das consequências da revelação da metamorfose. Consequências estas enquadradas pela moldura da porta como fotografias vivas nos dois sentidos de observação. Algo como uma performance dadaísta. Da perspectiva da sala vê-se um insecto monstruoso. A julgar pela maneira como a mãe, num gesto de reconhecimento animal, “tinha a cabeça de lado, como se quisesse [vê-lo] melhor” (85), não é de excluir a hipótese de ser um monstro com ares de Gregor. Na perspectiva de dentro, temos uma sequência de expressões horrorizadas por via das quais Kafka nos desloca comicamente para a perspectiva externa de família e gerente em face do insecto. Para dar apenas dois exemplos:

(a2) A mãe [vista através da porta] tinha ainda os cabelos soltos e desgrelhados como se tivesse saído agora da cama [...] e deixou-se cair por entre as saias espalhadas à sua volta, o rosto afundado sobre o peito e completamente escondido.

(a3) O pai brandiu o punho com uma expressão hostil [...] depois cobriu com as mãos os olhos e começou a chorar sacudindo o peito imponente (81-82)

Em suma, Kafka ora aponta na direcção da porta, ora na direcção da janela. O tema do espectador virtual enquanto posição engendrada não só pelo dispositivo da moldura (que delimita imagens que tendem a sair do seu legítimo plano) mas por gestos na direcção de um observador virtual, está então presente desde o início, se não perdermos de vista a analogia com a senhora das peles. São retratos em que a figura humana tende a evadir-se de um plano em direcção a outro plano. Sugerem o impulso para uma transgressão de níveis, nos termos de Genette, uma metalepse. Por outras palavras, são re-encenações daquela primeira figura. Este primeiro conjunto de exemplos é mais do que suficiente para mostrar que, tal como Gregor se recreia a fazer molduras, Franz Kafka procede de forma similar. Semelhança que não é mero

fruto do acaso, ou Kafka não se daria ao trabalho de apontar sistematicamente na sua direcção. É natural que se pergunte agora: para quê? Por que razão faz isso? Para responder a esta pergunta é necessário avançar para outro conjunto de exemplos.

4.

Não perderei muito tempo a examinar o modo como Kafka se diverte a empurrar personagens através de portas, às vezes, usando outras personagens para o fazer, numa *mise en abyme* metodológica. A primeira parte termina com o pai a empurrar o filho através da porta do quarto. A segunda, com nova cena de violência doméstica, com Gregor a atravessar a porta do quarto empurrado pelos acontecimentos. A terceira parte termina com idêntica entropia: Gregor recua para o quarto de moto próprio e pela última vez, empurrado pelo desalento. Pouco antes dessa cena, vemos ainda o pai a *empurrar* os inquilinos na direcção do quarto, contra a vontade deles (125), por simetria com o gerente que fugira a sete pés através da porta da entrada (84), empurrado pela visão de Gregor.

Estas situações são menos ilustrativas do método de molduragem a que me refiro, por isso, passemos às seguintes.

No episódio do recital, Kafka posiciona os três inquilinos no exacto enquadramento da porta e é a tal ponto rigoroso que os comprime uns contra os outros para caberem na imagem, como numa fotografia de grupo: “foram até à porta do corredor, onde se deixaram ficar, *encostados uns aos outros*” (122, ênfase minha). A posição do observador é então preenchida por Herr Samsa (que Kafka se dá ao trabalho de localizar, em pose, no devido lugar: “o pai ficou encostado *à porta*, a mão direita entre dois botões da libré toda abotoada”, [122]), olhando apreensivamente na direcção dos inquilinos emoldurados pela porta do corredor. Estes, entretanto, deslocam-se para nova moldura, a da janela, noutro retrato de grupo (123). Por falar em retratos de grupo, veja-se ainda a família Samsa, em pose teatral, primeiro, enquadrada pela porta do quarto na sequência da morte de Gregor: “a porta do quarto abriu-se e Herr Samsa surgiu vestido na sua libré com a mulher num braço e a filha no outro” (132). E quase a terminar, uma vez mais comprimidas para caberem na imagem, mãe e filha surgem “abraçadas” em frente da janela, observadas pelo pai (134). Até a velha empregada merece um retrato emoldurado: “A mulher continuava, sorridente, *à porta*, como se tivesse uma excelente notícia a anunciar” (133, ênfase minha). Se “A Metamorfose” não é um álbum de família, é um fotolivro.

O uso da moldura da porta e da janela encontra função equivalente noutros objectos rectangulares. Pense-se no tapete do quarto no qual vemos Gregor caído de costas, esperneando as suas múltiplas patas (v. Kafka 2016, 73, 75, 77, 123). Mais facilmente ainda se admitirá a cama enquanto moldura e é quando se vê que este tropo está presente desde o começo: Gregor, no rectângulo da cama, transformado em insecto. E de imediato se entende que o padrão ostensivo está presente desde a primeira linha. Senão, veja-se. O primeiro parágrafo aponta para uma figura animalizada numa moldura (Gregor na cama); o segundo, aponta para outra (a suposta Vénus das Peles); o terceiro, aponta para a janela; e assim sucessivamente.

5.

Restam dois exemplos, que deixei para o fim por serem os mais decisivos. O primeiro e mais explícito surge na cena já citada em que Gregor Samsa se cola à moldura da senhora coberta de peles (106). Está em jogo, no plano dos acontecimentos, um salvamento da identidade pessoal, cuja projecção externa está em vias de ser anulada. O impulso de sobrevivência sugere além disso uma mudança de estado. Pense-se numa autoconsciência empenhada em refugiar o seu corpo vivo na condição de imagem, de mais a mais, numa imagem que salvaguarda a sua identidade. O impulso de se fundir com a imagem sugere uma hipóstase reversa, uma metalepse frouxa, de facto, uma metamorfose, que não vai além da sua própria virtualidade.

Este é um dos aspectos do texto de Kafka que põe a descoberto a conhecida alusão a Sacher-Masoch. O vidro, de cuja frieza Gregor deriva um prazer vagamente erótico, marca a descontinuidade de planos por via da qual um objecto sensual jamais reciprocará, sendo o prazer derivado da não-reciprocidade, logo, um prazer masoquista, à semelhança da impossibilidade de ser amado por uma Vénus de mármore.

A redução da imagem da senhora coberta de peles a *uma* fonte unívoca, por plausível que esta seja fonte, não me parece, porém, satisfatória, dada a existência de outros candidatos.

Um deles é “A Lenda de São Julião Hospitaleiro”, de Gustave Flaubert, com outras semelhanças com “A Metamorfose”, desde logo, a intenção de Kafka de a publicar num livro de três contos, intitulado *Os Filhos*, o que pode ser visto como a sua versão de *Trois Contes*. (Flaubert era, como se sabe, um dos seus heróis.) Igualmente marcado pela violência entre pais e filhos e, aliás, por um motivo ternário semelhante àquele que caracteriza “A Metamorfose”, verifica-se em “A Lenda de São Julião Hospitaleiro” um semelhante padrão de animalização. Os pais de Julião surgem sistematicamente animalizados por via do vestuário: a mãe, semelhante a uma cegonha, o pai, sempre coberto de peliças de raposa; ou Julião confunde-os sistematicamente com animais em virtude da indumentária. Três outras semelhanças são dignas de destaque. Na segunda parte de “A Lenda de São Julião Hospitaleiro”, Julião sai para caçar na sequência de confundir o vulto dos progenitores com o de animais. Segue-se uma caçada impotente com contornos de pesadelo na qual Julião não acerta em qualquer alvo ou tudo aquilo em que acerta apodrece. Com uma inversão de papéis, Kafka parece apropriar-se desta cena, quando, na segunda parte de “A Metamorfose”, é o pai que caça o filho à maçã, frouxamente, “sem que os movimentos, com o seu ritmo tão lento, sugerissem sequer uma perseguição” (110), sem conseguir acertar no alvo, até que uma das maçãs, quase apesar do esforço de Herr Samsa, acerta no filho e apodrecerá dentro dele. A segunda semelhança é ainda mais relevante para nós. A ideia de posicionar personagens no interior de molduras encontra correspondência directa em “A Lenda de São Julião Hospitaleiro”, na qual vemos Flaubert colocar sistematicamente Julião sob estruturas abobadadas, que por sua vez evocam o modelo da janela gótica do vitral da Catedral de Rouen, aludida no final do conto. A terceira semelhança será referida adiante.

Outra possível fonte é-nos fornecida entretanto pelo próprio Kafka numa das suas conversas com Gustave Janouch. Pesem embora as dúvidas levantadas à fiabilidade dos seus relatos, o Kafka de Janouch, ao falar de “A Metamorfose”, refere-se

de passagem à figura de Papageno, o passarinho coberto de penas na ópera de Mozart e Schikaneder, *A Flauta Mágica*². Na descrição de Kafka, este encarna uma inibição humana comum, o auto-engaiolamento. “[Para] os seres humanos, a vida natural é uma vida humana. Mas os homens nem sempre o percebem. Recusam-se a percebê-lo [por medo da liberdade e da responsabilidade] [...] preferem esconder-se atrás das grades da prisão que constroem em torno de si mesmos” (Janouch 2012, sec. 8, par. 7)³. E, relacionando esta ideia com a ideia de sistemas de pensamento: “só se pode construir sistemas que são gaiolas para si mesmo. Os filósofos não passam de Papagenos vestidos de cores garridas com suas próprias diferentes gaiolas” (*idem*). Analogamente, Gregor Samsa não sabe existir fora da gaiola moral da sua função de bom filho. Estamos, portanto, de volta ao tema das molduras: à moldura enquanto emblema das inibições mediante as quais lhe é vedada uma visão clara da sua situação. E estamos, por conseguinte, também de volta ao tema da metalepse, ou se quisermos ao impulso — genuíno ainda que postergado — na direcção de sair da moldura que nos inibe. (Na imagem de Gregor colado ao vidro reconhece-se o sujeito empenhado em proteger a moldura icónica de uma identidade da qual rejeita separar-se, ainda que não consiga admitir que a lastima. Vemos uma autoconsciência empenhada em salvaguardar a integridade da própria gaiola no exacto instante em que a desmantelam, a lembrar uma etapa típica da terapia.)

Temos, por conseguinte, três possíveis objectos de alusão e não apenas um. Ao contrário do que se supõe, nada nos obriga, porém, a *escolher* entre alusões. Supor que se aplica à criação literária o princípio do terceiro excluído é tolamente redutor, de mais a mais, numa história acerca de um híbrido. A alusão, como o protagonista, pode ser um monstro⁴. À imagem da senhora coberta de peles esboçando um gesto na direcção do observador, à semelhança de Gregor disfarçado de insecto (e de Kafka disfarçado de Gregor, esboçando gestos na direcção do leitor; e, já agora, como os pais de Julião aos olhos do filho), Papageno é meio-homem, meio-pássaro, dirigindo alguma coisa na direcção de certas criaturas. A exemplo da “flauta de fauno” com a qual atrai suas presas, ou da flauta mágica dada a Príncipe Tamino, que, quando a toca, “[v]êm animais selvagens de todas as espécies para ouvi-lo”⁵ — ou ainda tal como a flauta na lenda alemã está para os ratos que a seguem —, o tema da atracção animal pela música traz-nos directamente de volta à “A Metamorfose”.

Melhor ainda, traz-nos directamente ao exemplo que tinha deixado para último: a transgressão de Gregor no episódio do recital.

6.

² “Entra Papageno num manto de/penas coberto, carregando às costas uma/grande gaiola de pássaro e com as duas mãos uma/flauta de fauno” (tradução minha do *libretto* de Schikaneder, disponível em https://www.murashev.com/opera/Die_Zauberflöte, consultado a 11/08/2025).

³ Tradução minha a partir da tradução inglesa.

⁴ De resto, esta monstruosidade por aglutinação, este Frankenstein literário, encontra paralelo no próprio nome “Gregor Samsa”, para o qual existem múltiplas explicações plausíveis.

⁵ Ver nota 3, *idem*.

Atraído pela música, Gregor atreve-se a avançar e, de cabeça já no plano da sala, de corpo ainda sob a moldura da porta, segue em frente coberto de pó, “[arrastando] consigo fios, cabelos, restos de comida, sobre as suas costas e nos flancos” (123).

Já que falámos de fontes, esta triste figura deve vir de uma passagem hilariantemente asquerosa de *O Capote*, de Gógol, em que o protagonista, Akáki Akakiévitch, se vê coberto de lixo:

alguma coisa se lhe colava sempre à farda: ora um cisco de feno, ora um fiapo de linha; dominava também a arte especial quando ia pela rua fora, de chegar sempre a tempo de apanhar com alguma porcaria que despejassem naquele momento de uma janela, pelo que o seu chapéu se ornava sempre de cascas de melancia, melão e quejando lixo. (Gógol 2017, 213)

Arrastando “fios, cabelos, restos de comida, sobre as suas costas e nos flancos” eis então um Gregor das peles, cuja transgressão é escatológica nos dois sentidos do termo e que não deixa fazer lembrar (eis a terceira semelhança que prometi) o jovem Julião regressado de uma caçada “a meio da noite, coberto de sangue e lama, com espinhos no cabelo e fedendo a animais bravios” (Flaubert 2005, 57).

O que ficara em suspenso ou que era pura virtualidade na cena em que se colou ao vidro encontra um meio de se materializar. Gregor transforma-se na imagem na moldura, que é ela mesma, se a minha descrição faz sentido, uma monstruosidade, uma aglutinação de personagens, ou restos de personagens. E, já sem vergonha, Gregor avança sobre “o chão imaculado da sala” (123), o que, a julgar pelo grau de sujidade, deixa atrás de si um rasto imundo. Verifica-se então irónica e uma profecia involuntária a tal atenuante invocada pela mãe para desculpar o filho aos olhos da firma. “Em duas ou três noites [...] fez uma pequena moldura; [...] está lá dentro no quarto; *já vai vê-la, assim que o Gregor abrir a porta*” (76, ênfase minha).

Se, nalgum sentido, a imagem recortada da revista descreve o velho Gregor, tanto que se lança em protecção dela no instante em que essa identidade está sob ameaça, esta identidade é anulada — aliás, superada — no instante em que o actual Gregor se molda à sua imagem e semelhança, ainda que com detritos humanos a fazer as vezes de peles de animal. Tudo isto é oblíquo e extremamente perverso.

7.

Uma das explicações habituais para o nome ‘Gregor’ e uma das razões que o associam a Sacher-Masoch (de que ‘Samsa’ se considera um anagrama) é a metamorfose narrada por um tal Séverine no contexto do seu relato na primeira pessoa de uma relação sado-masoquista com uma tal Wanda, em *A Vénus das Peles*. Trata-se da metamorfose de sujeito livre em escravo de Wanda, que acontece por via da nomeação. “A partir de hoje”, diz-lhe ela, “não vos chamareis mais Séverine mas sim Gregório” (Sacher-Masoch 1993, 103). Ser-se Gregório é, portanto, sinónimo de servidão, de resto, como sucede, numa mudança equivalente, mas em sentido inverso, com o alfaiate em *O Capote*, que antes de se emancipar e passar a chamar-se Pétrovich e a embebedar-se aos dias feriados, “era servo da gleba” e “chamava-se simplesmente Grigor” (Gógol 2017, 216). Tal parece ser justamente a situação de Gregor assim que

Kafka o nomeia, personagem cujo estatuto de servo se confunde com a condição de filho. Condição esta agravada pelas dívidas contraídas pelo pai e sobretudo pela sua omissão de um “pequeno capital” que “talvez bastasse para manter a família por um ou dois anos” (Kafka 2016, 98). O aspecto mais interessante da revelação deste capital é Gregor não perceber nada do que ouve, embora ouça tudo atenta e nitidamente. Mesmo diante da estupefacção da mãe e dos esclarecimentos que exige ao marido quando este decide expor “o estado financeiro e as perspectivas da família” (96), está vedada a Gregor uma compreensão clara da situação⁶.

Tanto quanto se percebe, Herr Samsa preparava-se para forçar o filho a sacrificar cerca de uma década de vida, em troca de a atravessar refastelado a dormir até tarde e ler jornais vespertinos. Gregor simplesmente bloqueia a evidência de que o pai (e, por atacado, a família) o parasita.

Por um lado, vive cercado de parasitas, percepção que só se confirma *post-mortem*, no instante em que os pais compreendem, “quase inconscientemente através de olhares”, ser chegada a altura de procurar um bom marido para Grete, que diante deles “[alonga] o seu corpo jovem” (135), metamorfoseada. Essa compreensão tácita sugere o ponto de vista do canibalismo filial praticado por certos escaravelhos necrófagos (*Nicrophorus vespillo*) que sacrificam os filhos para alimentar as próprias larvas com prole regurgitada. Se a maturação de Grete sugere uma borboleta a eclodir, Herr e Frau Samsa evocam insectos a definir nova presa.

Insectos cujo entendimento tácito não deixa de ser causticamente irónico, a julgar pela esperança de Gregor, quase até ao instante da sua morte, em fazer-se entender sem recurso à linguagem. (Em “A Metamorfose”, a sua constante busca de reconhecimento através de gestos e olhares mimetiza os termos da dialéctica de dominação e servidão segundo Hegel. Em vez de uma história de constituição da auto-consciência autónoma por via da superação de uma assimetria, temos uma supressão do eu por via da sistemática negação do reconhecimento: “a servidão [...] irá para si [mesma] como consciência rechaçada para dentro de si mesma, e inverter-se-á em autonomia verdadeira” [Hegel 2021, 202]).

Por outro lado, temos a má relação com a entidade laboral. Se se pode afirmar, sem temer o uso da metáfora, que vive cercado de parasitas, é bom de ver que no emprego o tratam como um verme. O próprio quotidiano se assemelha a uma carreira de insecto a carregar coisas de um lado para o outro. Não se pode falar aqui num bloqueio. Gregor tem plena consciência desta situação e só lhe falta verbalizá-la nestes termos, como se depreende dos solilóquios mentais ao acordar.

Walter Sokel escreveu que “[o] personagem Gregor Samsa [se] transforma numa metáfora que descreve a essência do seu ‘eu’, e esta metáfora é por sua vez tratada como um facto verdadeiro. Samsa não se descreve como uma barata; em vez disso, vê-se transformado numa barata ao acordar” (Sokel 1959, 46-47). Stanley Corngold redescreveu esta ideia como a literalização de uma metáfora (Corngold 1996, 79-106). Mas se se ficar pela identificação da metáfora que se literaliza, esta leitura

⁶ “Gregor ficara agora a saber com todos os pormenores — pois o pai muitas vezes se repetia nas suas explicações, em parte por já não estar habituado a lidar com estas coisas, em parte também porque a mãe não percebia tudo à primeira” (97). Por um bloqueio que o impede de admitir, a respeito do pai, que este o explora, Gregor toma a mãe por palerma. Não vê que as explicações que ela pede têm origem na estupefacção da mãe perante a omissão que obriga o filho a levar uma vida miserável.

peca por incompleta. Esta não é, afinal, uma metáfora qualquer, não é uma metáfora no vazio, mas *uma metáfora agarrada a um ponto de vista* específico, o da primeira pessoa de Gregor, ainda que lhe falte o ensejo de o verbalizar. Isso mesmo se depreende do *close-up* contrapicado por via do qual se representa diante do chefe no ponto de vista implícito de um insecto. “E que jeito particular aquele de se sentar em cima da escrivaninha e falar do alto com o empregado, que além disso se tem de aproximar muito do chefe, que é duro de ouvido” (69).

Este plano sugere uma assimetria de poder e um exagero de proporções que prefiguram o ponto de vista de um insecto face a um ente gigantesco (que voltará a verificar-se mais à frente, já ajustado à forma de insecto, em referência às botas do pai).

8.

A astúcia tropológica de Franz Kafka rima com a limitação tropológica de Gregor, que, demasiado envolvido nos acontecimentos, é incapaz de reconhecer a sua metamorfose como uma metáfora, ou uma *representação*, da sua própria vida. Se, como escreveu Wittgenstein, “[o] corpo humano é a melhor imagem da alma humana” (Wittgenstein 1958, 178), a nossa pergunta inicial parece justificar-se. Qual dos retratos se parece mais com o *actual* Gregor? As primeiras digressões matinais sugerem que a forma de insecto é uma descrição adequada de como o próprio Gregor se auto-representa. Mas ele não se reconhece na representação de si mesmo que a sua própria cabeça engendra. Está-lhe vedada a compreensão irónica — que não nos está vedada a nós — de que a sua forma é um símbolo, ou uma leitura, da sua triste situação. Mas esta leitura não é um delírio hermenêutico. Decorre dos termos mediante os quais se considera objecto de assédio e exploração. Interessante é esses termos ocorrerem num fluxo mental que Kafka elabora de modo a sugerir uma continuidade entre este fluxo e um quotidiano alienante. O modo como Gregor cogita é em si mesmo uma expressão de alienação, caracterizando-se, antes de mais, por uma certeza onírica a respeito da sua própria racionalidade. Oníricas, porque absurdas; cómicas, porque já não têm expressão humana inteligível, as racionalizações de Gregor Samsa seriam válidas e minimamente sãs, pelo menos, num mundo de cretinos, se o corpo correspondente ao modo de vida que defendem não se tivesse evaporado. Crê na perspectiva de retomar a rotina como insecto com uma convicção que só se experimenta num sonho semelhante.

Kafka aponta assim na direcção de uma continuidade entre este fluxo mental ao despertar e os “sonhos intranquilos” (67) que precedem os acontecimentos. Os pontos de vista de Gregor-a-acordar são um resíduo dos pontos de vista Gregor-a-sonhar⁷. Apetece então descrever o modo como Gregor se auto-representa

⁷ Kafka estabelece esta mesma ideia logo no segundo parágrafo sob a forma da sua negação. ““O que é que me aconteceu?” pensou ele. Não era um sonho” (67). A *primeira* impressão de Gregor é, portanto, sem tirar nem por, a de que *era um sonho*. A sua segunda impressão é a de que, fosse o que fosse, acabaria por passar: ““E se eu continuasse a dormir mais um bocado e esquecesse *todas estas tolices*”” (68, ênfase minha). Segunda impressão que se mantém algumas horas depois: “Lembrava-se de ter já sentido várias

implicitamente insecto (ao pensar no chefe) nos termos da psicanálise como uma auto-representação inconsciente. Apetece pensar que Gregor acorda metamorfoseado na forma com a qual se sonhava, produto de um recalçamento nos termos do qual se figura por semelhança com uma compreensão inconsciente da condição de servo e da relação parasítica com a família. De mais a mais, ele parece só acordar no instante em que destranca a porta: “o som mais claro da fechadura quando por fim se abriu *literalmente despertou-o*” (81, ênfase minha). Estamos assim a um pequeno passo de considerar que a metamorfose de Gregor é *a hipóstase de um sonho*, uma desfiguração onírica: um recalçamento deslocado da esfera do sonho para o lado de cá das coisas, que, por todos os motivos e mais algum, tem contornos de pesadelo.

Como já se percebeu, todos os caminhos vão dar, portanto, ao tema da metalepse: ao corpo de insecto enquanto sonho que desliza para o plano quotidiano (sonho que é uma representação inconsciente da sua existência servil e deprimente).

9.

Mas não nos precipitemos. O meu investimento inicial em evidenciar o tema da metalepse, desde logo contido na moldura com a Vénus-pais-de-Julião-Papageno-das-peles — o tema de uma transgressão entre níveis que como notou Genette tem por consequência perturbar a distinção entre esses níveis, — encontra aqui uma conclusão tão atraente, tão sistematicamente induzida, que parece irresistível. Kafka empurra-nos nesta direcção engendrando uma leitura de “A Metamorfose” como fotolivro. Mas é uma enormidade crítica. Por um lado, temos todos os motivos para afirmar que aponta na direcção de um derrame onírico, que presume uma continuidade ilegítima entre níveis. Por outro lado, repare-se no que digo! Kafka empurra-nos para a posição de postular conclusões a respeito de conteúdos mentais inacessíveis, que aliás precedem a narrativa. Que o faz, parece não haver dúvida. E *que o faça* é o que é interessante.⁸

Kafka tece uma rede de alusões para sugerir uma coisa para a qual se recusa a fornecer qualquer testemunho firme, estabelecendo uma hipótese que ele mesmo boicota. Empenhado em conduzir a leitura numa direcção psicanalítica (próxima de Jung no que respeita a sonhos, freudiana no que respeita à repressão), omite descaradamente qualquernexo de causalidade entre os sonhos intranquilos de Gregor e a sua metamorfose. A acreditar nas leituras de Sokel e Corngold, Kafka inculca a suposição segundo a qual a forma de escaravelho literaliza ou torna manifesta uma metáfora, que temos agora motivos para ver como uma auto-representação inconsciente — uma distorção ou anamorfose, uma desfiguração onírica, um recalçamento deslocado, etc. (Nem mesmo Freud iria tão longe.) Mas jamais o assevera e dá-se ao luxo de revogar qualquer explicação causal a seu respeito. Esta sabotagem é dos

vezes uma ligeira dor, talvez por estar mal deitado, que ao despertar se revelava ser apenas imaginária, e mal podia esperar para ver como a fantasia de hoje se dissolveria aos poucos” (71).

⁸ “O meu ponto de partida quando leio Kafka é ver que ele fez todos os possíveis para se evadir da interpretação, o que só pode querer dizer que o que mais requer e exige ser interpretado na escrita de Kafka é a sua perversamente deliberada evasão à interpretação.” Em Bloom, *Novelists and Novels*, p. 275-276, 283, trad. minha.

aspectos mais interessantes de “A Metamorfose” e é a tal ponto rigorosa que Kafka não se coíbe de a tematizar, primeiro, como comecei por referir, sob a forma da sua exacta negação (“Não era um sonho”, Kafka 2016, 67); e mais tarde disfarçado de Gregor: “o senhor bem sabe como o caixeiro-viajante [...] é vítima fácil de todas as intrigas, acasos e queixas sem fundamento [...] e [...] *sente no próprio corpo as terríveis consequências a que não é possível atribuir qualquer causa*” (83, ênfase minha). É quase triunfante, esta conclusão, visto que se abeira de uma compreensão que Gregor caracteristicamente não vê e nunca chegará a ver.

Através do tema da metalepse, cuja inteligibilidade depende da leitura de “A Metamorfose” como fotolivro *avant la lettre*, Kafka está, em parte, a fazer pouco da psicanálise, ou antes, da popularização da psicanálise e das suas pretensões terapêuticas.⁹ Em parte, está a fazer pouco do intérprete, empurrando-o para o papel incoerente do psiquiatra leigo (Kafka 2014, 485), para quem tudo significa alguma coisa (por exemplo, que o nome Gregor conter em si a palavra ‘ego’). Mostra-nos que Gregor não é capaz de *se* enxergar, que *é*, ou encarna, um recalcamiento, e quanto da sua visão se expressa nos termos de um retorno do recalcado. (Toda a primeira parte parodia, de resto, um processo de repressão colectivo. Diante do tabu encarnado, todos se mobilizam para o afastar da consciência por todos os meios necessários.) Por outro lado, Kafka nunca se descai. Apetece dizer que produz *no leitor* um falso recalcamiento. Alude e aponta e tematiza mas não se permite uma única expressão afirmativa, uma única explicação causal. Adeus causas, adeus médico, adeus cura.

10.

Apetece por fim dizer que Kafka escreve como um mimo. Através de gestos na direcção do leitor, escreve como alguém impossibilitado de usar as palavras para se fazer entender, ou aliás como alguém que sonha que não consegue falar. Lembra, de facto, Gregor Samsa, que é uma versão desse sonho. Reduzido ao movimento e à gestualidade, diga o que disser, soa como uma “voz de animal” e conta à partida com a má-fé do intérprete.¹⁰

Mas se assim é, Kafka procede como um mimo capcioso. Um mimo cujos gestos servem, não para se fazer entender, mas para equivocar. Aponta na direcção do erróneo, mas não é erróneo constatar *que aponta*. Especular sobre a motivação do artifício adianta ainda menos que descrevê-lo. Torturado como era pelo fantasma de provar a inocência na ignorância da acusação, caçadores de referências e psiquiatras leigos habitam, para Kafka, o mesmo círculo no inferno dos intérpretes. É bem provável que o logro seja a sua própria recompensa.

⁹ Ainda que a sua caracterização da repressão não se afaste muito dos termos pelos quais Freud a caracteriza num primeiro estudo, na verdade, contemporâneo de “A Metamorfose”, *Die Verdrängung* [A Repressão, ou O Deslocamento, Leipzig, 1915], Kafka elabora-a parodicamente e sem fé na cientificidade daquilo que elabora.

¹⁰ “Perceberam uma palavra que fosse?” perguntou o gerente aos pais, ‘será que nos toma por tolos?’ (79). Invadindo o apartamento para exigir uma “explicação clara” “em nome dos seus pais e do seu patrão” (77), o gerente é um substituto do leitor na história, tal aliás como Grete, que assumirá “o estatuto de especialista sempre que a situação de Gregor era discutida” (104). O que por sua vez nos permite pensar no corpo de insecto como um símile do texto ou pelo menos da escrita.

Já que consideramos os gestos de Kafka, outra coisa é evidente. Tal como os de Gregor, implicam uma escrita, neste caso, uma escrita dissociada do significado. Por onde passava, Gregor “deixava um rasto daquela substância pegajosa” (102), “um líquido acastanhado” (88). Cada movimento do corpo de insecto evoca por isso a mão que escreve, tanto que muitos dos seus movimentos são de facto tropos do acto de escrever. “[Sentindo-se] afogado de vergonha e tristeza”, surpreendemo-lo “arranhando a pele do sofá horas a fio” (98-99), escrita que é só a sua própria memória muscular; e que, quando se realiza, tem uma função puramente repressiva. Pense-se no rasto deixado pelo “hábito de rastejar em ziguezague pelas paredes e no tecto”, por via do qual Gregor se evade da angústia em torno da situação familiar “numa distracção quase feliz” (102). Lembra uma passagem dos *Diários* de 1910, em que, reflectindo sobre a sua incapacidade de escrever, Kafka idealiza uma forma de escrever à imagem de um número de circo de acrobatas japoneses (Kafka 2014, 14-15). A capacidade de rastejar pelas paredes e pelo tecto só se torna segunda natureza por via de se abstrair de si, repetidamente, o que requer tempo e prática. A inicial falta de domínio sobre o corpo de insecto sugere o acto da escrita inibido pela autoconsciência. Só “sem sequer se lembrar” (84) de si mesmo¹¹ sente Gregor “pela primeira vez um bem-estar físico; as patas [tornavam-se] perfeitamente obedientes, [...] esforçavam-se até por transportá-lo aonde ele quisesse; e parecia-lhe que a solução para todo aquele sofrimento já estava mesmo à sua frente” (85). Ajusta-se à mobilidade própria do corpo de insecto na proporção em que se desadapta da forma humana, o que deixa pela casa uma escrita icónica da fluidez e do gozo, a tal ponto forjada pela prática que já não se deixa afectar pela fractura da interrupção — que, segundo Kafka, comprometeu o êxito de “A Metamorfose”. “[Por] vezes acontecia que, para sua própria surpresa, se largava e caía no chão com um estrondo. Mas agora tinha muito mais domínio sobre o seu corpo do que antes e não se magoava mesmo depois de uma queda tão grande” (102).

E se as superfícies desimpedidas, ao esvaziarem o seu quarto, são um tropo da *tabula rasa*, ou da página aberta à livre circulação, ou do vazio em face do qual entra em pânico um escritor deixado a si mesmo, aí se inverte, no pesadelo de ver desmantelada a função de filho, a fantasia de Kafka de se fechar a escrever sem obrigações, o apelo do vazio associado a virar as costas a uma identidade estável. Na sua aula sobre “A Metamorfose”, Nabokov descreveu um motivo ternário que a caracteriza (Nabokov 2004, 325-326). Só não reparou que esse motivo ternário enfatiza o insólito de se ser Gregor. Conspícuo ‘4’ entre múltiplos de três, acorda aprisionado “entre quatro paredes bem conhecidas” (67), tem o despertador “marcado para as quatro” (69), demora “quatro horas” a arrastar um lençol; e, ao precipitar-se para salvar a moldura, “muda quatro vezes de direcção”. Que Kafka faça quatro referências a este padrão quaternário sugere um rigor figural que não pode senão rimar com as quatro arestas constitutivas do único divertimento de Gregor (fazer molduras); e já agora as quatro arestas constitutivas do divertimento de Kafka; e até à quarta parede, como se diz no teatro, na direcção da qual o texto, à imagem dos retratos nele descritos,

¹¹ I.e., “sem sequer se lembrar que ainda não conhecia a sua capacidade de locomoção, sem sequer se lembrar que as suas palavras possível ou mesmo provavelmente mais uma vez não seriam inteligíveis” (84-85).

elabora uma série de gestos. (Por exemplo, quando Gregor diz, ao destrancar a porta do quarto, “[a]final não precisei do serralheiro”, esta é uma observação técnica de Franz Kafka, disfarçado de animal. Quer dizer que o êxito da primeira parte depende de a porta estar trancada por dentro para que seja Gregor e apenas Gregor a abri-la de modo a revelar, através da acção e sem explicação verbal, isto é, através de uma dose cruel de comédia física, o género de filho que é, a humilhação a que está disposto a submeter-se — humilhação aos olhos do leitor — em nome do bem-estar da família.)

No que concerne às suas tentativas de entendimento, a importância relativa do rasto de Gregor face aos seus movimentos pode fazer lembrar a arbitrariedade do signo (de resto, também sua contemporânea). Sugere uma dissociação entre inscrição e movimento, na verdade, entre semiótica e etologia, por estranho que soe separar o *gesto* da escrita da *mancha* que o acompanha, de mais a mais porque dela depende (embora nela não se esgote) a apreensão desse gesto. Sugere uma escrita cujos movimentos dizem mais que os seus indícios, impressos seja na página, seja nas paredes, seja no “chão imaculado da sala”. A imagem de Gregor a sair da moldura coberto de detritos, essa imagem torna-se então um emblema da maturidade literária. Desfigurado, primeiro, pela profissão de filho; depois, pela metamorfose que a alegoriza; e, finalmente, por ferimentos e lixos, esse avanço implica a superação da vergonha de si que o impedia de mostrar-se em cada uma destas fases. (A primeira e única vez em que *se mostra*, por estar impedido do discurso, é ironicamente o instante em que desaparece.)

Sobre o plano da sala, símile da página em branco, não da página enquanto espaço vazio mas da página enquanto espaço preenchido *a priori* por figuras vexatórias (família, público, etc.), Gregor avança sem “sequer se [admirar] por [...] ter tão pouca consideração pelos outros”; consideração que “antigamente [...] fora o seu orgulho” (122-123). Envolvendo uma inscrição, este avanço prefigura a ausência do corpo que a produz, mas indica a esperança num *sensus communis* que o redima da ilegibilidade, já que é motivada pela música, que no fim de contas pode ser *lida*, dado que existe para ela uma convenção, uma partitura, na realidade, uma *escrita*. Uma escrita que codifica os *seus* movimentos. “Seria ele um animal se a música o tocava assim?” (123).

Uma vez dissociada a escrita do movimento que a origina, nada já garante que alguma coisa a vincule aos movimentos que ela própria suscita. A revogação de todas as explicações causais mediante a qual Kafka se gaba evadir-se da interpretação é da mesma família da renúncia a um substrato de humanidade generalizável a Gregor, ou a qualquer um de nós. As condições do entendimento não se seguem aqui quer da partilha de convenções, quer da partilha de uma linguagem, quer da partilha de uma forma de vida. Num grande número de vidas, não existem na verdade tais condições. O que, pesem embora todas as alusões a Sacher-Masoch, sugere o oposto de um *contrato* sado-masoquista. Sugere uma escrita que, em óbvio contraste com Gregor, não está interessada no entendimento e que, por isso mesmo, *só está interessada no entendimento*, na sua inviabilidade em geral e no seu descalabro em particular, uma escrita, naturalmente, seduzida pela ideia de um contrato, mas um contrato que existe na condição de uma assimetria insuperável. Típico, para Kafka, das relações entre pais e filhos, assim como das relações entre autores e intérpretes, este descalabro tem uma forma lógica, a aporia. A de um esforço por se fazer entender mediante

o qual se é justamente mal-entendido. Por muito que estes se esforcem, talvez os escritos dos filhos soem sempre como uma “voz de animal”. Seja como for, não o trauma de não ser entendido, mas antes a possibilidade de *ser entendido*, e a superação desta possibilidade, é isto, parece-me, o que verdadeiramente está em jogo em “A Metamorfose”.

Referências

- Anderson, Mark. 1992. *Kafka's Clothes: Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*. Oxford: Clarendon Press.
- Bloom, Harold, 2005. *Novelists and Novels*. Filadélfia: Chelsea House.
- Corngold, Stanley. 1996. “Kafka’s *The Metamorphosis*: The metamorphosis of the metaphor”. Em *The Metamorphosis*, ed. Stanley Corngold. Nova Iorque e Londres: W.W. Norton & Company.
- Flaubert, Gustave. 2005. “A Lenda de São Julião Hospitaleiro”. *Três Contos*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d’Água. Pp. 49-82.
- Gógol, Nikolai. 2017. “O Capote”. *Contos de São Petesburgo*. Trad. Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 207-244.
- Hegel, G.W.F. 2021. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. José Barata-Moura. Lisboa: Página a Página.
- Janouch, G. 2012. *Conversations with Kafka*. Trad. Goronway Rees. Nova Iorque: New Directions. eBook.
- Kafka, Franz. 2014. *Diários – Diários de Viagem*. Trad. Isabel Castro Silva. Lisboa: Relógio d’Água.
- Kafka, Franz. 2016. *Os Filhos*. Trad. Isabel Castro Silva. Lisboa: Ítaca.
- Nabokov, Vladimir. 2004. *Aulas de Literatura*. Trad. Salvato Telles de Menezes. Lisboa: Relógio d’Água.
- Sacher-Masoch, Leopold Von. 1994. *A Vénus de Kazabaïka*. Trad. Ana Hatherly. Lisboa: Relógio d’Água, 1994.
- Schikaneder, Emanuel. *Die Zauberflöte, The Magic Flute* Libretto, acto 1, n.º 1, <https://www.murashev.com/opera/The Magic Flute libretto German English>
- Sokel, Walter. 1959. *Writer in Extremis*. Stanford: Stanford University Press.
- Wittgenstein, Ludwig. 1958. *Philosophical Investigations*. Trad. G.E.M. Anscombe. Oxford: Basil Blackwell.

Humberto Brito é Professor Auxiliar do Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Desde 2009, foi professor visitante em Stanford, na Universidade de Chicago e na Universidade de Nova Iorque, NYU. É autor de livros de ensaios (*A Interrupção dos Sonhos*, *A Luz e a Escrita*) e de fotolivros (*Avaria*, *Regras de Isolamento*, *Estrada e Fantasma*).

© 2025 Humberto Brito

Licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

A fotografia como modelo narrativo e suporte de reflexão teórica em *Un monde sans rivage*, de Hélène Gaudy

Photography as a narrative model and
theoretical basis in *Un monde sans rivage*, by Hélène Gaudy

Bárbara Sexauer

Investigadora independente, Portugal

barbaracsexauer@gmail.com

ORCID: 0009-0007-4164-0329

RESUMO:

Neste artigo atentamos no modo como a fotografia desempenha um conjunto de funções estruturais na composição narrativa da obra de Hélène Gaudy (n.1979), *Un monde sans rivage* (2019). Em primeiro lugar, analisamos a centralidade do conjunto de fotografias de Nils Strindberg na arquitetura da diegese e como modelo estilístico. A tentativa de reconstrução da história deste fotógrafo e dos seus companheiros de viagem August Andrée e Knut Fränkel, que partiram em exploração dos territórios então ainda desconhecidos do Ártico, resulta diretamente do contacto, por parte do narrador, com o registo fotográfico de Strindberg. Notamos também que as fotografias, danificadas pelo tempo e pelo gelo, influenciam a voz do narrador, que adota o

imaginário fotográfico como modelo. Num segundo momento, pensamos no modo como a fotografia é o ponto de partida para uma crítica ao pensamento expansionista e a uma visão utilitarista da natureza, representados pelo objetivo inicial dos viajantes: fotografar a paisagem de um ponto de vista distanciado. Finalmente, discutimos como, por oposição ao modelo anteriormente referido, a narrativa apresenta as fotografias danificadas, as suas sombras e falhas, como uma forma de representação da paisagem que a revela nos seus próprios termos.

ABSTRACT:

This article explores the structural functions of photography in the narrative composition of Hélène Gaudy's *Un monde sans rivage* (2019). First, we analyse the central role of Nils Strindberg's photographic archive in shaping the narrative structure. The narrator's attempt to reconstruct the story of Strindberg and his travel companions, August Andrée and Knut Frænkel – who ventured into the then-uncharted Arctic – arises directly from an engagement with Strindberg's photographic records. These photographs – damaged by time and ice, and recovered years after the explorers' disappearance – shape the narrative voice, which adopts a photographic imagination as a model, striving to echo the specific qualities of the images. Secondly, we consider how the photographs serve as a point of departure for a critique of expansionist thinking and a utilitarian perception of nature, which the travellers' images, initially taken from a distant position, come to embody. Finally, we examine how, in contrast to this earlier model, the narrative presents the damaged photographs, along with their shadows and flaws, as a form of landscape representation that reveals the landscape on its own terms.

PALAVRAS-CHAVE:

diegese; fotografia; Hélène Gaudy; paisagem natural; sombra

KEYWORDS:

diegesis; Hélène Gaudy; natural landscape; photography; shadow

Submissão/Submission: 16/06/2025

Aceitação/Acceptance: 13/10/2025

Introdução

EM *UN MONDE SANS RIVAGE*, o discurso é mediado por documentos — um conjunto de fotografias e um diário — que representam uma viagem ao (e no) deserto gelado do Ártico. Trata-se de objetos deixados por três viajantes suecos, o engenheiro Salomon August Andrée, autor do diário, o meteorologista Knut Frænkel e o fotógrafo Nils Strindberg, autor das fotografias, desaparecidos após uma expedição em balão de ar quente, em 1897, na tentativa de alcançar o Polo Norte. As fotografias que guiam o ato de escrita consistem possivelmente numa parte do arquivo da coleção “Andréexpeditionen”, atualmente em exposição no museu Grenna, na Suécia, mas com que o narrador diz ter contactado no Museu Louisiana, em Copenhaga, referindo-se possivelmente à exposição “Arktis”, que ocorreu entre setembro de 2013 e fevereiro de 2014. A viagem dos três exploradores num balão de ar quente visava a exploração científica das zonas geladas do Ártico, mas decorreu sobretudo da ambição de alcançar uma região ainda desconhecida. Não tendo suportado os fortes ventos polares, o balão despenhou-se na paisagem gelada, permanecendo os três viajantes no Ártico impossibilitados de regressar, durante três meses. Em 1930, os seus corpos foram encontrados na ilha Kvitøya, preservados no gelo e, com eles, as fotografias tiradas por Nils Strindberg. A narrativa articula diferentes momentos: o processo, por parte do narrador, de entrar em contacto e analisar as fotografias de Nils, a reconstrução da vivência dos viajantes, a digressão por experiências que estabelecem semelhanças com a dos exploradores suecos e, ainda, o reconto do encontro de outros com este conjunto de fotografias. As fotografias danificadas de Strindberg provêm de quarenta e oito rolos de uma das câmaras 13x18 Pettersson AB (Brito 2016, 17) que permaneceram soterradas no gelo durante décadas e que foram encontradas junto com os corpos dos viajantes. Reveladas nesse ano, mostram apenas pequenas partes do que inicialmente representavam, dada a longa estadia no Ártico que contribuiu em grande medida, além da simples passagem do tempo, para a sua degradação. Estas fotografias danificadas de Nils Strindberg, com as suas sombras e falhas, oferecem um mote para o gesto da escrita, para a reconstrução de uma experiência não vivida e irrecuperável e uma reflexão acerca das possibilidades de representação de uma paisagem natural. “Tudo mergulha num mundo sem margem, que não tolera qualquer definição” (Adler in Gaudy 2019), lê-se em epígrafe na obra de Gaudy. À semelhança desta passagem de *Un voyage*, de H.G. Adler, as fotografias são portadoras de uma indefinição que perpassa *Un monde sans rivage*, marcando a narrativa a nível estético e temático.

Partindo deste pressuposto, o presente artigo procura analisar a presença central da fotografia na construção narrativa, de três modos distintos. Na primeira parte pensamos-la como elemento estruturante para a arquitetura da narrativa e como modelo para a escrita, que parece aproximar-se das características das próprias fotografias. As duas partes seguintes revelam a influência da fotografia na narrativa enquanto estrutura de uma reflexão sobre percepção e reprodução de paisagem. Na segunda, analisamos o modo como a fotografia sustenta uma crítica à motivação humana de conquista da paisagem protagonizada pelos exploradores do Ártico. A fotografia a partir do balão de ar quente, ponto de vista distanciado, é associada ao

interesse de perseguição da vitória e de posse que marca esta forma de relação com a paisagem, em que a ação do sujeito surge carregada de uma vontade de apropriação que se impõe sobre a dimensão primeira das coisas. Finalmente, na terceira parte, discutimos as possibilidades que as zonas de sombra das fotografias de Nils oferecem, enquanto alternativa à crença na capacidade de compreender, apreender e dominar o mundo natural. Estas fotografias, que pretendiam constituir uma forma de registo controlada pelo seu autor, tornam-se, inversamente, manipuladas pela própria ação do mundo natural, consistindo no resultado da expressão direta da paisagem, de que a intervenção humana se encontra apagada. Analisamos o modo como se apresenta, a partir das fotografias, uma teoria da representação em que a preservação da incerteza é caminho para manter o carácter indeterminado e incerto do próprio real. Apoiamo-nos no pensamento de Jean-Christophe Bailly (n.1949) dedicado à imagem fotográfica e à sua génese, ancorada na dimensão física da impressão do real sobre uma superfície, bem como sobre a sombra, que surge como elemento distintivo das imagens tiradas por Strindberg e que assume particular relevância na leitura que propomos de *Un monde sans rivage*.

Ausentes da obra na sua forma primeira, reproduzidas apenas por meio da palavra, a presença das fotografias de Strindberg em *Un monde sans rivage* enquanto estrutura diegética, modelo estilístico e alicerce de uma reflexão teórica, permite pensar a fotografia na obra literária para além da sua função mimética e documental.

1. A fotografia como estrutura diegética e modelo estilístico

A par das referências à dimensão arqueológica do texto, à viagem e sobretudo à queda do balão, compreendemos a presença do imaginário fotográfico na narrativa em termos que intitulam alguns dos subcapítulos como “Revelador”, “Instantâneos”, “Relíquias”, “Retratos”, mas também na expressão “O que resta”, alusiva à função de vestígio que as fotografias de Strindberg ocupam após a morte dos viajantes. Primeiramente, a fotografia surge associada à construção da narrativa, pois é apresentada como fator desencadeador da escrita, elemento gerador da diegese no seu conjunto. O primeiro capítulo, “Contacto”, descreve o encontro entre o narrador e parte do arquivo de Nils Strindberg numa exposição museológica. Vários momentos desta descrição situam as fotografias como determinantes para a narrativa que se segue. É relevante o facto de o primeiro capítulo da obra iniciar com uma descrição de carácter ecfrástico em que uma fotografia se torna presente ao olhar do leitor, reproduzindo o momento em que surgiu pela primeira vez ao olhar do narrador. Mediante a exposição do movimento das figuras e do ambiente, a descrição sublinha a vividez da imagem, o modo como esta comunica com o observador:

Estão frente a uma forma escura: um imenso balão caído, imóvel como um animal enalhado. Sente-se, no tecido estendido, o sopro de um vento, como se uma boca imensa o enchesse ainda. Um deles inicia um movimento, outro está imóvel, já. Estavam em pleno céu e agora estão aqui, a contemplar o volume inerte do seu sonho. (Gaudy 2019, 9)¹

¹ As traduções são da minha responsabilidade ao longo de todo o artigo.

Embora este “contacto” seja a descoberta das fotografias de Strindberg, a agência é atribuída a uma delas, apresentando-se o narrador sujeito ao efeito perturbante e envolvente da imagem, que o impele à escrita. A descrição coloca a fotografia como detentora da capacidade de iniciar uma história, parecendo dar-se uma inversão entre narrador e imagem, como sugere a “mudança de escala” na seguinte passagem: “As coisas mudaram de escala, a imagem ocupa todo o espaço. O princípio de uma narrativa parece encontrar-se aí escondida, algo dela transborda” (Gaudy 2019, 11). Se este primeiro efeito de suspensão provocado pela fotografia surge como gênese do próprio ato de escrita, o efeito repete-se ao longo da obra, desenvolvida enquanto ponto de contacto entre a “lente” — o que se sabe acerca das intenções e da percepção dos viajantes — e o “vestígio”, aquilo que mostram as fotografias. Assim nos diz a passagem final deste primeiro capítulo: “O olho é uma placa fotográfica que se desenvolve na memória. Outras imagens residem, algures, entre a lente e o vestígio” (Gaudy 2019, 11). Pelo menos seis imagens de Strindberg são descritas em diferentes capítulos e essas écfrases constituem momentos de contemplação, introduzindo a fotografia no texto e permitindo gerar um processo imaginativo que ensaia incursões nos não ditos da imagem. A narração move-se, então, a partir da suspensão em instantes precisos e na exploração dos seus possíveis sentidos: “Agarramos um instante entre outros, sem saber imediatamente o que tem de único, de significativo, isso compreendê-lo-emos num segundo momento” (Gaudy 2019, 82). Simultaneamente, estas descrições de fotografias parecem assemelhar-se a um roteiro de escrita, oferecendo — em conjunto com o diário de August Andrée e de dados históricos paralelos, contemporâneos ou não da história principal — uma sequência de acontecimentos conhecidos, que estruturam a diegese e oferecem um rumo à imaginação, guiando-a pela certeza de alguns acontecimentos pontuais, fotograficamente registados. Tal como as fotografias de Nils se tornam um registo da vivência quotidiana depois da queda do balão que resulta em longos dias no gelo sem possibilidade de regresso, também a narrativa assume uma função de registo. Esta manifesta-se num tom documental presente na atenção a datas precisas, no reconto de acontecimentos históricos ligados ao começo da exploração de territórios desconhecidos no Ártico e aos primórdios da própria fotografia, enquanto prática resultante de progressos técnicos e científicos transformadores da relação humana com o mundo. Destacam-se alguns marcos dessa evolução, nomeadamente o surgimento da fotografia com recurso a raios X (Gaudy 2019, 206) e as primeiras fotografias aéreas da cidade de Paris (Gaudy 2019, 105), por exemplo. Contudo, esta prática do registo alia-se à imaginação, num segundo movimento de escrita que se segue à descrição, como forma de colmatar as falhas no conhecimento por via da História e do documento objetivo. Esse processo imaginativo adensa-se nos capítulos que reconstroem os meses passados no gelo pelos viajantes, acerca dos quais existem escassas informações. A construção narrativa, recorrendo à imaginação, aloja-se no que as imagens não mostram: “Durante três meses, vão caminhar. As imagens não dizem nada sobre esse tempo condensado entre elas” (Gaudy 2019, 134).

A fotografia estrutura também a presença de Nils Strindberg na narrativa, personagem à qual talvez se atribua mais atenção, a par de Andrée, cujo diário permite que o narrador desenvolva algumas efabulações quanto ao seu mundo interior.

Nils encarna a figura do fotógrafo, destacando-se nele características associadas a esta atividade: o gosto pela solidão, o olhar distanciado, a sensibilidade: “Preserva para si próprio silêncios, grutas. As fotografias sempre lhes ofereceram, desde a adolescência que não se cansa do recuo que o mundo lhe impõe para se deixar enfim transformar em imagens” (Gaudy 2019, 80). Através dele, o trabalho do fotógrafo ocupa um lugar na narrativa, enriquecendo-a com vocabulário técnico, descrições do gesto de fotografar e de práticas de revelação. Tal acontece num capítulo intitulado “Revelador”, dedicado a John Hertzberg (1871-1935), outro fotógrafo que em 1930, ano em que as retiraram do gelo, revelou as fotografias de Strindberg no Instituto Real de Tecnologia em Estocolmo. Nesta passagem, encontramos termos e informações técnicas como a definição da pirocatequina “que oxida o brometo de prata, absorve os raios azuis, violetas, intensifica os sais” (Gaudy 2019, 17). Por um lado, este tipo de descrição técnica concretiza a vontade de documentar uma parte da História da fotografia. Por outro, revela um entendimento da fotografia enquanto processo, criação que não é imediata nem repousa maioritariamente sobre a sua componente mecânica. Sublinha-se o facto de esta se encontrar exposta a diferentes fatores que influenciam a sua existência, sobretudo considerando as técnicas pouco aperfeiçoadas do século XIX. Esta valorização do processo de criação parece cruzar-se com a reflexão metadiegetica, expondo a escrita também como processo em construção. Aproxima-se o fazer da fotografia à composição de uma história. A forma como se apresenta o papel de Hertzberg no seu trabalho com o arquivo de Nils é semelhante ao do narrador na reconstrução da história dos viajantes, a de dar vida ao que permanece escondido. Numa passagem sobre o papel da máquina fotográfica de Nils durante o tempo passado no Ártico, esta aproximação entre fotografia e escrita é explicitamente identificada: “criando [o aparelho], unicamente pela sua presença, esta dissociação que permite a fotografia, tal como a escrita: escavar um afastamento que faz de cada um o seu próprio testemunho” (Gaudy 2019, 115-116). O distanciamento é característico do narrador em *Un monde sans rivage*, que expõe as suas dúvidas, o seu conhecimento limitado, o processo imaginativo a que recorre para colmatar a ausência de registos históricos, o seu próprio envolvimento com este conjunto de fotografias e a história que contam. De certo modo, adotando este distanciamento, o texto cria uma “fotografia” do seu *acontecer*, tornando-se, assim, o seu próprio testemunho.

Para além de estruturar a diegese, de constituir matéria de escrita e de reflexão sobre o processo de construção de uma história, a fotografia molda a voz do narrador. Vimos como a descrição de práticas fotográficas predispõe à adoção de vocabulário técnico. Ademais, constroem-se passagens e descrições que recorrem a metáforas relembrando a fotografia. Um exemplo significativo dá-se no capítulo “Forage”, que apresenta como se fossem clichês diferentes momentos da História, nomeadamente a encomenda de fotografias de diversos lugares da Terra pelo banqueiro e mecenas Albert Kahn para o seu projeto *Archives de la planète*, em 1926; a exposição da teoria da deriva dos continentes por Alfred Wegener em 1912; a chegada de Roald Amundsen ao Polo Sul, em 1911, entre outros. Todo este capítulo se constrói imitando a rebobinagem de um negativo: “Estamos ainda nos anos 30. Não por muito tempo. As fotografias puxam para trás, na espessura dos cinzentos e negros (...) Rebobinamos a fita, escavamos nesses trinta e três anos” (Gaudy 2019, 41).

A fotografia apresenta-se ainda como modelo estilístico, pois o discurso reproduz recorrentemente as características particulares das fotografias danificadas pelos anos de permanência no gelo, que tendo garantido a sua sobrevivência, inscreveram marcas que se sobrepõem parcialmente ao seu conteúdo primeiro. Expostas durante décadas, a paisagem tornou-as desprovidas da capacidade de darem a ver. De facto, as imagens de Strindberg caracterizam-se pela indefinição do que representam:

Algumas são demasiado pálidas, outras sobreexpostas. Em breve, adivinhamos a matéria do gelo que revela ravinas, rugas que desgastam o branco, que o quebram em blocos compactos. Por vezes, é uma montanha, mas poderia ser, também, um animal deitado. (Gaudy 2019, 17)

Manon Delcour, autora de um artigo dedicado a esta narrativa, intitulado “Traces ‘photocartographiques’ dans *Un monde sans rivage*, d’Hélène Gaudy” (2022), aponta para o modo como a obra de Gaudy “assume plenamente estas lacunas e artifícios da imagem, como o demonstram a recorrência de momentos de reconhecimento de incerteza” (Delcour 2022, 84-86). *Un monde sans rivage* apresenta-se como um conjunto de apontamentos, em que a narrativa temporalmente fragmentada não responde a uma progressão unitária, nem procura concluir uma história ou encontrar uma resposta para as questões afloradas. A descontinuidade dos elementos narrativos a nível spatiotemporal e das personagens replica a incerteza marcada nas fotografias, provocada pelo contacto com a paisagem. Inclusivamente, a consciência dos limites da possibilidade de conhecer de modo absoluto, que as sombras e as ausências nas fotografias sublinham, espelha-se na construção a partir de um movimento interrogativo. Este apoia-se na colocação de hipóteses e na profusão de termos que denotam marcas de imprecisão, ao invés de afirmações assertivas ou definitivas. As falhas da imagem confrontam o observador com um conjunto de lacunas que o faz experienciar a perda de referências, o desconhecido, o “branco” da imagem, reproduzindo o vazio da paisagem. O narrador descreve a fotografia como um espaço apenas constituído por reflexos, desprovido de pontos de identificação. Deste modo, as fotografias de Strindberg, que deveriam ser a âncora protetora da certeza do real e da capacidade de sobre ele poder construir representações transparentes, oferecem, ao invés, uma representação insuficiente da paisagem e da sua vivência nesse espaço, suscitando inquietação e questionamentos no recetor. Afirma Gaudy numa entrevista acerca de *Un monde sans rivage*: “(...) mantendo presente que a distância que me separa deles é impossível de colmatar e que, afinal, é preferível alojar-me nesse afastamento” (Gaudy 2019b). O gesto interrogativo, que diz um caminho pelo desconhecimento, aproxima-se conscientemente pela distância: não a torna menos distante, mas permite habitar essa distância.

2. A fotografia como ponto de partida para uma crítica à percepção utilitarista da natureza

Para além das suas características oferecerem uma sequência narrativa e constituírem um modelo que a escrita reproduz, a fotografia parece surgir ainda como o plano de representação que medeia o pensamento da relação sujeito-paisagem, do encontro entre o humano e o mundo natural, a sua apropriação e reprodução. Esta sua função possibilita perceber o modo como a fotografia suscita e alicerça uma reflexão que ultrapassa a atenção apenas à porção do real que mimeticamente reproduz. Pelo contrário, a história da fotografia nos seus primórdios suscita a adoção de uma postura crítica por parte do narrador, que, a partir do distanciamento histórico, reflete sobre a relação dos viajantes com a paisagem antes da queda do balão e do uso que fazem da fotografia, espelho da mentalidade do século XIX, voltada para o progresso científico, a exploração geográfica e a conquista de territórios.

A experiência dos três viajantes, na recriação que dela se faz nesta narrativa, inicia-se num distanciamento face à paisagem do Ártico que intentam conhecer, dado que se situam num balão de ar quente, a partir do qual Nils pretende fotografar o deserto gelado. A fotografia, neste primeiro momento, consiste num olhar externo à paisagem e num instrumento de mediação do ato de conquista daquele espaço desconhecido. O balão favorece a captura fotográfica, que, a partir de um ponto de vista elevado, se associa a uma posição de estabilidade e segurança. A vontade de alcançar o Ártico está sobretudo ancorada num desejo de conquista, relacionado com o poder e a vontade de transpor obstáculos. Assim se diz na seguinte passagem: “Como a águia, o seu balão saberá lançar um olhar penetrante sobre os confins do mundo, vê-los com essa precisão, essa clarividência que oferece o céu, e iniciar a sua possessão” (Gaudy 2019, 59). Os “confins do mundo”, últimos lugares ainda incógnitos ao olhar humano, são percecionados como vastas extensões a serem usadas para satisfação das conquistas de uma sociedade crescentemente apoiada no progresso tecnocientífico. Os gestos de “precisão” correspondem ao ato de mapear, de conhecer integralmente, de medir e de descrever, característicos do método científico. A “clarividência” de um céu sem nuvens, a que é comparado o ponto de vista elevado dos viajantes, diz ainda uma transparência alheia a dúvidas e hesitações.

A par da reconstrução da viagem dos exploradores suecos, o narrador debruça-se sobre diferentes episódios que dão conta de uma idêntica curiosidade não desinteressada que se verifica a partir do século XVIII em torno das zonas ainda desertas e desconhecidas do mundo. No capítulo “Ícaro”, em que se descrevem diferentes tentativas de apreender o mundo a partir do alto, a tendência para perspetivar a paisagem como objeto de conhecimento é associada ao mito de Ícaro. Numa alusão à queda que marca a falência do intento de conquista dos três viajantes, que discutiremos em seguida, Ícaro simboliza aqueles que se distanciam da paisagem ao procurarem um olhar abrangente. Este desregula a relação primitiva entre sujeito e mundo natural em que ambos se encontram envolvidos numa mesma escala de existência. Referem-se, a este propósito, entre outros acontecimentos, os voos de Félix Nadar (1820-1910), autor da primeira fotografia aérea, em 1858, e promotor de várias experiências de voos de balão, com o objetivo de fotografar a paisagem a partir do alto. Ao descrever estas experiências, o narrador recorre a termos e expressões como “aprisionar as nuvens”, “classificar o mundo”, “domesticar” (Gaudy 2019, 102, 105, 197). Os termos escolhidos apontam para uma transição no entendimento da paisagem: da

contemplação para a instrumentalização. Precisamente, a propósito de Nadar e da fotografia como instrumento de posse, diz-se ainda no capítulo em questão: “O que se vê não chega: é preciso transformá-lo em prova, em instrumento” (Gaudy 2019, 106). A captura distanciada pela fotografia, na viagem de exploração de Andrée, Nils e Knut, surge, de modo semelhante, como meio de apropriação. Assim se diz na seguinte passagem: “A fotografia, a aeronáutica: mesmo combate. Trata-se sempre de apreender, de apanhar, de encolher, de possuir” (Gaudy 2019, 103). Estes termos associados ao ato da fotografia refletem a vontade de estabilização, fixação e captura que caracteriza o desígnio dos exploradores. O olhar da máquina fotográfica representa simbolicamente este modelo de objetividade, desprovido de irregularidades e de dúvidas no contacto com o mundo natural.

A queda do balão representa na obra um desequilíbrio na relação distanciada com a paisagem, desejada pelos viajantes. A imagem da descida é central no decorrer da narrativa pois, na reconstrução feita da viagem e dos seus protagonistas, a queda representa a perda do lugar de estabilidade e vem abalar a intenção de capturar a paisagem. O olhar objetivo e abrangente a partir de um ponto fixo e vertical transforma-se num percurso em que é o próprio corpo que contacta com a paisagem. Esta paisagem deserta é marcada pela ausência de elementos familiares. A perda das referências que estabilizavam, por via do hábito, o olhar distanciado conduz a um descentramento do sujeito. Em simultâneo, e como consequência deste esvaziamento de referências, acentua-se a resistência interpretativa do mundo. A luminosidade intensa da paisagem gelada tolda a visão dos viajantes, fazendo com que a sua aproximação a este lugar não corresponda a um entendimento crescente do mesmo, pelo contrário. A experiência no deserto gelado distingue-se de um modo de relação entre o sujeito e a paisagem marcado pela obediência à satisfação contínua da vontade de ver. Apesar de mais liberto do véu da sociedade, o olhar dos viajantes não se clarifica, antes se torna mais turvo como consequência dessa perda das referências familiares. O narrador irá, contudo, encontrar no olhar mais turvo uma forma de abertura à impermanência da paisagem e uma libertação da clausura na obsessão de construir um saber total sobre as coisas do mundo exterior. Embora o estado de errância seja uma consequência evidentemente não premeditada pelos próprios, a deambulação dos três viajantes abre caminho a um encontro com o exterior no abandono das suas primeiras esperanças de conquista.

A queda do balão é, então, acesso a um reverso da percepção do mundo natural enquanto objeto de um olhar de domínio. Na experiência dos viajantes, o narrador interessa-se pelo que no seu desígnio de conquista, que espelha muitos outros semelhantes, são marcas de sombra, de imprecisão e de incapacidade de conhecer. A viagem de Nils, Andrée e Knut na paisagem do Ártico constitui uma forma de pensar um contacto próximo com o mundo natural na sua alteridade, distinta de uma procura ativa de conhecimento. Num dos capítulos finais de *Un monde sans rivage*, o narrador sugere, precisamente, a necessidade de adotar uma postura recuada, em que os olhos se fecham para que a paisagem se preserve da ação e até do registo que os sujeitos lhe impõem:

seria preciso fechar os olhos durante anos, séculos, até que o mundo descansa do nosso olhar, que os lugares se tornem mitos que voltariam a viver em nós sob

forma de memórias ou ilusões possíveis, até não termos a certeza se existiram.
(Gaudy 2019, 302)

Representar esta viagem parece ser uma forma de dar a ver um modo de contacto com o mundo em que, havendo uma aproximação do sujeito à paisagem, tal significa preservar a distância que naturalmente existe entre ambos.

As diferentes formas de distanciamento face à apreensão da natureza, que o narrador associa simbolicamente à queda do balão, são replicadas no modo como se observa e se reflete ao longo da narrativa sobre as fotografias danificadas de Nils. Também na fotografia, enquanto modo de representação, se observa uma transição semelhante à que ocorre na viagem, de um ponto alto para uma descida que, embora aproxime fisicamente os viajantes da paisagem, torna mais turva a sua visão. Como discutido, o ato de fotografar associado ao início da viagem no balão corresponde a uma vontade de conhecimento, estabilização e apropriação do mundo natural. Assim se diz na seguinte passagem:

É a prova de que a fotografia já não mostra apenas a superfície das coisas, que é capaz de captar o que o olho não pode ver: as marcas do tempo como o interior do corpo, tudo o que vai morrer, tudo o que está vivo. (Gaudy 2019, 206)

Este tipo de fotografia é a capacidade sobre-humana de penetrar o interior das coisas, mas sem que esse olhar penetrante estabeleça um verdadeiro encontro com o mundo sobre o qual lança o seu poder de reprodução mimética. As fotografias de Nils Strindberg, pelo contrário, têm a particularidade de se encontrarem danificadas, colocando em causa a sua posição enquanto modelo portador de uma perfeição na representação que assegurasse a capacidade do sujeito de capturar realmente a paisagem. Da fotografia mimética, a que se associa um poder de atuação superior, quase relembrando, na passagem citada, uma atuação *ex-machina*, o narrador debruça-se sobre as fotografias danificadas, que toldam a capacidade de um olhar desimpedido e de longo alcance. A materialidade gasta destas imagens parece ser um reflexo da deflação do olhar abrangente e penetrante associado à intenção inicial da captura fotográfica. Estabelece-se, assim, uma correspondência entre a ação da paisagem deserta na fotografia e nos viajantes, na estranheza que esta provoca. Tal como o deserto gelado, as imagens de Nils Strindberg toldam a visão, dado que o seu próprio percurso no decorrer do tempo conduziu à perda da sua nitidez inicial e, consequentemente, do acesso ao objeto a que se dirigiria o olhar de quem as captou. Ao referir as fotografias, o narrador cria uma ambiguidade entre as imagens e o que poderia ser uma descrição da paisagem gelada:

A imagem possui toda a estranheza dos começos da fotografia, dos primeiros retratos de pessoas anónimas e de espectros. Uma grande quantidade de pontos escuros que a crivam como insetos. A sua superfície é de um cinzento aveludado, de um mar ondeando com reflexos de ondas deixados pela luz, lisa como um tecido, profunda como água, semeada de constelações abstratas, manchas, crepitações, margens que escorrem como tinta, marcas de uma claridade demasiado violenta manchando a paisagem ou vapor a dissipar todas as nuances de negro.
(Gaudy 2019, 9)

A comparação com o mar, que descreve a fotografia como sendo “profunda como água”, cria, desde logo, a impressão de um espaço com dimensão e profundidade, características que se esperam de elementos dotados de relevo, mais do que de um objeto bidimensional como a fotografia. Encontra-se a sensação de profundidade, inversamente, em altura, na referência às constelações, e ainda uma profundidade imaterial, na menção aos espectros. Desenha-se, por fim, uma “atmosfera” gasosa, que sugere também a tridimensionalidade da superfície da fotografia. Todas estas diferentes formas de aludir à sua extensão apontam para algo que não é nítido, mas, pelo contrário, como dito no início da citação, anónimo e estranho. Essa impressão de sombra difere da ideia de captar e tornar a paisagem familiar anteriormente discutida. De facto, em *Un monde sans rivage* a falha no entendimento e na apreensão total das coisas é uma questão central, como discutimos na terceira parte deste artigo.

3. As fotografias danificadas como modelo para uma teoria da representação da paisagem

Num breve apêndice a *Un monde sans rivage*, intitulado “Bibliographie et Pistes”, a autora refere o ensaio de Jean-Christophe Bailly *L’Instant et son ombre* (2008), uma das obras que o ensaísta dedica à fotografia. Ao tomar este texto como referência, Gaudy aproxima a sua obra da reflexão sobre o surgimento da fotografia nas suas origens e, sobretudo, do questionamento sobre o visível, a que Bailly estende o seu comentário a partir da representação fotográfica. Efetivamente, esta é entendida, no seu ensaio, como ponto de partida para pensar o enigma da visibilidade das coisas e interrogar as relações entre a percepção do sujeito, a alteridade do mundo e o seu registo. Atentar em alguns aspetos desta obra de Bailly apoia-nos na compreensão de uma teoria de representação da paisagem que se desenvolve a partir das fotografias danificadas de Strindberg, e em alternativa à fotografia como meio de representação intencionalmente possessivo.

No primeiro capítulo, sobre o aparecimento do visível na fotografia, intitulado “Une meule en plein soleil”, Bailly parte das experiências fotográficas de William Fox Talbot (1800-1877) no volume *The Pencil of Nature* (1844) para discutir o modo como a fotografia e o real se encontram e se relacionam. Talbot apresenta um entendimento do ato fotográfico como um processo natural, atribuindo-lhe o nome “lápiz da natureza”, expressão que guia a discussão de Bailly ao longo do capítulo em questão. Os “desenhos fotogénicos” — impressões de silhuetas gravadas por meio da reação entre compostos químicos e a ação da luz — são a expressão mais evidente de uma escrita do sol. Segundo Talbot, estas fotografias constituem uma forma de representação gerada pela mão da natureza. A deposição do mundo na matéria dá-se sem revelar o seu fundo e surge sob a forma de uma presença de que a “superfície” é indicadora. A fotografia afigura-se como o processo de tornar visível uma ação invisível, enquanto indício de algo que permanece à distância. Efetivamente, em *L’Instant et son ombre*, concebe-se este processo como um encontro, no qual a atitude do sujeito que fotografa tende para a passividade. Na esteira da expressão com que Talbot descreve o fenómeno fotográfico, e que desde logo retira em grande medida a

intencionalidade do processo, a passividade daquele que em princípio diria “eu” por meio do traçar do seu gesto, e que aqui está quase ausente, parece ser o meio que possibilita este encontro. Segundo Talbot, os começos da fotografia significam que o mundo passa a deter o pincel, aquando do advir das primeiras experiências que a sua obra alberga e do próprio daguerreótipo, também apresentado pelo seu criador como “um processo físico e químico que confere [à natureza] a facilidade de se reproduzir a si mesma.” (Daguerre *apud* Bailly 2008, 26). Os desenvolvimentos da ciência e da técnica, tanto no caso dos viajantes como no de Talbot, permitem a captura da representação da natureza. Mas no caso das fotografias de Talbot, esses avanços feitos pela humanidade colocam-na num lugar passivo, dando atividade à natureza. As “palavras de luz”, que este autor encontra possibilitadas pelo meio fotográfico, são um encontro entre o mundo e a esfera humana da representação em que não se opera uma fusão, uma adaptação da primeira à segunda. A matéria destas palavras é a luz, sem a qual não se constituem.

Jean-Christophe Bailly encontra nestas primeiras experiências fotogénicas características que se mantêm ao longo da evolução da fotografia. O autor faz uso de uma imagem materna — “o ventre da luz” (Bailly 2008, 42) — para descrever o depositar da luz no material fotográfico. Esta diz a impressão de um encontro com o mundo na sua voz, de que o “lápiz da natureza” de Talbot dava já conta, mas que Bailly concretiza, fazendo dessa ação da luz o experienciar de um modo antigo e primeiro de linguagem do mundo. Em *L’Instant et son ombre*, considera-se que a fotografia se distingue do traço do desenho ou da pintura por ser uma deposição, de que está ausente o contacto entre o real e o que o fixa.

Em *Un monde sans rivage*, o capítulo “Constelações” é dedicado às experiências fotográficas que August Strindberg (1849-1912), escritor sueco e, por coincidência, tio de Nils Strindberg, realizou por volta de 1893-94. As suas *Celestografias* partilham com o “lápiz da natureza” de Talbot a ideia de uma *graphia* do mundo natural. Ao expor placas fotográficas à luz das estrelas, Strindberg pretendia que as estrelas se desenhassem nelas sem intervenção ativa da mão humana ou de uma máquina a servi-la. Strindberg parece ter acreditado num primeiro momento que a sua experiência funcionara e que teria conseguido gerar o surgimento do céu noturno estrelado nas suas placas. Tal foi, contudo, rejeitado pela comunidade científica, pois estas formas tinham sido obtidas pela junção química das placas com elementos exteriores, nomeadamente poeiras. De qualquer modo, as experiências de Strindberg representam, como as de Talbot, o fascínio pelo mistério da visibilidade do mundo e a possibilidade de aceder a esse surgimento por via da representação, sem a intervenção corruptora da mão ou do olhar humano. Existe também, aparentemente, uma proximidade entre o processo de danificação das fotografias de Nils Strindberg, nas quais a paisagem se grava, modificando-as por ação própria, e a experiência de August Strindberg, ao tentar que a luz celeste se gravasse, sem intervenção de uma máquina, nas suas placas fotográficas. É particularmente relevante, contudo, o facto de o narrador considerar a experiência de August como a expressão de uma vontade de reprodução mimética do mundo natural que não difere em grande medida da tentativa de compreensão total ambicionada por exploradores e cientistas. Trata-se de uma percepção distinta da que apresenta Bailly relativamente às experiências de Talbot, entendendo-as como um encontro do ato de representação com a expressão da

exterioridade das coisas. Pelo contrário, afirma-se na seguinte passagem, acerca do efeito da vontade de conhecimento e de estabilização do mundo natural de que as Celestografias são, ao olhar do narrador, símbolos:

Essas extensões longínquas, esta neve, este céu, estas árvores imensas, então esta noite, estes brilhos, estas auroras boreais tornam-se para ele materiais, ingredientes, e no ato artístico como na exploração traça-se esta mesma seta de direção única: que tudo venha das mãos dos homens, que estes sejam os criadores e proprietários. (Gaudy 2019, 283)

Recorre-se ao uso de termos como “ingredientes” e “materiais”, próximos da ideia de instrumentalização que já tinha sido notada quanto à descrição das experiências, tanto expansionistas como de cariz científico, descritas em *Un monde sans rivage*. O que distingue, então, os dois momentos em que o “lápiz da natureza” se reproduz a si mesmo, nas experiências de August e nas fotografias danificadas? Neste último caso, a ação da paisagem torna-se de algum modo independente da vontade humana. Ao invés, o narrador compreende as *Celestografias* de August como uma forma de gerar um modo de linguagem para a natureza, retirando-a do distanciamento conferido pelo seu mutismo original. No momento em que, mesmo aparentemente retirando o gesto humano do processo, August acredita criar uma linguagem para as estrelas, está, segundo o narrador, a procurar superar a sua expressão original — o seu silêncio — ao tentar conduzi-las intencionalmente à formação de uma imagem. A expressão da natureza seria, afinal, uma criação humana, como sugere a passagem anteriormente citada.² A distinção entre as experiências de August Strindberg e as fotografias danificadas de Nils revela a importância que o narrador atribui à intencionalidade. Nas fotografias danificadas, o Ártico reproduz-se pela sua própria mão, à revelia da intencionalidade do homem. O narrador descreve-as do seguinte modo:

Espelhos gastos onde [os viajantes] se terão brevemente refletido, não contarão nada mas captarão tudo, a mínima deposição de areia, a mínima baixa de temperatura, o que escapa à ótica precisa do aparelho: a sombra das noites, os vazios acumulados entre negativos, o silêncio do mar gelado, o que ativa o nervo ótico, os nervos em geral — a matéria móvel das histórias. (Gaudy 2019, 284)

As fotografias tinham a intenção inicial de comprovar a captura da paisagem pelos viajantes. A própria paisagem, contudo, derrotando equipamentos e instrumentos, e danificando, pela sua ação, as fotografias intencionalmente tiradas por Nils, gera uma nova fotografia, em que se autorrepresenta, inscrevendo sombras, falhas e diluindo formas. As fotografias são também, ironicamente, uma breve reflexão dos viajantes, que se encontram, por isso, reduzidos a diferentes formas de humildade. Fotografados, ao invés de fotógrafos, passam a integrar a paisagem. Ao invés de distintos e superiores, a sua existência efémera e breve opõe-se à imensidão e

² Também Talbot poderia ser criticado a partir do olhar cético do narrador de *Un monde sans rivage* sobre o progresso científico, dado que a sua técnica está de acordo com a vontade científica de apreender as coisas precisamente como são. Trata-se, de certo modo, de uma forma ainda mais pura de “distância científica”, em que a apreensão mais real da natureza, a partir de instrumentos de registo criados pelo homem, necessita de mínima intervenção humana, recordando a atitude distanciada dos viajantes e o seu olhar de sobrevoos, captando “de longe” a paisagem por meio da sua lente fotográfica.

permanência do gelo do Ártico. Representando a captura dos viajantes, a própria paisagem destrói, com esses movimentos, a intencionalidade humana inicial. Encontra-se nas fotografias uma forma de desaparecimento da paisagem que inicialmente representavam, substituída pela sombra, sobre a qual o fotógrafo não tem intervenção. Como vimos, deflacionadas no seu poder mimético pela própria paisagem, as fotografias não são representações perfeitas, mas espelhos gastos refletindo imagens turvas. A fotografia, instrumento humano de captura, é, então, “instrumentalizada” pela paisagem de acordo com a sua existência que se espelha não na nitidez, mas no desfoque da fotografia e na sua ação destruidora. Deste modo, as falhas das fotografias de Strindberg são a expressão da paisagem na sua própria linguagem silenciosa e que se reflete nos vazios e silêncios que grava no material fotográfico. Trata-se do verdadeiro lápis da natureza, escapando ao controlo e às intenções humanas. Assim, de certo modo, o conhecimento que os viajantes teriam ambicionado construir sobre a paisagem e os seus múltiplos detalhes, nomeadamente por meio da captura fotográfica, pode ser, afinal, intuído nas fotografias danificadas. Contudo, ao invés de representado, encontra-se apenas sugerido pelas ausências, os silêncios, os vazios. Essas zonas de penumbra que danificam a representação transparente permitem uma aproximação, pelo caminho da distância, aos ritmos e flutuações do deserto gelado.

O capítulo acerca das experiências de August Strindberg e a comparação que o narrador estabelece com as fotografias de Nils permite compreender a valorização que se faz da distância original do mundo natural na obra de Gaudy, que as representações podem tender a aproximar ou a distorcer. Encontra-se, então, em *Un monde sans rivage*, um maravilhamento perante o que não pode ser intencionalmente reproduzido, nem plenamente compreendido pelos métodos de medição e reprodução concreta, valorizada pela ciência e pela técnica. As sombras e os brancos da imagem, que a paisagem inscreveu na fotografia, são a forma mais próxima de a observar na sua manifestação real, precisamente porque esse afastamento constitui em si a expressão da paisagem, sobreposta à vontade humana. Ao dar a ver indiretamente e por nuances, as fotografias distanciadas da representação nítida aproximam-se, por via da sensibilidade, da linguagem da natureza. Gravando-se nas fotografias de Nils Strindberg, a paisagem aproxima-se e, simultaneamente, faz com que estas fotografias estejam mais distantes da representação do Ártico que inicialmente permitiam. Precisamente, em *L’Instant et son ombre*, Jean-Christophe Bailly, apesar de discutir a fotografia por meio da ideia de uma expressão direta da natureza, mas desprovida de uma intencionalidade humana, na linha de William Fox Talbot e de August Strindberg, volta-se para um fenómeno do visível em particular, que a fotografia capta de modo privilegiado: a sombra. Bailly encontra na fotografia — de acordo com a técnica de Talbot, mas alargada ao ato fotográfico em termos mais gerais — um ato de representação que assentaria numa perturbação ou indefinição, definida pelo autor no original como “trouble”. O termo “trouble” é particularmente interessante, pois engloba o sentido mais literal, que teria por sinónimo a palavra “desfocado”, característica de um objeto “turvo”, e o sentido mais figurado de algo “obscuro” e “perturbador”. A estranheza que suscita o “surgimento” pelo qual a fotografia acontece permite enfatizar a mesma estranheza do mundo concreto que desponha para os sentidos do sujeito na sua concretude, mas que oculta os meios e os

tempos desse surgir.³ O modo como se dá a vinda e a chegada do mundo ao papel fotográfico mantém-se invisível e o gerador da sua presença encontra-se ausente. A fotografia como a concebe Bailly é, então, a expressão de um tempo do mundo anterior à sua representação, na sua pureza inicial: “antes do pensamento, antes da chegada do pensamento, como um puro caráter pensativo que seria o da natureza sonhando-se” (Bailly 2008, 74).

A sombra é o lugar que, para Bailly, concentra esta inquietação associada ao surgimento do mundo natural. Justamente, as zonas de claridade que o deserto gelado inscreve nas fotografias de Nils são como sombras que toldam a imagem inicial. A sombra e a sua indefinição deslocam a representação fotográfica do seu gesto de fixação, ou de definição de uma porção de realidade. Constitui um elemento inesperado que o real vem, por vezes, inscrever na fotografia, escapando ao olhar do fotógrafo. A descrição que o autor faz da sombra em *Une éclosion continue* (2022), outro ensaio sobre fotografia, poderia referir-se à relação do narrador de *Un monde sans rivage* com a representação da paisagem deserta do Ártico. Recorda ainda o reconhecimento de uma distância insuperável baseada na diferença e na sensibilidade: “relembra-nos que um outro mundo habita o mundo e que para ele ou para nós, só tem existência assim revestido de desconhecido” (Bailly 2022, 97). O desconhecido e a distância surgem para o narrador de *Un monde sans rivage* como fatores de acesso ao conhecimento que mantêm o lugar original das coisas do mundo natural, sem se fecharem sobre o que intentam observar. Trata-se de uma valorização da sombra e do conhecimento não totalmente revelado como formas de encontro com a paisagem que preservam as suas características. Significativamente, este elogio toma como exemplo a fotografia danificada, por oposição à lente poderosa de uso científico, que replica o caráter outro da paisagem gelada e mantém o acesso parcialmente velado ao observador.

Considerações finais

A propósito de *Un monde sans rivage*, Hélène Gaudy afirma: “Quis escavar este inverso. A questão da falha interessa-me” (Gaudy 2019b). Esta falha está contida na indefinição das fotografias de Nils: a falha da viagem que não ocorreu como esperado, de uma história cujos detalhes se perderam irremediavelmente, a falha humana em compreender a natureza nos seus próprios termos, e aquela que, ao invés, é materializada pela própria expressão da natureza. Notámos que, muito para além daquilo que representam objetivamente, são os espaços vazios da fotografia, as suas falhas, precisamente, que originam o desejo de preenchimento do contorno pelo ato de escrita e que suscitam a necessidade de criar uma narrativa para tornar presente uma experiência perdida, irrecuperável e, por isso, imaginada e reconstituída. Mimetizando a indefinição das fotografias danificadas, os seus espaços em branco, manchas

³ Também Georges Didi-Huberman associa a estranheza da aparição do real à destabilização causada pelas imagens. A obra *Phalènes* (2013) inicia-se com a descrição do surgimento do voo de uma borboleta, da perturbação provocada ao observador e que é posta em paralelo com o efeito produzido pela imagem, cuja tentativa de descrição seria como um batimento de asas, uma oscilação entre a compreensão e a perda de sentido.

e zonas de sombra, a escrita em *Un monde sans rivage* procura, à imagem das fotografias de Strindberg, manter alguma distância relativamente ao seu objeto de representação, avançando sem procurar qualquer possibilidade de reunião ou fusão com a vivência dos viajantes e o curso dos acontecimentos que a compõem e com a paisagem gelada em si mesma. A partir da fotografia desenvolve-se também uma reflexão crítica quanto a uma relação distanciada com a paisagem natural. O pensamento expansionista e a visão utilitarista do mundo natural, marcados por uma ambição de transparência, em que dúvidas e hesitações desaparecem, são criticados pelo narrador. Contudo, as falhas nas fotografias de Strindberg criadas pela ação que a paisagem nelas inscreveu após o tempo passado no gelo do Ártico sugerem um modelo de representação que não procura desvendar, mas apenas aproximar-se, colocando hipóteses, afirmando dúvidas. As sombras nas fotografias, enquanto representação do que no mundo natural escapa à apreensão mimética, reprodução da instabilidade e da incerteza que o mundo natural revela, surgem como modelo para uma rejeição da necessidade de o adaptar a um saber conclusivo e transmissível. O narrador encontra nas características turvas das fotografias de Strindberg uma forma de abertura à impermanência da paisagem e uma libertação da clausura na obsessão de construir um saber total sobre as coisas do mundo exterior. Desenvolve-se, então, simultaneamente, uma teoria acerca das possibilidades da fotografia enquanto modelo de representação e do modo como podem inspirar uma forma de perspetivar o contacto com o real que esteja à escuta da sua expressão natural.

Assim, em *Un monde sans rivage* a fotografia transcende a mera representação mimética. É a partir das suas falhas e indefinições que a narrativa de Gaudy surge, encontra o seu modelo estilístico e a chave para adensar uma reflexão sobre a natureza das fotografias na sua relação com o mundo visível, pensando-as como uma forma de representação que privilegia o não-saber, a desorientação e a falha enquanto meios de escuta do mundo. Existindo como vestígio de um acontecimento preciso e assumindo necessariamente um papel documental, a narrativa revela as fotografias como portadoras de uma história, de uma experiência, não no que representam, mas no que escondem. São, simultaneamente, testemunho do pensamento e da mentalidade técnico-científica e imperialista e possibilidade de construção de uma forma mais ética de relação com o mundo envolvente. Sublinhando a sua impermanência, a narrativa de Gaudy leva-nos a percecionar as fotografias para além da estabilização de uma porção do real, entendendo-as como objetos que permanecem abertos a constantes transformações e interpretações, consoante o olhar que sobre elas recaia, possibilitando mesmo pensar a partir delas, em termos mais gerais, a representação artística e a sua relação com o mundo: “Mas as imagens, essas, não se voltarão jamais a fechar. Cada dia, cada ano lhes dará um tom diferente aos olhos daqueles, daquelas que as olharão” (Gaudy 2019, 20).

Referências

- Bailly, Jean-Christophe. 2008. *L'Instant et son ombre. Une histoire de photographie*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bailly, Jean-Christophe. 2022. *Une éclosion continue*. Paris: Éditions du Seuil.
- Brito, Eduardo. 2016. "Wandering in a Sea of Ice Voyage, Narrative and Resonance in the photographs of Nils Strindberg" In *SOPHIA Crossing Borders, Shifting Boundaries – The Aura of the Image*, 1, 15-29.
- Delcour, Manon. 2022. "Traces «photocartographiques» dans *Un monde sans rivage*, d'Hélène Gaudy" In *Littérature* 2022/3, 207, 6-92.
- Gaudy, Hélène. 2019. *Un monde sans rivage*. Arles: Actes Sud.
- Gaudy, Hélène. 2019b. "Hélène Gaudy: «Les métamorphoses que subit notre monde changent tout notre régime de valeur, et le langage lui-même»" In *Diacritik* [em linha]. <https://diacritik.com/2019/09/11/helene-gaudy-les-metamorphoses-que-subit-notre-monde-changent-tout-notre-regime-de-valeur-et-le-langage-lui-meme/>.

Bárbara Sexauer é licenciada em Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Concluiu o Mestrado em 2024 e a sua dissertação incide sobre representações da paisagem na literatura, particularmente nas obras de Philippe Jaccottet e Hélène Gaudy. Foi bolsista do projeto Port-Asia do Centro Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa e co-editora do volume *Literatura e Vida Intelectual em Língua Portuguesa na Ásia e no Índico* (Centro Científico e Cultural de Macau, 2023).

© 2025 Bárbara Sexauer

Licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

O “Retrato d’Alma”: Fotografia, Pintura e Êcfrase em *Senhora* (1875), de José de Alencar

The “Portrait of the Soul”: Photography,
Painting, and Ekphrasis in José de Alencar’s *Senhora* (1875)

Marcos Flamínio Peres

Universidade de São Paulo, Brasil

marcosflaminio@usp.br

ORCID: 0000-0001-7061-1286

RESUMO:

Desde o Renascimento, a janela tornou-se um dispositivo espacial de grande importância para a arquitetura e a pintura, ao mediar diferentes universos físicos e metafóricos e transformando-se em uma “janela-quadro” (Lungu). A partir do século XIX essa dialética entre o interior e o exterior passa a materializar-se na personagem da mulher à janela, como um novo *topos* literário. Filtrado pela imaginação e impregnado de subjetividade, o horizonte entra assim “em ressonância com a paisagem interior” (Lungu), abrindo-se para perspectivas ilimitadas. Balzac atribui um estatuto incomparável a esse *topos*. Depois os naturalistas, escancarando as mazelas da

sociedade, associam-no a um novo tipo de prostituição, não mais aquela realizada nas ruas, mas no interior da janela-quadro. Expor-se à janela implicaria uma condição social nova e essencialmente voyeurista, cujas ricas potencialidades seriam testadas pela ficção, culminando em um “estupro da intimidade” (Milner). *Senhora* (1875), obra-prima de José de Alencar, incorpora criticamente esse *topos* ao dialogar com uma nova forma de representação, que é a fotografia. Pode-se dizer que esse romance atualiza em termos ficcionais a discussão que Baudelaire propusera anos antes, em seus Salões de 1846 e 1859, sobre a modificação do estatuto da obra de arte após o surgimento da fotografia.

ABSTRACT:

Since the Renaissance, the window has become an important spatial device for architecture and painting, mediating different physical and metaphorical universes and becoming a “picture-window” (Lungu). From the 19th century onwards, this dialectic between inside and outside materialised in the character of the woman at the window, like a new literary *topos*. Filtered by the imagination and impregnated with subjectivity, the broad horizon “resonates with the interior landscape” (Lungu), opening up to unlimited perspectives. Balzac attributed an incomparable status to this *topos*. Later, the naturalists, exposing the ills of society, would associate it with a new type of prostitution, no longer on the streets, but inside the picture-window. Exposing oneself to the window imply a new and voyeuristic social condition, whose rich potential would be tested by fiction, culminating in the “rape of intimacy” (Milner). *Senhora* (1875), José de Alencar's masterpiece, critically incorporates this *topos* by dialoguing with a new form of representation that had just been created in Europe but was also causing a stir in Brazil: photography. One could say that this novel updates, in fictional terms, the discussion that Baudelaire had proposed a few years earlier, in his Salons of 1846 and his Salons of 1847, on photography.

PALAVRAS-CHAVE:

Charles Baudelaire; fotografia; José de Alencar; narrativa; pintura; século XIX

KEYWORDS:

19th century; Charles Baudelaire; José de Alencar; narrative; painting; photography

Submissão/Submission: 19/03/2025

Aceitação/Acceptance: 09/09/2025

1. Introdução

PARA NOSSO PROPÓSITO, que é o de explorar a janela enquanto forma de representação, este romance começa tarde, no capítulo dois da segunda parte¹. Vamos encontrar a nossa jovem heroína já em idade de casar, mas pobre, situação que exaspera a mãe. Viúva e desprovida tanto de dinheiro quanto de relações familiares e sociais, dona Emília não tinha a quem recorrer. Sabemos que se casara com aquele que seria o pai da heroína sem que os familiares de ambos soubessem, o que levou seus parentes “a considerá-la mulher perdida; e evitavam o contágio de sua reputação” (Alencar 1979, 76).

O casamento, enquanto instituição formal e socialmente aceita, se afigurava como a única perspectiva possível para a filha, a pretendida Aurélia, já sobrecarregada pelos “arranjos domésticos” e pelos incessantes “trabalhos de costura”. De hábitos reclusos, a menina “não saía de casa”, o que atrapalhava a intenção da mãe: “O que me aflige é não ver-te casada. Mais nada”; “— Ah! Se eu te visse casada!” (Alencar 1979, 78).

Premida por um passado que a condenava e que fazia estreitar as perspectivas de futuro para a filha, dona Emília instava-a a tomar uma atitude que irá revelar-se decisiva para o andamento da trama, que é a de expor-se aos olhares de potenciais pretendentes: “— Vai para a janela, Aurélia!”. A recomendação materna implica instalar-se no desvão de um espaço fechado e outro aberto, entre o ambiente íntimo da casa e a exposição pública, do recolhimento à externalização enquanto objeto a ser apreciado, o que revela uma grande incompreensão, da parte da mãe, da natureza da menina. Embora doce e compassiva, Aurélia reagirá de modo taxativo — “— Não gosto!” — para esquivar-se da insistência, sempre achando “uma desculpa” (Alencar 1979, 78).

Abatida pela morte do outro filho — de nome Emílio, como ela — e assombrada pela imagem da filha desassistida em sua ausência, a mãe redobra os esforços. Aurélia, abalada pela morte do irmão, enfim cede, “pondo-se à janela todas as tardes”. Ainda que capitule, ela só aceita aquilo que considera uma “humilhação” “por amor daquela que lhe dera o ser”; mas o faz com “repugnância”, sentindo-se uma “amostra de balcão” (Alencar 1979, 79). Colocar-se à janela, a seus olhos, implica não apenas “repugnância” e “humilhação”, mas sacrifício.

Como explicar que uma atitude em aparência simples e trivial adquira valores tão distintos para mãe e filha? Uma pista para responder a essa pergunta reside nos sentidos de que a janela, enquanto dispositivo espacial, foi se revestindo desde o Renascimento.

¹ *Senhora* é dividido em quatro partes (“O preço”, “Quitação”, “Posse” e “Resgate”), cada uma delas representando uma passagem-chave do romance, que pode ser assim resumido: Aurélia Camargo, jovem digna, mas pobre, foi abandonada por seu noivo, Fernando Seixas, que, endividado e vítima de um “pânico da pobreza” (Alencar 1979, 49), aceita uma oferta de casamento mais vantajosa que lhe é proposta por uma grande dama da sociedade, mantida no anonimato, porém. Assinado o contrato (o “preço”), descobre que se trata da própria Aurélia, enriquecida devido a uma herança inesperada e da qual se servirá para vingar-se de Fernando, comprando-o, por assim dizer (a “quitação”). Humilhado pela condição submissa a que ele mesmo se deixou arrastar (a “posse”), decide trabalhar para devolver à esposa o valor pelo que se deixou “comprar” e, assim, recuperar a dignidade perdida. Só quando consegue fazê-lo (o “resgate”) é que o casal pode finalmente amar-se sem constrangimentos de nenhuma ordem.

2. A janela-quadro em *Senhora*

A janela neste romance exerce uma dupla função, pois “une e separa ao mesmo tempo” diferentes universos físicos e metafóricos, estabelecendo uma “dialética entre o interior e o exterior”². Conforme pontua Andrea del Lungo em seu importante estudo sobre a historicidade e os sentidos desse dispositivo espacial, o simples ato de exhibir-se à janela investe aquele que observa de forte valor sensorial, que o aproxima da esfera do desejo.

Mas nem sempre foi assim. Quando passou a ser entendida como “enquadramento”, “projeção imaginária da obra de arte” e “metáfora da criação”³, a janela permitiu aos artistas renascentistas desenvolverem a ideia de perspectiva óptica em quadros e obras arquitetônicas. Formulada por Leon Battista Alberti, essa hipótese pela primeira vez aproximou, teórica e visualmente, janela e quadro.

Mas o que Alberti evocaria no olhar que parte de uma janela ou, ao contrário, incide sobre ela? Busca construir uma representação imagética que conte uma história que se aproprie do mundo que tem diante de si, como aponta Gérard Wajcman, concebendo seus quadros “como uma janela aberta para a história do visível”, de modo a “fazer do objeto janela um objeto de pensamento, fundador do sujeito moderno e instrumento da conquista do mundo”⁴. Assim, enquanto “elemento constitutivo da história e da teoria do olhar”, janela e quadro compõem um sintagma visual que implica a “tomada do poder pelo olhar”⁵, de modo a decifrá-lo e interpretá-lo.

As funções da janela seriam quatro, então: 1) enquadramento visual, ou contemplativo; 2) investimento da libido, ou sensorial; 3) separação simbólica, ao distinguir o espaço público daquele privado, enquanto espaço de proteção e íntimo; e 4) conhecimento indiciário, através do qual o observador busca reconstituir uma totalidade a partir de um pedaço do real — um aspecto essencial do romance do século XIX e de Balzac em particular.

Embora todos eles convivam em diferentes graus nas formas de representação, será a partir do Romantismo que a postura do personagem à janela, aberto “a perspectivas infinitas, ilimitadas”, tornar-se-á um *topos* pictórico (Lungo 2014, 52), que promove “um diálogo entre o finito e o infinito”. Mediado pela imaginação e impregnado de subjetividade, o horizonte entra assim “em ressonância com a paisagem interior”, criando uma história que diz respeito ao próprio observador⁶.

Uma tal dialética entre um olhar posicionado do lado de dentro (no espaço privado) e outro proveniente de fora (do espaço público) pressupõe, no mais das vezes, hierarquias rigidamente pré-definidas. Pois, na medida em que cabe à mulher

² “[U]nit et sépare à la fois”; “dialectique entre l’intérieur et l’extérieur” (Lungo 2014, 15).

³ “[C]adrage”; “projection imaginaire de l’œuvre d’art”; “faisant de la fenêtre une métaphore de la création” (Lungo 2014, 16).

⁴ “[Le] tableau comme fenêtre ouverte sur l’histoire du visible”; “faire de l’objet fenêtre un objet de pensée, fondateur du sujet moderne et instrument de la conquête du monde” (Wajcman 2004, 281 e 22, *apud* Lungo 2014, 44).

⁵ “[É]lément constituant de l’histoire et de la théorie du regard”; “fenêtre-tableau”; “la prise du pouvoir par le regard” (Wajcman 2004, 64 e 49, *apud* Lungo 2014, 44).

⁶ “[L]e paysage extérieur entre en résonance avec le paysage intérieur”; “un dialogue entre le fini et l’infini” (Lungo 2014, 53).

permanecer confinada no interior do espaço privado, em posição estática à janela como objeto a ser contemplado pelo olhar masculino instalado no espaço externo, ela se torna a “encarnação do desejo” reificada “em mercadoria”⁷.

A ficção do período explorará em tal grau a imagem da mulher à janela que também fará dela um *topos*, embora literário. Balzac lhe atribui um estatuto incomparável ao longo da *Comédia Humana*, mas igualmente Gautier, Barbey d'Aurevilly, Fromentin e Flaubert. Mais tarde, os naturalistas, em seu propósito de escancarar as mazelas da sociedade, associariam essa imagem a um novo tipo de prostituição, não mais aquela realizada nas ruas, mas no interior da janela-quadro. Expor-se à janela, ou “faire la fenêtré”, implica uma condição social nova e essencialmente voyeurista cujas ricas potencialidades narrativas seriam, pois, testadas *ad infinitum* pela ficção do século XIX, culminando naquilo que seria definido como “estupro da intimidade” (Max Milner) ou “estupro simbólico da intimidade” (Lungo)⁸.

Esse *topos* surgirá em *Senhora* com força ímpar e inédita, norteador inteiramente a construção de ação, espaços, personagens e valores. Assim, se as circunstâncias que cercavam Aurélia (pobre, órfã de pai, sem relações) faziam a mãe temer pelo futuro da filha, esse conjunto de indícios socialmente pouco favoráveis seria interpretado, por aqueles que prontamente passaram a postar-se diante de sua janela, pelo viés que a heroína mais receava, que é o da bitola voyeurista da reificação e do desejo. De fato, assim que “a notícia da menina bonita de Santa Teresa” chegara aos ouvidos dos “leões” da rua do Ouvidor, a jovem imediatamente transforma-se em objeto de cobiça de “certa roda de moços” (Alencar 1979, 79).

Emoldurada na janela-quadro para ser exposta ao olhar público dos homens, a heroína não dispunha de outra alternativa que não a de rejeitar explicitamente os termos da retórica visual subjacente a uma relação de tal maneira assimétrica: baixar os olhos. Toda a descrição dessa cena, que abre o capítulo três da parte dois (“Quitação”), constrói-se sobre o contraste entre a predação crescente e quase paródica dos leões e a “fria impassibilidade” da heroína:

Não tardou que a notícia da menina bonita de Santa Teresa se divulgasse entre certa roda de moços que não se contentam com as rosas e margaridas dos salões, e cultivam também com ardor as violetas e cravinas das rótulas.

A solitária e plácida rua animou-se com um trânsito desusado de tálburis e passeadores a pé, atraídos pela graça da flor modesta e rasteira, que uns ambicionavam colher para a transplantar ao turbilhão do mundo; outros apenas se contentariam de crestar-lhe a pureza, abandonando-a depois à miséria.

Os olhares ardentes e cúpidos dessa multidão de pretendentes, os sorrisos contrafeitos dos tímidos, os gestos fátuos e as palavras insinuantes dos mais afoutos, quebravam-se na fria impassibilidade de Aurélia. Não era a moça que ali estava à janela; mas uma estátua, ou com mais propriedade, a figura de cera do mostrador de um cabeleireiro da moda.

⁷ “[E]ncarnation du désir”; “une réification de la femme en marchandise” (Lungo 2014, 259).

⁸ “[L]e viol d'intimité que suppose tout acte de voyeurisme devient le substitut d'un viol tout court” (Max Milner, “Les dispositifs voyeuristes dans le roman balzacien”, *apud* Lungo 2014, 328); “le viol symbolique de l'intimité” (*apud* Lungo 2014, 321).

A menina cumpria estritamente a obrigação que se tinha imposto; mostrava-se para ser cobiçada e atrair um noivo. Mas, além dessa tarefa de exibir sua beleza, não passava. Os artifícios de galanteio com que muitas realçam seus encantos; a tática de ratear os sorrisos e carinhos, ou negaceá-los para irritar o desejo, nem os sabia Aurélia, nem teria coragem para usá-los. (Alencar 1979, 79-80)

As metáforas, que se iniciam pela linguagem cortês e terminam nas referências bélicas (“ataque”, “assalto”), assinalam de maneira inequívoca o assédio àquela “flor modesta e rasteira”: a “roda de moços que não se contentam com as rosas e margaridas dos salões” cede passo aos “olhares ardentes e cúpidos dessa multidão de pretendentes”; em um ataque franco à fortaleza inexpugnável, cujas muralhas insistem em não ceder, a “investida dos pretendentes” transforma-se então em “assalto em regra”.

3. Um romance de reparação

Essa cena dá uma ideia da importância de que se reveste a imagem da janela-quadro em *Senhora*, que se construirá pouco a pouco a partir dessa mútua e sólida interdependência dos planos espaciais, narrativo e ético — ou janela, enredo e caráter. Ela instaura um conflito que só se resolverá no final da diegese, quando convergirem os valores até então antagônicos através dos quais heroína e herói estruturaram seus mundos normativos. Pois, para Aurélia, o amor reveste-se de um valor ideal, meridianamente cristalino e incorruptível, e para o qual a imposição dessa fronteira vinçada no espaço, que é a janela, implica degradação, ao sujeitá-la a ver rebaixado o amor enquanto hiperbem, ou um bem “incomparavelmente mais importante que outros”⁹.

O *mythos* de *Senhora*, sob esse ponto de vista, narra a busca incessante da heroína pela restauração desse hiperbem. Se a história de sua vida incorpora vários dos expedientes do modo romanesco — como orfandade, traição, herança e casamento por dinheiro — persistirá, entretanto, seu esforço obstinado em reparar a mancha ética que se abateu sobre o amor enquanto ideal. Trata-se, nesse sentido, de um romance de *reparação*: reparação do amor maculado pela insistência da mãe em expor a filha à janela “para ser cobiçada”, reparação do *ethos* do amado eleito, que se deixa rebaixar ao trocá-la por outra que lhe oferece um dote maior. Assombrada pela pobreza e a maledicência, Emília, a mãe, ignora a natureza profunda de que é feita a filha; embotado pelo “galanteio dos salões”, Seixas, aquele dos “leões” que a pedirá em casamento, não compreende “o sublime destas palavras singelas”; e será por essa razão que a heroína se lhe afigurará como um “enigma” (Alencar 1979, 85, 85 e 156, respectivamente) que não consegue decifrar¹⁰.

Se ambos, mãe e amado, têm suas atitudes matizadas pelo narrador (o temor da miséria para uma, as dívidas acumuladas para o outro), isso apenas avulta, aos olhos da heroína, o tamanho do sacrifício que o ideal foi obrigado a fazer diante das contingências, de que o romance oferece tantos e tantos exemplos:

⁹ “[G]oods which are incomparably more important than the others” (Taylor 1989, 63).

¹⁰ A “decifração” é justamente o que distingue *Senhora* de *Lúciola* e *Diva*, segundo Regina Pontieri (1988, 32).

Eu tinha um ídolo; o senhor abateu-o de seu pedestal, e atirou-o no pó. Essa degradação do homem a quem eu adorava, eis o seu crime [...]. Que me restava? Outrora atava-se o cadáver ao homicida, para expiação da culpa; o senhor matou-me o coração; era justo que o prendesse ao despojo de sua vítima. (Alencar 1979, 107)

O falseamento de certos princípios da moral, dissimulado pela educação e conveniências sociais, vai criando esses aleijões de homens de bem; [...] [em Seixas] já começava o embotamento do senso moral. (Alencar 1979, 90)

[...] a própria consciência lhe advertia da irregularidade desse proceder [...]; sua natureza volúvel e descuidosa (Alencar 1979, 91)

A janela, pois, franqueia ao universo exterior feito de demandas urgentes e materiais — o medo da pobreza, as dívidas — a conspurcação do ideal preservado obstinadamente e a tanto custo pela heroína pobre e órfã no interior da casa humilde. Será a herança, enquanto expediente romanesco clássico das narrativas do século XIX, que irá precipitar a reviravolta de tal situação, ao permitir que a heroína retribua ao amado a humilhação de que fora vítima. Os próprios títulos das partes um e três (“Preço” e “Posse”, respectivamente) são exemplos dessa sua atitude, mas há outros. Assim, Aurélia decide “vingar os sentimentos nobres escarnecidos pela turba dos agiotas” (Alencar 1979, 103); ou, ainda, dirige-se a Seixas nos seguintes termos, logo após a “posse”: “— O senhor estava no mercado; comprei-o”; “— O senhor não retribuiu meu amor e nem o compreendeu. Supôs que eu lhe dava apenas a preferência entre outros namorados, e o escolhia para herói dos meus romances”¹¹.

O casamento enquanto dispositivo jurídico será fortemente criticado, pois não se mostrará capaz de resgatar o amado dos valores rebaixados a que se deixou submeter. Ao contrário, a união legal irá acentuar ainda mais a clivagem normativa entre herói e heroína, qualificada de “divórcio moral” e de “casamento póstumo de um amor extinto”¹².

A cena da heroína à janela se espelhará, contudo, em outro dispositivo espacial e complementar, uma moldura outra que compõe a segunda metade do sintagma “janela-quadro”: o(s) retrato(s) de Seixas que Aurélia manda pintar.

4. A “febre do retrato” e a daguerreotipia

Aurélia não conseguirá restaurar o amor enquanto norma ao casar-se com Seixas, mesmo lançando mão da imensa riqueza de que passou a usufruir. Mas talvez seja justamente por isso que fracassa em seu intento, pois serve-se do mesmo elemento que levava o amado a trocá-la por outra mulher, que é o dinheiro. Não se resgata algo que é da ordem do ideal servindo-se do contingente e do transitório, é o que essa narrativa parece querer nos dizer¹³.

¹¹ Alencar 1979, 68 e 106.

¹² Alencar 1979, 135 e 153.

¹³ Em um famoso ensaio, Roberto Schwarz viu no “desfecho açucarado” “o defeito mais evidente de *Senhora*”, pelo fato de que o romance de Alencar ignora uma fórmula que entanto parece desposar, que

Ainda que tardiamente (apenas no último capítulo da parte três), Aurélia irá enfim dar-se conta desse equívoco. Ao ver-se diante da impossibilidade de recuperar o ideal no interior do mundo das contingências, ela o fará através de um mediador: a arte, mais especificamente, do retrato que encomendará a um “pintor notável” (Alencar 1979, 162).

A trama, contudo, é mais intrincada, pois na verdade são dois os retratos do amado que ela encomenda, um em seguida ao outro. O primeiro que o artista lhe apresenta não é o que esperava, pois a fisionomia lhe pareceu “fria e seca”, talvez por se tratar de um “êmulos de Vítor Meireles [sic] e Pedro Américo” (Alencar 1979, 163 e 162, respectivamente), demasiadamente preso à figuração de efemérides que a pintura histórica exige. Representações dessa ordem não se prestam a sondar o impalpável dos seres humanos, o qual reside em outra esfera que não a do transitório e a do imanente. O que Aurélia procura no quadro que encomendara é o amado de antes da queda, como faz notar ao pintor após este lhe apresentar a primeira versão: “– Não se tira retrato d’alma”, afirmação a que ele responde: “– Pinte o que vi. Se deseja um retrato de fantasia, é outra coisa” (Alencar 1979, 162-163).

Decidida, portanto, a vislumbrar o “retrato da alma” de seu amado, Aurélia passa a tratá-lo com carinho, de modo a reencontrar, no homem que a traiu, aquele por quem se apaixonara durante a cena passada à janela:

Essa tarde Seixas achou Aurélia inteiramente outra do que era nos últimos tempos. [...] restauraram em sua memória a imagem da formosa menina de Santa Teresa, a quem amara outrora.

Deixou-se aliciar por essa ilusão; [...] abandonou-se àquela doce quimera, e quis persuadir-se de que revivia ali um idílio de seu passado (Alencar 1979, 163)

É só após tê-lo feito crer nessa “quimera” que ela mandará chamar o artista novamente: “Foi no meio de uma dessas cenas que o pintor apareceu de novo [...]/. Na manhã seguinte, Aurélia examinado o trabalho do pintor, viu palpitante de emoção a sorrir-lhe o homem que havia amado”. É então que reencontra, nesse novo quadro, o ideal perdido: “O pintor supunha ter feito apenas uma obra de arte. Como podia ele suspeitar o segredo dessa mulher, viúva daquele marido vivo?” (Alencar 1979, 164).

A imagem do amante ideal enfim reencontrada por Aurélia instaura uma relação assimétrica com a representação da janela no primeiro encontro: enquanto esta franqueia à heroína um mundo rebaixado, regido pelo circunstancial, o quadro (o segundo) restitui um universo em que o amor como ideal, enquanto “hiperbem”,

é a do romance realista à la Balzac, “enquanto uma grande máquina de desfazer ilusões” (Schwarz 1988, 52 e 40). Essa hipótese é rebatida por João Luiz Machado Lafetá, para quem “o modelo do realismo burguês está absolutizado”, ignorando-se o modo romanesco que a obra de Alencar desposa deliberadamente: “a linguagem metafórica, desconhecendo os limites da descrição realista, insiste em criar um mundo de sonho em que triunfam a beleza e a fortuna” (2004, 110 e 111). Assim, se para o primeiro o descompasso ideológico entre Europa e Brasil se refletiria na ausência da problematização da questão de classe, para o segundo a opção pelo romanesco – legítima – tenderia a tornar a obra, porém, aprisionada no modo que escolheu. Por distintas razões, ambos acabam por ignorar o viés crítico de *Senhora* (e também de *Lucíola* e *Diva*), pois não atentam para o fato de que a centralidade da heroína nesses romances presta-se a desvelar uma compreensão aguda da condição da mulher no Segundo Reinado, apesar de o romance de Alencar não colocar a questão de classe no centro da diegese e apesar de optar pelo romanesco como modo decisivo.

passa novamente a imperar. O fato de Aurélia demorar a satisfazer-se com o trabalho do pintor que contratara relaciona-se a uma questão-chave do século XIX, que a invenção da fotografia colocou na ordem do dia para artistas e escritores: a crise da representação.

A passagem citada acima nos fornece duas chaves de interpretação. A primeira é de ordem biográfica e diz respeito às circunstâncias pessoais e políticas em que Alencar produziu seu romance. A evidência mais óbvia dá-se na referência aos pintores Pedro Américo e Victor Meirelles, estreitamente vinculados a instituições criadas e estimuladas por Pedro II, em especial à Academia Imperial de Belas-Artes.

Ambos eram apadrinhados de Araújo Porto-Alegre, que foi um dos responsáveis pela introdução programática do Romantismo no Brasil ao fundar em Paris em 1836, juntamente com Gonçalves de Magalhães e Torres Homem, a revista *Niterói*. O grupo era ligado aos desígnios do Segundo Reinado de consolidar uma ideia de nação tanto em termos literários quanto artísticos e cujo exemplo mais polêmico foi a publicação, às custas do imperador, do poema épico de Magalhães *A Confederação dos Tamoios*.

A obra recebeu críticas contundentes e em sua maior parte justas da parte do então jovem escritor José de Alencar, as quais dariam início a uma das mais acerbadas polêmicas da literatura brasileira. Ela acabaria mesmo por envolver Pedro II, que, descontente com os ataques e sob pseudônimo, saiu em defesa de seu protegido. De natureza sensível, Alencar ficou profundamente marcado por essa proteção institucional em torno da obra de Magalhães, e seu ressentimento em relação ao imperador só iria aumentar ao se sentir preterido, anos depois, na escolha de uma vaga para o Senado.

Ainda que não referida no romance, a figura de Pedro II parece ser o alvo subliminar do incômodo que o narrador de *Senhora* demonstra com a semelhança entre o primeiro quadro de Seixas e a fotografia, uma tecnologia surgida havia pouco na Europa. “Um dos processos fotográficos que vinham sendo desenvolvidos naquele período” (Andrade 2004, 3), a daguerreotipia foi criada e patenteada em 1839 pelo francês Louis Jacques Mandé Daguerre e chegaria ao Brasil em 1840, despertando de imediato a atenção do jovem imperador de catorze anos.

Esse seu interesse só aumentaria, levando Pedro II a ser “considerado o primeiro fotógrafo brasileiro e, sem dúvida, o grande colecionador de fotografias no Brasil até a atualidade”¹⁴. Foi a partir de seu exemplo e seu impulso “que se inicia a produção das imagens fotográficas de nosso país”, alastrando-se pelo “cotidiano social na cidade do Rio de Janeiro” e dando origem ao que se convencionou chamar de “a febre do retrato” (Andrade 2004, 4, 100 e 109, respectivamente).

É sob tal pano de fundo que se deve compreender a crítica que o narrador de *Senhora* tece a Victor Meirelles e Pedro Américo, associando negativamente seus estilos pictóricos à emergente fotografia tão prezada pelo imperador¹⁵; pois o debate

¹⁴ Chiarelli 2005, 83. Ver também Brizuela 2012.

¹⁵ A despeito do sentido negativo de que se revestem esses dois pintores em *Senhora*, Alexandre Eulálio ressalta que tanto um quanto o outro, apesar das “enormes limitações de ambos”, foram “autores muito complexos”, de “obra vasta e audaciosa [...] banhada de inequívoca grandeza”; Meirelles, em particular era dono uma “intensidade secreta [...], um dos maiores que tivemos, em todos os tempos” (Eulálio 2012, 26-27). Sobre a polarização entre ambos, que se tornou quase um lugar-comum na crítica de arte brasileira, ver Coli 2005 e a inspiradíssima crônica de Manuel Bandeira “Pedro Américo e Vítor Meireles” (1993).

em torno do estatuto da fotografia colocou-se praticamente desde sua invenção, vendo-a ora como mero documento, ora como forma artística legítima. A “objetividade” (Chiarelli 2005, 82-83) foi o aspecto que mais fascinaria Pedro II, levando-o a privilegiar os quadros de temática paisagística e histórica que, não por acaso, caracterizariam a estética dos dois pintores ligados à Academia Imperial.

De fato, a fotografia rapidamente ameaharia grande popularidade na imprensa e no cotidiano da cidade — “tirar um retrato se tornava um hábito mais e mais popular entre os cariocas” (Andrade 2004, 122) —, o que a conduziu ao âmago das instituições culturais, como a Exposição Geral de Belas-Artes da Academia Imperial de 1870. Em que pese a resistência oferecida por alguns acadêmicos, o uso da fotografia como etapa preliminar da pintura de um quadro também começou a generalizar-se, tendência de que o próprio Pedro Américo é um dos exemplos mais fulgurantes (Chiarelli 2005, 86).

Senhora, publicado apenas cinco anos após a Exposição Geral de Belas-Artes, traz uma amostra contundente dessa polêmica. Lembremos que aquilo que tanto incomoda Aurélia no primeiro retrato de seu amado é justamente o fracasso do artista em desprender-se da objetividade e penetrar naquilo que está além do visível: o pintor “notável” da corte “havia delineado [o quadro] à vista de alguma fotografia, para retocá-lo em face dos modelos”¹⁶.

5. Fotografia e crise da representação

Essa polêmica que está no cerne do romance de Alencar abre uma segunda linha de interpretação, que diz respeito não somente ao aspecto biográfico e nacional, mas sim ao próprio estatuto da representação posto em xeque pela popularização galopante da fotografia. Trata-se de um assunto que se tornara matéria ficcional e teórica dos escritores europeus, Baudelaire à frente, o qual em dois textos hoje antológicos, publicados em 1846 e 1859, discute como o surgimento dessa nova tecnologia implicou uma mudança no estatuto e na função da arte.

No “Salon de 1846”, ele atém-se apenas à pintura, ao propor duas maneiras distintas de compreender o retrato — “enquanto história e enquanto romance”. No primeiro caso, o retrato busca “reproduzir fielmente, severamente, minuciosamente, o contorno [...] do modelo”; já enquanto “romance”, a obra pictórica busca “fazer do retrato um quadro, um poema com seus acessórios, pleno de espaço e de devaneio. Aqui a arte é mais difícil, porque mais ambiciosa [...] e a imaginação tem um papel maior”. Uma tal tendência dúplice do retrato, ligada ora à objetividade, ora à imaginação, insere-se em uma reflexão mais ampla levada a cabo pelo poeta francês a respeito do próprio conceito de modernidade, entendido como uma síntese entre “algo de eterno e algo de transitório — de absoluto e de particular”¹⁷.

¹⁶ Alencar 1979, 162. Na página 85 de seu trabalho, Chiarelli cita essa passagem de Alencar para exemplificar a polêmica sobre o estatuto da fotografia.

¹⁷ “Il y a deux manières de comprendre le portrait – l’histoire et le roman”; “rendre fidèlement, sévèrement, minutieusement, le contour et le modelé du modèle”; “faire du portrait un tableau, un poème avec ses accessoires, plein d’espace et de rêverie. Ici, l’art est plus difficile, parce qu’il est plus ambitieux. [...] Ici, l’imagination a une plus grande part”; “toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes

Se no “Salon de 1846” essas duas modalidades de retrato equivalem, grosso modo, a um viés realista e a um romântico, no “Salon de 1859” Baudelaire irá aproximar a reprodução fiel e minuciosa do modelo na pintura – objetiva, portanto – à mais nova invenção do século, a fotografia, a que chama ironicamente de “o Credo atual das pessoas do mundo”. Em tom cáustico, ataca “esses novos adoradores do sol” que elegeram Louis Daguerre o “seu messias” por fazer da fotografia “a arte absoluta”. Ela produziria, pensam, “um resultado idêntico à natureza [ao fornecer] todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, esses insensatos!)”¹⁸.

No segundo dos “Salons”, Baudelaire contrasta fotografia e imaginação, mas para elevar esta última à condição de “rainha das faculdades”: ela criou “um mundo novo” que “ensinou ao homem o sentido moral da cor, do contorno, do som e do perfume”. Ao fazer o elogio da imaginação em detrimento da fotografia, Baudelaire acaba por lhe atribuir um estatuto próprio e autônomo, promovendo uma completa inversão hierárquica entre essas duas instâncias: “é justo que ‘ela governe [o mundo dos homens]’. A ‘exatidão’ que caracterizaria a fotografia perde seu estatuto decisivo e torna-se apenas um aspecto entre outros, pois é a imaginação “a rainha do verdadeiro, e o possível é uma das províncias do verdadeiro”. Trata-se de uma formulação cujo sentido se estende para além da estética, e de fortes implicações normativas: “[a imaginação] exerce um papel poderoso mesmo na moral; pois [...] o que é a virtude sem a imaginação?”¹⁹.

Ora, o viés de ordem moral que Baudelaire vislumbra na imaginação, mas ausente na fotografia, é o que parece explicar a insatisfação de Aurélia ao recusar o primeiro retrato de Seixas. Não é precisamente esse o sentido da frase da heroína “Não se tira retrato d’alma”, que o pintor histórico não compreende e ironiza como “retrato de fantasia”? O que a heroína busca na imagem do amado não seria justamente “a conversão da imagem em sua correspondência espiritual” de que fala Baudelaire, conforme aponta Patrick Labarthe?²⁰ De fato, a “exatidão” de que se vangloriam os “novos adoradores do sol”, assim referidos por Baudelaire por incensarem a fotografia, não tem relevância alguma no segundo retrato de Seixas: nada sabemos do formato de seu nariz, de seu queixo ou de sua cabeça, da cor de seus olhos ou, ainda, se seu rosto é ovalado ou retangular, se os cabelos são lisos ou crespos, ruivos, louros ou pretos...

possibles, quelque chose d’éternel et quelque chose de transitoire – d’absolu et de particulier” (Baudelaire 1995, 669, 669, 669 e 687, respectivamente).

¹⁸ “Le romantisme n’est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir”; [...] le Credo actuel des gens du monde”; “ces nouveaux adorateurs du Soleil”; “Daguerre fut son messie”; “l’art absolu”; “la photographie nous donne toutes les garanties désirables d’exactitude (ils croient cela, les insensés!)” (Baudelaire, 1995, 642 e 748, respectivamente). Walter Benjamin, ao tratar da obra de Baudelaire em dois textos bem conhecidos, irá acentuar justamente esse aspecto: “[No século XIX] gastaram-se vãs sutilezas a fim de decidir se a fotografia era ou não arte, porém não se indagou antes se essa própria invenção não transformaria o caráter geral da arte” (Benjamin 1980, 13-14); e “a daguerreotipia tinha qualquer coisa de pavoroso e perturbador para Baudelaire” (Benjamin 1980, 51).

¹⁹ “[L]a reine des facultés”; “c’est l’imagination qui a enseigné à l’homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum”; “elle a créé un monde nouveau [...], il est juste qu’elle le gouverne”; “l’imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai”; “elle joue un rôle puissant même dans la morale; car [...] qu’est-ce que la vertu sans imagination?” (Baudelaire 1995, 750-751).

²⁰ “[L]a conversion de l’image en sa ‘correspondance’ spirituelle” (Labarthe 1999, 35).

Embora possa soar incoerente encomendar o retrato de alguém que, afinal, não se presta a ser objetivamente representado, trata-se de uma inconsistência apenas aparente pois o que Aurélia almeja é aquilo que por definição não pode ser descrito ou reproduzido em termos de “exatidão” — isto é, a “virtude”, para retomarmos o termo utilizado por Baudelaire. O “retrato de uma alma” deve residir não na esfera do contingente, mas no plano normativo e, para isso, necessita ser observado com os olhos da imaginação, diria o poeta francês. Esse aspecto nos remete a uma questão de grande importância na ficção do século XIX, que é a êcfrase.²¹

6. Êcfrase e ideal

A êcfrase ou representação literária de uma obra de arte foi um dos traços característicos da prosa de Balzac a Hawthorne, de Poe a Zola, mas também, e sobretudo dos escritores *fin-de-siècle*, de J.-K. Huysmans a Oscar Wilde e Jean Lorrain. Ainda que a literatura decadentista tenha recorrido repetidas vezes a temas bastante específicos, como a Antiguidade, a biblioteca, a maquiagem, a doença e a decomposição, todos esses traços tendem a materializar-se em um *locus* privilegiado, que é o quadro. É o que se passa em *Às avessas* (1884) de Huysmans, obra cardeal do movimento.

Não parece casual que Baudelaire tenha se tornado a assumida inspiração de Huysmans para caracterizar seu protagonista, Des Esseintes, cuja veneração pelo autor dos *Salons* “não conhecia limites”. Para Des Esseintes, “Baudelaire havia ido mais longe” que Balzac, ao descer até as profundezas da mina inesgotável [da alma,] onde se ramificam as vegetações monstruosas do pensamento”. A afirmação de que Baudelaire “alcançara exprimir o inexprimível” (Huysmans 1987, 175) parece ecoar continuamente na caracterização do herói de outro famoso romance decadentista, que é *O Retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, este próprio um entusiasta de Huysmans.

No enredo tão conhecido do protagonista que se mantém jovem e hedonista enquanto seu retrato envelhece em seu lugar, o “inexprimível” materializa-se na absoluta incapacidade de nós, leitores, sermos capazes de descrever suas características, que nos escapa inteiramente em seus aspectos objetivos²². Se êcfrase significa, conforme diz a etimologia grega, “descrever em detalhe”, estamos então diante de uma êcfrase negativa, por assim dizer, através da qual se dá o “apagamento textual do retrato”.²³

²¹ Nesse sentido, ao colocar no centro da diegese um quadro representando as virtudes morais do amante, perdidas em algum momento de sua trajetória, *Senhora* entronca-se na tradição da “estória fundamental” conforme formulada por Maurizio Bettini, que é a de “dois amantes e um retrato” (“the characters consists of two lovers and a portrait; [it] is what we call our *fundamental story*” (Bettini 1990, 4). Roland Barthes, em *Fragments d’un discours amoureux*, apontara que “nous aimons d’abord un *tableau*” (Cf. Bettini 1990, 259).

²² “Si l’*ekphrasis* signifie *décrire en détail*, comme *etymologie grecque* le suggère, il n’y a pas d’*ekphrasis* au sens propre dans *Le portrait de Dorian Gray*, pour cette simple raison que, justement, il nous manque les détails du tableau. Quel est le décor du portrait? Quels sont les couleurs employées pour l’exécuter? Quelle est la disposition du modèle? De face? De trois-quart? Comment est-il habillé? Quelle est l’expression de son visage? Comment sont disposées ses mains?” (Prince 2003, 394).

²³ Cf. nota 22, e, em Prince 2003: “cet effacement textuel du portrait” (394 e 395).

Isso nos sugere que aquilo que interessa no romance de Wilde, assim como em *Senhora*, não é tanto a representação artística – afinal, “pode-se descrever aquilo que não se vê”, oculto a nosso olhar? O quadro em Wilde não chama tanto a nossa atenção por suas qualidades intrinsecamente artísticas, mas sim pelo acesso que franqueia “às realidades superiores”, como observa Nathalie Prince. Ele é para Dorian Gray um “espelho moral”²⁴, assim como para Aurélia o quadro vale sobretudo enquanto “retrato d’alma”.

Tais semelhanças surpreendentes entre Alencar e o projeto estético decadentista encontram um limite claro, contudo, e é bom que se reafirme tal aspecto. Pois se para Des Esseintes o artifício é “a marca distintiva do gênero humano” (Huysmans 1987, 54) e para Dorian Gray a arte pretende substituir-se à vida, em *Senhora*, a arte não se pretende maior que a vida nem busca primazia sobre ela, pois o quadro enquanto representação do ideal deixa de ter função quando o valor normativamente elevado que ele representa é reencontrado por Seixas ao final do *mythos*. Sob tal aspecto, *Senhora* estabelece uma distinção crucial em relação ao que pregaria a estética *fin-de-siècle* na medida em que o narrador alencarino critica o artifício, fim último de um Huysmans e de um Wilde, e faz o elogio da natureza, como nesta passagem decisiva, que marca o início da transformação do herói:

Todos esses mimos da arte pareciam-lhe estranhos, e despertavam nele ignotas emoções; tal era o abismo que o separava do recente passado. Era com uma sofreguidão pueril que os examinava um por um, não sabendo em qual se fixar. Fazia cintilar os brilhantes aos raios da luz; e aspirava a fragrância que se exalava dos frascos de perfumaria com um inefável prazer.

Nessa fútil ocupação demorou-se tempo esquecido. Porventura sua memória atraída pelas reminiscências que suscitavam objetos idênticos a esses, remontava o curso de sua existência, e descendo-o depois o trazia àquela noite fatal em que se achava, e à pungente realidade desse momento.

Recuou com um gesto de repulsão. Esses primores de arte que pouco antes lhe acariciavam a imaginação, agora inspiravam-lhe nojo. Apartou-se do toucador, e chegou à janela.

A noite estava plácida e serena. No céu recamado de estrelas, a brisa cariciava uns frocos de nuvens alvas como a penugem das garças. Uma onda trépida garulava na bacia de mármore coberta de nenúfares, que alçavam os grandes e níveos cálices, aljofrados de orvalhos. O arvoredor, que recortava-se bizarramente no horizonte luminoso como um relevo gótico, estremecia com o doce arrepiro da aragem, que esparzia os aromas das rosas e das magnólias.

Seixas parou um instante a contemplar a doce placidez da natureza. Essa calma suave da noite penetrou-o. Relaxaram-se-lhe as fibras da alma. (Alencar 1979, 112)

Na cena seguinte, ele recusa o monograma com suas iniciais bordadas a ouro, extremo de requinte e sofisticação, que Aurélia mandara cerzir:

²⁴ “Peut-on décrire ce qui ne se voit pas, ou ce qu’un seul voit?”; “accès à des réalités supérieures”; “miroir moral” (Prince 2003, 395, 402 e 399).

Depois desse pranto que o desafogou, Seixas aproximou-se da elegante escrivaninha de mirapininga, e a abriu. Ainda chegou a puxar a pasta de chamalote escarlate. Na aba superior dentro de um florão branco, aparecia bordado em debuxo de ouro o seu monograma, F. R. S., entrelaçados.

Esteve a olhar maquinalmente essas letras que se lhe afiguravam um enigma. Como na fábula antiga, a esfinge o estupidava. Que significação tinha isso depois do desenlace que momentos antes o havia arremessado à maior abjeção? (Alencar 1979, 112)

Índice do universo suntuoso, mas artificial e estéril, no qual está enredado por sua própria opção, o monograma desponta simbolicamente como uma prisão. Sua recusa assinala o início da regeneração normativa do herói e dá-se *pari passu* com a redescoberta da natureza em toda sua pujança e seu esplendor.

Quando ao final do romance despontar o segundo retrato de Seixas, será para reafirmar um valor essencial do herói, um hiperbem, que começara a delinear-se justamente na cena acima. O retrato não surgirá como uma defesa da arte pela arte, talhada para exprimir somente a si própria tal como Wilde propunha, mas justamente para afirmar um valor que se situa para além dela, ainda que se sirva da arte para fazê-lo. Isso é tão verdade que, uma vez que o herói atinge o ideal representado no segundo quadro, este, tornado agora inútil, simplesmente desaparece da diegese. O quadro em *Senhora* não é, portanto, um elemento de investigação artística, mas antes uma forma de conhecimento do ser.

Estamos, portanto, nas antípodas do decadentismo, e a defesa que Aurélia fará de *Diva*, ao rebater seus detratores, dá bem a dimensão da complexidade maior que os valores morais, muito mais do que a arte, se revestem neste romance: “E o que há de mais inverossímil que a própria verdade?” (Alencar 1979, 173), indaga a heroína.²⁵

7. O quadro como *tertium comparationis*

De posse enfim da imagem primeira do amado, com “o traje com que me lembro de ter visto meu marido, quando o conheci” (Alencar 1979, 164), a heroína encerra-se em seus aposentos e passa a evitar qualquer contato com ele, marcado que está, a seus olhos, pelo estigma da degradação moral. O retrato de “fantasia”, como o pintor discípulo de Victor Meirelles e Pedro Américo se referira a ele com despeito, mostra-se, no entanto, real para Aurélia, pois evoca a “virtude” que vislumbrara em Seixas quando da cena à janela, fundadora deste romance. O quadro permanecerá sempre à sua cabeceira, e será com ele que a heroína passará então a conviver na intimidade, idolatrando-o.

O ápice de tal inversão ocorre no capítulo seguinte, o primeiro da parte final. Em um relacionamento àquela altura já tão vincado pelo amargor e o desencanto,

²⁵ *Senhora* aparenta estar próximo do conceito de “desejo triangular” proposto por René Girard, segundo o qual “o desejo [através do mediador] transfigura seu objeto” (“le désir triangulaire est le désir qui transfigure son objet”). No entanto, no romance de Alencar o valor normativo precede o mediador, pois o quadro é um substitutivo provisório à impotência do ser em elevar-se, desaparecendo da diegese uma vez que o herói é resgatado do mundo rebaixado, ao contrário do que Girard propõe (“l’élán vers l’objet est au fond élan vers le médiateur”) (Girard 1961, 31 e 24, respectivamente).

Seixas indigna-se com o estado a que foi relegado, tal como um marido traído ao presenciar o olhar tórrido que Aurélia lança a sua própria imagem traçada sobre a tela.

Como uma concessão ao pudor do leitor da época, o narrador alencarino preserva a integridade da heroína ao afastar qualquer suposição de infidelidade de sua parte, ainda que somente no plano do desejo, pois o divórcio jurídico já havia sido mencionado por ela: “– É o divórcio que lhe ofereço. [...] Pode tratar dele quando quiser; respondeu Aurélia com um tom firme e afastou-se”. Ainda que toda a cena da “traição”, por assim dizer, de Aurélia com a imagem retratada se passe no plano simbólico, o oferecimento do divórcio de sua parte impede, aos olhos do público da época, que Aurélia esteja cometendo um ato ilícito. Ao contrário, a heroína tem plena consciência do jogo entre real e representação transcorrendo a seu redor e do qual ela é a artífice: “No fim das contas, o que é tudo neste mundo senão uma ilusão, para não dizer uma mentira?” (Alencar 1979, 156-7 e 166, respectivamente).

De grande intensidade dramática, a cena da triangulação entre os dois amantes e o retrato ganha muito em ser lida em toda a sua extensão porque materializa aos olhos do leitor a questão-chave do romance, que é a da clivagem entre o real e sua representação. Mas é igualmente importante por expor, à vista dos dois amantes, um *tertium comparationis*: o próprio quadro, que surge como elemento material e simbólico de separação do casal:

Fernando que a seguia com o olhar surpreso, viu-a aproximar-se de um quadro colocado sobre um estrado e contra a parede fronteira.

A cortina azul do dossel correu; à luz do gás que batia em cheio desse lado, destacou-se do fundo do painel o retrato em vulto inteiro de um elegante cavalheiro. Era o seu retrato; mas do mancebo que fora dois anos antes, com o toque de suprema elegância que ele ainda conservava, e com o sorriso inefável que se apagara sob a expressão grave e melancólica do marido de Aurélia.

– O homem que eu amei, e que amo, é este; disse Aurélia, apontando para o retrato. O senhor tem suas feições; a mesma elegância, a mesma nobreza de porte. Mas o que não tem é sua alma, que eu guardo em meu seio e que sinto palpar dentro de mim, e possuir-me, quando ele me olha.

Aurélia fitou o retrato com delícia. Arrebatada pela veemência do afeto que intumescia-lhe o seio, pousou nos lábios frios e mortos da imagem um beijo férvido, pujante, impetuoso; um desses beijos exuberantes que são verdadeiras explosões da alma irrupta pelo fogo de uma paixão subterrânea, longamente recalcada.

Seixas estava atônito. Sentindo-se ludíbrio dessa mulher, que o subjugava a seu pesar, escutava-lhe as palavras, observava-lhe os movimentos e não a compreendia. Chamava a si a razão, e esta fugia-lhe, deixando-o extático.

Aurélia acabava de voltar-se para ele, soberba de volúpia, fremente de amor, com os olhos em chamas, os lábios túrgidos, e o seio pulando aos ímpetos da paixão:

– Por que meu coração que vibra assim diante desta imagem, fica frio junto a si? Por que seu olhar não penetra nele, como o raio desta pupila imóvel? Por que o

toque de sua mão não comunica à minha esta chama que me embriaga como um néctar?²⁶

Que resposta oferecer aos questionamentos aflitos que a heroína formula? Penso que ela pode ser encontrada nas definições precisas de Maurizio Bettini e Jean-Luc Nancy, para os quais o gênero retratístico se presta a resgatar o presente que se subtraiu. Se para o filólogo italiano “o retrato é simultaneamente um signo de ausência e de presença”²⁷, para o filósofo francês ele “preserva a imagem na ausência da pessoa, seja tal ausência um distanciamento ou a morte”²⁸.

O quadro retratando o amante de “dois anos antes” oferece justamente a imagem de um Seixas ausente, simbolicamente “morto” se nos colocarmos do ponto de vista da heroína; o qual, no entanto, cabe a ela resgatar.

Se o final da parte três instala forte cisão entre os protagonistas, através das cenas do oferecimento do divórcio da parte da heroína e de sua reclusão de posse do segundo quadro, a última parte dará início a um movimento gradual, ainda que pontuado por turbulências, de reaproximação mútua. Ele culminará no recuo desses dois planos paradigmáticos da representação do amado — o contingente, enquanto personagem que age no interior de uma dada intriga, e o idealizado, cristalizado aos olhos da heroína no segundo retrato (uma representação em segundo grau, portanto).

Ao final do romance, esses dois planos de que se constitui o herói irão refluir, até sobrepoem-se e fundirem-se em um só, “quando tu e ele fordes um” (Alencar 1979, 199). O quadro, enquanto elemento essencial não apenas para a discussão em torno do estatuto da representação, mas também da retomada do romance sentimental, deixa de ter função narrativa. Poderá, então, ser descartado da diegese e do imaginário romanesco, pois o amor, esse hiperbem perseguido tão obstinadamente pela heroína, retomou suas prerrogativas.

Referências

- Alencar, José de. 1979. *Senhora*. Edição crítica de José Carlos Garbuglio. Rio: LTC.
- Andrade, Joaquim Marçal Ferreira. 2004. *História da Fotorreportagem no Brasil: A Fotografia na Imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Campus/Elsevier.
- Bandeira, Manuel. 1993. “Pedro Américo e Vítor Meireles”. In *Poesia Completa e Prosa*, 481-483. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Baudelaire, Charles. 1995. “Salon de 1846” e “Salon de 1859”. In *Oeuvres complètes*, 639-689 e 743-789, respectivamente. Paris: Robert Laffont.

²⁶ Alencar 1979, 171-172. Na edição crítica organizada por José Carlos Garbuglio, com que estamos trabalhando aqui, falta o adjetivo “frio”, presente na edição original, de 1875. Isso se deve certamente a um lapso de revisão e/ou edição.

²⁷ “[T]he portrait is simultaneously a sign of her absence and of her presence” (Bettini 1990, 50).

²⁸ “Le portrait est fait pour garder l’image en l’absence de la personne, que cette absence soit un éloignement ou la mort. Il est la présence de l’absent” (Nancy 2000, 53).

- Benjamin, Walter *et alii*. 1980. “A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução” e “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”. In *Textos Escolhidos*, 3-28 e 29-56, respectivamente. Trad. José Lino Grünewald *et alii*. São Paulo: Abril Cultural.
- Bettini, Maurizio. 1990. *The Portrait of the Lover*. Trad. Laura Gibbs. Berkeley: University of California Press.
- Brizuela, Natalia. 2012. *Fotografia e Império: Paisagens para um Brasil Moderno*. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Companhia das Letras.
- Chiarelli, Tadeu. 2005. “História da Arte/História da Fotografia no Brasil – Século XIX: Algumas Considerações”. *Revista Ars* (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), v. 3, n.º 6: 78-87. <https://doi.org/10.1590/S1678-53202005000200006>
- Coli, Jorge. 2005. *Como Estudar a Arte Brasileira do Século XIX?* São Paulo: Senac.
- Eulálio, Alexandre. 2012. “O Século XIX: Tradição e Ruptura. Síntese de Arte e Cultura Brasileiras: 1816-1910”. In *Tempo Reencontrado: Ensaaios sobre Arte e Literatura*, edição de Carlos Augusto Calil, 15-37. São Paulo: IMS/Editora 34.
- Girard, René. 1961. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Éditions Bernard Grasset.
- Huysmans, J.-K. 1987. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras.
- Labarthe, Patrick. 1999. *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. Genève: Droz.
- Lafetá, João Luiz. 2004. “Batatas e Desejos”. In *A Dimensão da Noite*. Org. Antonio Arnoni Prado, 103-113. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34.
- Lungo, Andrea del. 2014. *La fenêtre: sémiologie et histoire de la représentation littéraire*. Paris: Seuil.
- Nancy, Jean-Luc. 2005. *Le regard du portrait*. Paris: Galilée.
- Prince, Nathalie. 2003. “Le chef-d'oeuvre inconnu de Dorian Gray”. In *Écrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles*, edição de Pascale Auraix-Jonchière, 393-404. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Pontieri, Regina. 1988. *A Voragem do Olhar*. São Paulo: Perspectiva.
- Schwarz, Roberto. 1988. *Ao Vencedor as Batatas: Forma Literária e Processo Social nos Inícios do Romance Brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades.
- Taylor, Charles. 1989. *Sources of the Self: the Making of Modern Identity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Wajcman, Gérard. 2004. *Fenêtre: chroniques du regard et de l'intime*. Paris: Verdier.

Marcos Flaminio Peres é professor-adjunto de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo. É autor dos livros *As minas e a agulheta: ficção e história em As minas de prata, de José de Alencar* (Editora da Universidade Federal de Minas Gerais/Scielo Books, 2015) e *A fonte envenenada: transcendência e história em Gonçalves Dias* (Nova Alexandria/Capes, 2003), além de vários artigos, tais como “O sintagma *horridus* e a vertigem do espaço em *O tronco do ipê* (1871), de José de Alencar” (*Letras & Letras*, 2024) e “Hagiografia de uma cortesã: idílio, modo romanesco e legenda em *Lucíola*, de José de Alencar” (*Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 2023).

© 2025 Marcos Flaminio Peres

Licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Double Take:

A Conversation with Clare Grafik

José Neves

The Photographers' Gallery, London, UK

jose.neves@tpg.org.uk

ORCID: 0000-0002-4004-082X

This interview between Clare Grafik, Head of Exhibitions at The Photographers' Gallery, and José Neves reflects on the conception, curatorial framework, and legacy of *Double Take: Drawing and Photography* (2016), a dual-site exhibition presented by The Photographers' Gallery and Drawing Room in London. The conversation examines how the exhibition brought together historical and contemporary practices to reconsider the relationship between drawing and photography through questions of surface, materiality, gesture, labour, authorship, and chance. Grafik discusses the exhibition's focus on the photograph as a physical object, the role of inscription and mark-making, and the ways in which both media were destabilised through processes involving repetition, bodily movement, and partial loss of control. The interview also addresses the parallel exhibition at Drawing Room, the inclusion of moving image and computational practices, and the role of *Loose Associations*, The Photographers' Gallery's in-house journal, in extending the exhibition's concerns into digital culture and contemporary forms of drawing.

THIS CONVERSATION between Clare Grafik, Head of Exhibitions at The Photographers' Gallery, and José Neves, the Gallery's Assistant Curator, reflects on the development, themes, and legacy of *Double Take: Drawing and Photography* (2016). The exhibition brought together historical and contemporary works that re-examined the relationship between drawing and photography — from surface and materiality to questions of authorship, labour, and the creative potential of chance.

Double Take was a dual-site exhibition presented by The Photographers' Gallery and Drawing Room in London. Drawing Room — founded in 2002 — is the UK's leading non-profit gallery dedicated to contemporary drawing. The Photographers' Gallery, established in 1971, is one of the world's most influential centres for photography, offering a diverse program of exhibitions, education, and public events.

Alongside the exhibition, The Photographers' Gallery created *Loose Associations*, its in-house journal designed as a companion to the Gallery's programme. Each issue examined themes related to the exhibitions, providing broader associative insights for readers. For *Double Take*, the journal expanded the discussion into digital culture, gesture, mark-making, and computational forms of drawing



Figure 1: Installation view of *Double Take: Drawing and Photography*, 2016
© The Photographers' Gallery; Kate Elliott

Conversation

José Neves: Clare, I'd like to begin with how *Double Take* first came about. It seems an intuitive pairing — drawing and photography — but not one that exhibitions often explore directly. What initially prompted you to bring the two media together?

Clare Grafik: The idea evolved gradually. I'd just completed two exhibitions — one on the photographic object, another on collage — and both kept returning me to photography's surface: what sits on it, what lies underneath, what projects outward. The Czech artist Jan Svoboda was central to the curatorial process; his work made me think about the photograph as a physical object, with depth and tension. Around the same time, I encountered Běla Kolářová's photographs of hair, which made me think differently about line — about what a line even means in a photographic context. Svoboda's preoccupation with "the photograph within the photograph" lingered as well.

Alongside this, I was in conversation with the Drawing Room, who had been working with artists exploring drawing's relationship to photography—not just photorealism, but drawings that mimic or question photographic logic. Because both our institutions are medium-specific, presenting parallel exhibitions felt appropriate. It allowed us to challenge assumptions about what drawing and photography "are", and to see how those definitions shift when the two come into dialogue.

José: In *Loose Associations*, you mention Talbot's difficulty with drawing and his invention of photography through that frustration. Was that origin story part of your thinking for the exhibition?

Clare: It was conceptually present, but it was not a direct influence. *Loose Associations* let us explore themes around line, inscription and materiality more broadly. Talbot inevitably came up in my essay, particularly because of his early experiments. Those gestures collapse drawing, shadow and object into a single act. We didn't include historical work in the exhibition because we didn't want to do a survey, but that early, tactile, camera-less approach resonated strongly with the show's concerns. I was also thinking about material parallels: silver in photographic paper, graphite in drawing. Two different chemistries of inscription. Two ways of marking a surface. Those ideas quietly threaded their way through the project.

José: Materiality clearly became central to the show.

Clare: Definitely. Every artist in the exhibition engages the surface — photographic or drawn — as an active site. Paul Chiappe's work was perhaps the most figurative, yet even he interrogated the photograph as an object, producing uncanny, highly detailed redrawings of small found images.

Other works explored handwriting and inscription. Nancy Hellebrand's images of handwriting track the changes in her mother's script as Alzheimer's progressed, so the mark becomes a record of presence and memory. And Jolana Havelková's *First Time Skating*, which appears on the cover of *Loose Associations*, captures unconscious marks made on ice by skaters' blades. They're literally drawings produced by movement, recorded through photography.

Across these works — and others featured on the Gallery’s ‘Media Wall’, including the screen-based pieces by Nicholas O’Brien, Jesse McLean and the Scandinavian Institute of Computational Vandalism (SICV) — the question of relinquishing control emerged strongly. Whether through physical contact, serial repetition, chance, or bodily movement, the artists pushed both drawing and photography into spaces where direct agency is somewhat lost, and the mark becomes something that happens as much as something that’s made.



Figure 2: Installation view of *Double Take: Drawing and Photography*, 2016
© The Photographers’ Gallery; Kate Elliott

José: That theme of losing control seems central in the show. Drawing and photography are often framed as precise or intentional acts. But here, both seem to loosen their grip.

Clare: Exactly. That looseness was one of the most critical parts of the show. Drawing is often described as the most direct expression of thought — the line travelling from the mind through the hand to the page. Photography, by contrast, is seen as an instant capture of something outside oneself. But in *Double Take*, drawing became mechanical, repetitive, sometimes labour-intensive; and photography became slow, tactile, occasionally awkward. As you mentioned, much of the work could potentially be seen as almost anti-photographic in its labour — the opposite of the quick capture. Time becomes a material. Gesture becomes unstable or partial.

José: How did this dialogue expand when the exhibition opened simultaneously at Drawing Room? Was there a concern in exploring the impact of photography upon drawing?

Clare: Drawing Room's selection leaned toward artists using drawing as a cognitive or investigative process — Dove Allouche, Matt Saunders, Margarita Gluzberg, Tacita Dean, Thomas Zimmer, Josh Brand. They introduced questions about observation, interpretation and the unseen. Taken together, the two exhibitions loosened boundaries between drawing and photography. Visitors moving between the spaces could sense drawing becoming photographic and photography becoming drawn. It created a kind of permeability that destabilised medium-specific definitions.

José: And you opened the exhibition with Moholy-Nagy.

Clare: Yes. Moholy-Nagy's photograms didn't feel like a historical weight — they felt like an opening gesture. His work represents the moment when photography frees itself from representation and embraces experimentation, abstraction, and chance. And his sense of scale — one-to-one — had a strong relationship to some of the contemporary works such as Anna Barriball's graphite rubbings. It was a way of anchoring things conceptually without slipping into a historical narrative.



Figure 3: Installation view of *Double Take: Drawing and Photography*, 2016
© The Photographers' Gallery; Kate Elliott

José: The *Loose Associations* issue also included essays by Nicolas Malevé and Sam Mercer that take drawing into computational territory.

Clare: Yes, and that turned out to be a very productive extension. The digital exhibition outside the gallery space on the ground floor, Media Wall — acted almost like a prologue, foregrounding line, contour and algorithmic marks. Malevé's essay explored how machines read contour, breaking the drawn line into data. Sam Mercer, meanwhile, was thinking about contouring in online culture — the YouTube tutorials, the mapping of the face, the way drawing becomes an act of reshaping one's image.

José: The Kardashian effect.

Clare: (laughs) Exactly. It's funny to think of it now because contouring is everywhere; it's almost naturalised. But at the time, it was emerging. And Sam's essay made clear how contouring is a form of drawing — one that exists between visibility and invisibility, surface and depth, something applied but also layered. Those ideas of layering, vanishing lines, the play between front and behind the plane, connect unexpectedly well to the material, tactile work in the exhibition.

José: While researching the exhibition, I started thinking about the idea of the "sketch". In drawing, the sketch is a recognised category — unfinished, exploratory. But photography doesn't really have that.

Clare: That's true. And interestingly, many works in *Double Take* had a sketch-like quality. Not in the sense of being incomplete or provisional, but in the sense of being part of an ongoing thought process. Most of the artists were working in series, and we showed only fragments of those series. Nothing felt like a conclusion. Even the pieces that appear fully formed retain this fragility, this sense of something still unfolding. In a way, the lack of control — allowing movement or material to intervene — adds to that precarity.

José: Photography historically doesn't sit comfortably with the unfinished. Even the Polaroid, which was sometimes used as a preparatory tool, has a kind of finality. It crystallises something. But the works in *Double Take* resist that. They behave more like sketches — open, searching, part of a process rather than the endpoint of one. Another aspect is the use of moving image in the exhibition. One of the works involved Freud's hand, and a line tracing his gesture...

Clare: Yes, that was Pierre Bismuth's *Following the Right Hand of Sigmund Freud*. It was one of the few moving-image works in the exhibition. You watch Freud gesturing as he talks, and Bismuth overlays a line that tracks the movement of Freud's hand. It creates this double action: the physical movement in the documentary footage, and the drawn gesture appearing on top of it. You end up with a window onto

the world — Freud talking — and another window onto unconscious gesture, turned into a line.

That piece also opened up questions about the relationship between still and moving image. With moving image, gesture becomes perceptible through motion, which connects directly to drawing. Even though photography and film are both light projected on a surface, movement changes how we perceive the line. And in the context of the exhibition, it highlighted how gesture — controlled or uncontrolled — threads through everything.

José: And thinking back, are there things you would add or change today?

Clare: There's always more you could include. Many works, especially from the more historical side, could have expanded the discussion. However, compact group shows require a leap of faith. You can only hint at bigger ideas. In a larger exhibition, some of the more complex themes — digital gesture, materiality, surface — could have been made clearer. Honestly, the main reason you might not organise a show like this today is audience-related. It's harder to persuade people to visit exhibitions that focus on conceptual discussions. What's also interesting is that there have been many exhibitions about painting and photography, but far fewer about drawing and photography. Perhaps because drawing is often still perceived as preparatory or unfinished, while photography is seen as complete. But *Double Take* showed that both media can operate in that space of uncertainty, of open gesture.

José: Thank you, Clare.

Clare: Thank you, José.

© 2025 Authors

Licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Francesca Woodman and Julia Margaret Cameron: Portraits to Dream In

**Curated by Magdalene Keaney
London, National Portrait Gallery
March 21–June 16, 2024**

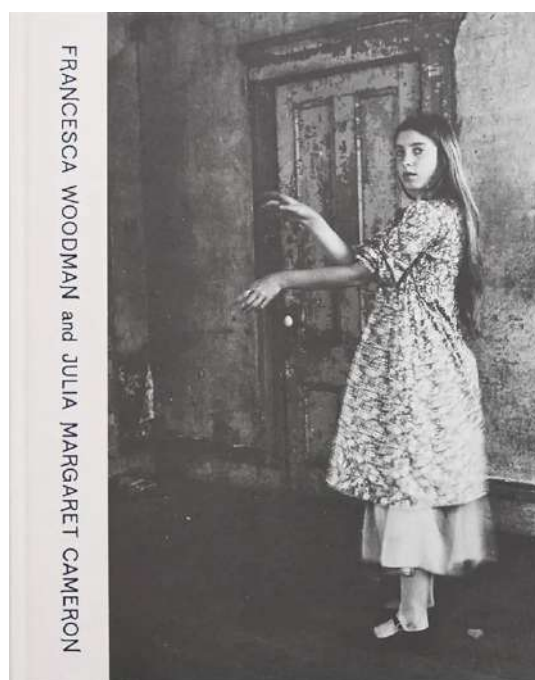
Nadya Ismail

Universidade de Lisboa, Portugal

Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes – CIEBA, FBAUL

nadya.dc.ismail@gmail.com

ORCID: 0009-0009-5909-1131



THE EXHIBITION *Francesca Woodman and Julia Margaret Cameron: Portraits to Dream In*, which opened in March 2024 at the National Portrait Gallery in London, staged an unexpected dialogue between two artists seemingly unlikely to be brought together, separated as they are by a century and distinguished by geography: Julia Margaret Cameron (1815-1879), a British photographer primarily dedicated to pictorialist portraiture, and Francesca Woodman (1958-1981), an American photographer whose highly experimental and self-referential work was abruptly cut short by her suicide at the age of 22. Bringing together more than 160 photographic works, the exhibition takes dreams as material for reflection. At first glance, we might assume that the two artists shared nothing more than the technical medium that united them. However, Magdalene Keaney's curatorial approach demonstrates that there is an aesthetic and conceptual affinity between them, revealed as if they were ghosts within each other's compositions, both in the theatricality of the poses and in what might be considered a dissolution of boundaries between the visible and the invisible. Time separated them by a century, but dreams brought them closer, as if through a mirror.

Cameron was 48 when she was given a camera. She dedicated her compositions to mesmerizing portraits of the Victorian elite of the time, including Charles Darwin, members of her family, as well as works influenced by literary or biblical themes. Her portraits stood out as unprecedented in her era, and she is now recognised as one of the most admired Victorian photographers. She often sought inspiration for her photographs from other art forms, such as painting and literature, as well as from philosophy. In this way, she became one of the foremost figures of Pictorialism, shaped by the influences of Romanticism, the Pre-Raphaelite movement, and Impressionism. The Pictorialist movement gained prestige in the nineteenth century by asserting photography as a form of artistic expression as valid and noble as painting, with artists such as Oscar Gustave Rejlander and Alfred Stieglitz. The proximity of photography to painting, and the resulting rivalry between the two, encouraged a style of photography that mirrored the concerns and characteristics of painting. Through photomontages, manipulation of negatives, meticulous composition of the photographed scene, and exploration of photography as a medium, the resulting images were consciously heirs to the pictorial gaze. Their motifs and themes unfolded as mythological readings through a mystical lens, reflecting a profound interest in the relationship between humans and nature.

In a tireless effort to explore what photographic technique could offer, Cameron had no interest in demonstrating unquestionable technical rigour or in establishing a commercial imprint on her practice, a feature that drew criticism at the time. Instead, she enlisted friends, family members and household staff to participate in her compositions and stagings, with the aim of capturing moments of innocence, piety or passion, bringing them closer to modern incarnations of classical, religious and literary figures. For instance, a maid might embody a Madonna, her husband Merlin, her neighbour's daughter the infant Jesus, or, donning swan wings, Cupid or an angel (Daniel 2004). The performativity inherent in this theatrical dimension of her compositions is clearly evident in her images.

Cameron aspired to merge the real with the ideal in a single image, also imparting something intimate to contemporary notions of beauty and poetry, even if this meant foregoing the technical rigour regarded as exceptional by the standards of her time. There was, therefore, a certain disregard for the polished finish that, for instance, Oscar Gustave Rejlander meticulously constructed in his compositions, rendering the work of focusing, composition, and posing purely formal. Such choices underscore Cameron's extraordinary ability to infuse her images with a potent ethereal quality, a trait that set her work apart from commercial portrait studios. Over the course of her twelve-year career, she created a gallery of vivid and spectral portraits, establishing herself as a seminal figure in the history of photography and leaving behind more than 900 photographs.

The reception of Francesca Woodman's work has been profoundly shaped by her suicide in 1981, and it has consequently often been interpreted through the lens of death, which has, in effect, become an ontological condition of her *oeuvre*. Her work is therefore surrounded by the aura of the "interrupted artist", lacking a fully constituted career, which underscores the experimental, intimate, and investigative character of her practice. The autobiographical dimension of her images, particularly her self-portraits, further highlights the most intimate and mysterious aspects of her revelation. These images are marked by a collapse between subject and object, photographer and image, anticipating what may be considered one of the defining features of her work: the dissolution of boundaries. The issue of liminality is explored in relation to interior/exterior boundaries, with figures that are hidden, dissolved, or partially or wholly excluded from the composition. This is all accentuated by her audacious compositional endeavours and, above all, by Woodman's meticulous engagement with photography as a medium. Her use of long exposure enables a tension between space and time, presence and absence, challenging the notion that photography merely fixes the present moment. We thus witness her attempts to respond to questions that preoccupied her, such as Figure/Ground, Depth, and Light. Confronting these issues and persisting with them through the medium of images constitutes a form of thinking through them, a mode of working with them. It is therefore crucial to emphasise the procedural nature of her practice, rather than solely considering it after the tragic end of her life. Performativity emerges as a central aspect in accessing a deeper dimension of her work. Instances of this performativity can be observed in her choice to work in series, in the theatricality and staging of her images, through the selection of architectural spaces with specific features, and in the deliberate arrangement of objects. The tactile, sensual, and theatrical qualities of her work are further reinforced by the constant exploratory use of the body, her own and others', addressing themes such as sexuality, the representation of the feminine, and subjectivity. The scenographic dimension is particularly enhanced by the presence of geometric structuring and tensions: the geometry of space and time, vertiginous and oblique angles, and the very format of her images, as she used a medium-format camera.

While it is obviously impossible to prove that Woodman was familiar with Cameron's work, this remarkable exhibition revealed a striking correlation between the two artists across time. The exhibition was organised around thematic threads common to both artists: Angels, Mythology, Nature and Femininity, Men, Muses, and

Doubling. This juxtaposition of motifs is exemplified, for instance, in the shared fascination with the figure of the angel, or in the striking complementarity between a polka dot pattern on a dress by Woodman and the wallpaper forming the backdrop of Cameron's photograph entitled *Sadness* (1864). At times, the dialogue occurs through geometry, in the tensions of the invisible vectors that structure both artists' images, whether through the position of the hands, the direction of the gaze, or the posture of the body. Overall, the exhibition proposes a timeless choreography that brings together what initially seems distant.

The juxtaposition of their images did not only highlight what they had in common in terms of themes and motifs. Although Magdalene Keaney, curator of the exhibition, establishes a connection between Woodman and Cameron through their relatively brief careers and posthumous recognition¹, we witness the meeting of two artists who began their careers at opposite ends of the spectrum. Cameron, a self-taught practitioner, took up photography at a comparatively late age (48 years old); Woodman, by contrast, trained at art school and began photographing early, with the self-portrait that opens the exhibition having been taken when she was just thirteen. While Woodman is celebrated for her self-portraits, Cameron gained renown for her portraits of others.

The exhibition also revealed what set them apart as artists working in different eras, each drawing on different resources within the same medium. Cameron's camera apparatus consisted of a large wooden box, employing glass negatives, the wet-collodion process, and producing her images as albumen prints. Woodman received her first camera from her father in early adolescence. She worked with a medium-format camera, certainly more modern, discreet, and portable, printing her photographs in silver gelatin.

An approach to exhibition that focuses solely on formal aspects might seem superficial, yet the connections between the two artists run even deeper than what visually places them in dialogue, particularly when we consider the interweaving of their influences. Although the exhibition concentrated largely on these more evident links, both Cameron and Woodman explored the possibilities that photographic technique offered in their respective eras. Photography was not merely an image but an experiential and performative medium. Techniques such as selective focus or long exposure allowed something beyond the immediately visible to materialise in their images, creating the impression that the compositions were surrounded by a ghostly aura, hovering between the threshold of the mysterious and the beautiful.

It is also pertinent to emphasise the influence of art history and literature on both artists. As noted earlier, Cameron was strongly influenced by the Pre-Raphaelite movement. Her images bear the mark of painters such as John Everett Millais and Dante Gabriel Rossetti, and of a certain medievalism, particularly in compositions depicting religious, literary, poetic, or mythological themes. Her portraits are distinguished by the intimacy and psychological intensity they convey, achieved through close-ups, deliberate blurring (simulating a misty glimpse), and dramatic lighting. In all of this, pictorialism can be linked to an intention to add a signature

¹ It is important to note that Woodman's reputation was carefully managed after her death by her parents, who were also artists: Betty Woodman and George Woodman.

to the production of images, reflecting the “subjectivity of the photographer” (Mendonça 2019, 69, my translation), much as a painter would do in the creation of their works.

It is therefore essential to underscore the influence of the Surrealist movement on Woodman’s work. Surrealism, alongside other *avant-garde* movements that emerged after the First World War, such as Russian Constructivism and the German Bauhaus, appeared in Paris during the “Roaring Twenties”. In this context, the drive for liberation and new visions gave rise to a fresh mindset. Photography was no longer regarded purely as a documentary or mechanistic practice, but became a form of subjectivity, an inward-looking gaze. This inward gaze was closely connected to psychoanalytic studies, encompassing hypnotic states, the unconscious, dreams, and delirium, fostering an increasingly experimental approach to technique. The Surrealists engaged directly with images, challenging conventional logic and elevating techniques such as photomontage, collage, and manipulation of photographic negatives, expanding both the scale and the effects of the compositions they produced. In this sense, their approach appeared to contradict and even provoke the prevailing photographic orthodoxy, which had been centred on faithful representation of reality. Surrealist photography is instinctive, hallucinatory, and deliberately *uncanny*. Freud studied this sense of strangeness, which he termed the *Unheimliche*, linking it more directly to the absurd and the unconscious realm of dreams. The guiding principle was to disobey all rules. Photography thus became the preferred medium of the Surrealists, with leading figures such as Man Ray, Claude Cahun, and Hans Bellmer. Susan Sontag’s book *On Photography* (1977) suggests that the photographic stance is inherently surrealist insofar as it generates new realities.

André Breton, author of the *Surrealist Manifesto* (1924), wrote *Nadja* in 1928, a literary work exploring the relationship between a narrator and a protagonist, who is simultaneously an object of desire. Addressing themes such as madness, desire, and impossibility, the story features a pair of gloves, which symbolise precisely the impossibility and inevitability of imagining the object of desire. This narrative directly influenced Woodman’s work, who, mindful of the symbolic significance of gloves, explored the relationship between object and subject through this motif across several compositions. By holding them or staging them as objects, the gesture of revealing and concealing constantly enters into dialogue within the various series she produced around this theme. Skillfully employing her own body (in an exploration of the feminine and the erotic), she both guided the viewer’s gaze through the positioning of the gloves and concealed parts of her body. The glove is symbolically the object of the dreamer’s desire, the catalyst of madness. The visual narrative focuses on approaches to this state of trance, pursuit, and continuous obsession, similar to those described by Breton in *Nadja*.

The visual explorations based on narratives by Cameron and Woodman weave countless interpretations and possibilities of intention into their works. The exhibition at the National Portrait Gallery dedicated a section to the theme “Mythologies”, demonstrating how visual correspondences emerge between each artist’s interpretation, while embracing the inherently exploratory nature of this process. Dreams, by their very nature, are open to a variety of interpretations, a premise that underpins the presentation of this theme.

Referring once more to the iconography of gloves, another notable series by Woodman can be considered. During one of her stays in New Hampshire, the artist donned dresses with distinctive patterns, closely resembling the textures of a tree trunk, and enveloped her arms in birch bark, creating a visual fusion with her own skin. The reference here is unmistakable: the myth of Apollo and Daphne. In *Metamorphoses*, Ovid dedicates an excerpt from Book 1 to recounting this myth. He narrates that Cupid fires two arrows: one of gold, which incites love, and one of lead, which repels it. Apollo, the Greco-Roman god of the Sun, is pierced by the arrow of love, compelling him to fall for the nymph Daphne. Meanwhile, Daphne is struck by the arrow of repulsion and immediately flees into the forest. Failing to evade him, she implores her father, Peneus, to let her “remain a virgin” (Ovid 2004, 49) and he transforms her into a laurel tree, allowing her to escape Apollo’s impassioned desire.

Her prayer was scarcely finished when she feels
a torpor take possession of her limbs —
her supple trunk is girdled with a thin
layer of fine bark over her smooth skin;
her hair turns into foliage, her arms
grow into branches, sluggish roots adhere
to feet that were so recently so swift,
her head becomes the summit of a tree;
all that remains of her is a warm glow. (Ovid 2004, 51)

Interpreted by Woodman and Cameron, the myth of Apollo and Daphne serves as a significant point of reference for both artists. Through this allegory, they articulate some of their most profound concerns and desires, such as the metamorphosis of the body, the significance of change, and a particular aesthetic of loss. Surrealist in her approach, Woodman employs the motif of gloves to mask herself, to become an object of desire in the manner of Daphne, and to transcend the boundaries of reality. Cameron, who acknowledges this association directly in the title she bestows upon the image, situates the myth within a realm of dream and imbues it with a distinct pathos through her composition, taking a portrait of Mary Pinnock, who is depicted as Daphne with laurel leaves on her chest and a fading gaze.

What stands out from this association is the dreamlike sensibility shared by the two artists across the century that separates them, evident both in the technical sophistication and the atmospheric quality of their images. The exhibition, which opened in London (and later in Valencia), revealed an innovative and unexpected dialogue between two artists who defy temporal boundaries, not falling into the mere formal connection that might otherwise link them. This exhibition presents us with something timeless, making possible an encounter between two artists that would otherwise seem impossible. The meeting of the two is, in fact, an open door to the possibility of dreams. The place of dreams is therefore always possible, timeless — it’s a place *beyond* existence.

For further information and access to images from the exhibition, please visit the website: <https://woodmanfoundation.org/>.

References

- Breton, André. 2010. *Nadja*. Lisbon: Editorial Estampa.
- Daniel, Malcolm. 2004. “Julia Margaret Cameron (1815–1879)”. The Met Museum. Available at: <https://www.metmuseum.org/essays/julia-margaret-cameron-1815-1879> (accessed 29 May 2025).
- Jerinic, Katarina & Ennis, Helen. (eds.). 2024. *Francesca Woodman and Julia Margaret Cameron: Portraits to Dream In*. London: National Portrait Gallery.
- Mendonça, Luís. 2019. *História da Fotografia: ao Encontro das Imagens*. 1st ed. Lisbon: Edições Colibri.
- Ovid. 2004. *Metamorphoses*. 1st ed. New York: W.W. Norton & Company.
- Sontag, Susan. 2012. *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisbon: Quetzal Editores.
- Victoria and Albert Museum. n.d. “Julia Margaret Cameron’s working methods.” *Victoria & Albert Museum*. <https://www.vam.ac.uk/articles/julia-margaret-camerons-working-methods> (accessed 22 May 2025).

Acknowledgment

I would like to express my gratitude to Teresa Projecto in the writing of this text.

Nadya Ismail is a Portuguese artist and researcher. She holds a degree in Painting from the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon (2023) and is currently pursuing a Master’s degree in Painting at the same institution. She is also a collaborator at CIEBA — Research Centre for Fine Arts. Her research and artistic practice explore the relationship between painting and photography, addressing themes such as spectrality, the importance of personal archives, and the notion of phantasmagoria in works of art. Through painting and writing, Nadya Ismail moves between visual and theoretical research, questioning the reproducibility and spectral possibilities of images.

© 2025 Nadya Ismail

Licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Ryūichi, Kaneko, Toda Masako and Ivan Vartanian. 2022. Japanese Photography Magazines: 1880s–1980s. Tokyo: Goliga.

José Bértolo

Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Instituto de Estudos de Literatura e Tradição

jlbertolo@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0445-0909



JAPANESE PHOTOGRAPHY occupies a prominent and sustained position within Western photographic culture. From postwar figures who have entered the canon — such as Moriyama Daidō and Araki Nobuyoshi — to more recent artists like Shiga Lieko and Kawauchi Rinko, Japanese photographers are widely recognised as central protagonists in broader histories of the medium. Their work circulates extensively through exhibitions, publications, and academic discourse, shaping key debates around formal, poetic, and conceptual possibilities of photography.

This visibility has been structured largely through publishing. Western engagement with Japanese photography has foregrounded printed matter, particularly through the republication of historically significant photobooks originally issued in Japan, alongside new books by Japanese photographers produced by European and North American publishers. At the same time, a substantial body of publications has established historical and theoretical frameworks for readers with no knowledge of the Japanese language. Titles such as *I'm So Happy You Are Here: Japanese Women Photographers from the 1950s to Now* (Aperture, 2024) have expanded historiographical perspectives, while *At the Limits of the Gaze: Selected Writings by Takuma Nakahira* (Aperture, 2025), edited and translated by Franz Prichard, positioned critical writing as a foundational element of postwar Japanese photographic culture for an international readership.

The material status of photography constitutes a central dimension of this history. For much of the twentieth century, Japanese photography developed through a markedly unencumbered relationship with reproducibility, circulation, and paper. Books and, above all, magazines functioned as primary sites of photographic practice, where images unfolded through sequences, essays, layouts, and editorial positions, embedded within ongoing critical and social debates. Only in recent decades has Japanese photography been increasingly reframed through the structures of the contemporary art system, with greater emphasis placed on wall-based display, limited editions, and notions of objecthood and aura. This shift has significantly altered the terms through which Japanese photography is received, collected, and historicised, particularly in Western contexts.

Ivan Vartanian played a decisive role in shaping the frameworks through which Japanese photography has been historicised and disseminated outside Japan. Working from Japan as a curator, editor, and historian with an international outlook, he has contributed to the formation of key historiographical infrastructures. His editorial projects for Aperture, including *Setting Sun: Writings by Japanese Photographers* (edited with Akihiro Hatanaka and Yutaka Kanbayashi) and *Japanese Photobooks of the 1960s & '70s* (with Ryuichi Kaneko), consolidated the centrality of publishing, writing, and editorial culture within the study of Japanese photography.

The founding of Goliga extends this trajectory. Vartanian's earlier examination of the photobook as a defining format established a crucial point of departure, and *Japanese Photography Magazines, 1880s to 1980s* advances this by turning to periodicals as a foundational infrastructure of photographic culture. Authored with Toda Masako and Kaneko Ryūichi — an extremely important Japanese photography critic who passed away in 2021, before the book's publication — and featuring individual essays by Fujii Yūko, Inokuchi Yoshio, Nariai Hajime, and Soeno Tsutomu, the book approaches magazines as spaces of production, circulation, and debate, situating

them at the core of how photography in Japan developed, was contested, and continually redefined over more than a century.

Ivan Vartanian's introductory essay, "The Culture of Japan's Photography Magazines," functions as a lucid and compelling point of entry into the book. It outlines the scope of the project, identifies its central questions, and advances interpretative conclusions that frame the material that follows. While also offering a descriptive overview, the introduction positions magazines as a structural condition of possibility for the development of Japanese photography across the twentieth century.

At a moment when photobooks have come to occupy a position of heightened visibility and cultural value, *Japanese Photography Magazines, 1880s to 1980s* invites a return to magazines as an earlier and structurally different form of photography in print. Whereas photobooks typically centre on a strong authorial claim — a singular voice, sequence, and conceptual coherence — magazines operate through heterogeneity. They are characterised by multiplicity: of authors, genres, visual languages, critical positions, and sensibilities. Images coexist with other images, alongside texts, advertisements, technical information, and polemics, producing a discursive field that resists closure and linear interpretation. Magazines foreground photography as a contested and continuously negotiated practice rather than a stabilised oeuvre.

In Japan, photography magazines expressed a dense and engaged photographic community. This community extended far beyond image-making to encompass cameras, technologies, materials, techniques, and — crucially — discourse. Vartanian emphasises this discursive dimension: photography was actively thought in and through magazines. Ideas, modes of seeing, and aesthetic positions were debated, challenged, and refined in public. Conflicts and discussions were inherent to the practice, and magazines functioned as forums in which photography was collectively defined and not merely showcased.

According to Vartanian, this discursive richness is evident in the extraordinary range of textual forms reproduced in periodicals: interviews, criticism, artists' statements, features on recent exhibitions and publications, roundtable discussions, historical chronologies, personal memoirs, editors' notes, and open letters. The accumulation of voices created an environment in which photographic practice was constantly contextualised, historicised, and re-evaluated. Text and image worked together, reinforcing photography as a thinking practice embedded in dialogue.

Equally significant is the role magazines played as laboratories for photographers. Many series that were to become well-renowned first appeared in fragmentary form in magazines. Masahisa Fukase's raven photographs, which culminated in the famous *The Solitude of Ravens*, exemplify this process. Magazines allowed work to evolve, remain open to critique, and develop through engagement with editors, critics, and also readers. In turn, photo contests and prizes promoted by magazines also shaped what photographers submitted and, in turn, how they conceived their work and understood what was worthy of publication. Editorial frameworks were thus not neutral selection mechanisms: they actively participated in defining value, visibility, and relevance within the photographic field.

Still in the introductory text, Vartanian introduces a set of "frames of reading": recurring thematic and conceptual questions that appear throughout the book,

guiding the reader through historical continuities, shifts, and tensions. These frames allow readers to track both aesthetic developments and the social, cultural, and discursive dynamics that shaped Japanese photography over more than a century. Among the central frames is the “Tokyo-ization of Japan”, which traces the progressive consolidation of Tokyo as the political, cultural, and symbolic centre of the whole nation, shaping editorial decisions, photographic networks, and aesthetic trends, while simultaneously provoking attention to peripheral regions. The motif of the “young girl” reflects the prevalence of the female figure in Japanese iconography, particularly in the latter decades of the twentieth century, situated within a broader visual culture that includes cinema and art, and symptomatic of a society marked by entrenched patriarchal structures. The “shift from the real to realness” addresses the transformation in the understanding of photography from a medium that objectively captures reality to one that expresses subjective perception and human experience. Closely related are the attention to “the quotidian”, or “eventlessness”, which underscores photography’s engagement with everyday life, and the emergence of “the snapshot aesthetic”, whose immediacy, informality, and responsiveness to lived experience became defining characteristics of Japanese photography. Finally, the persistence of “ancient identity” highlights the role of photography in maintaining connections to tradition, local customs, rural landscapes, and peripheral communities, revealing the continuous negotiation between past and present, modernity and historical continuity. Together, these frames provide a conceptual lens through which the reader can perceive the complex interplay of practice, discourse, and culture running through the pages of the book.

The book is divided into three sections in chronological order: “Art Photography in an Era of Modernization”, tracing photographic culture up to the Second World War; “Photography in a New Nation”, addressing postwar reconstruction of society and visual language; and “Photography in the Age of Broadcasting”, opening in the 1960s amid television and mass communication. Through this lens, the book offers a rich overview of Japanese photographic history, moving from pictorialism and early artistic debates, through engagement with Western modernisms, wartime propaganda, postwar realism and subjectivist experimentation, to the landmark generations of the 1960s, 1970s, and 1980s, including Narahara Ikko, Hosoe Eikoh, Kawada Kikuji, Nakahira Takuma, Araki Nobuyoshi, and Moriyama Daidō.

Beyond its historiographical and conceptual achievements, *Japanese Photography Magazines 1880s – 1980s* is also a remarkable editorial object. Its large format, nearly 500 pages, and meticulous layout place it close to a table book, making it both visually engaging and immediately accessible. At the same time, it embodies rigorous scholarship, with extensive research, detailed reproductions, and numerous translations of original magazine texts, allowing readers with no knowledge of Japanese language to access material that would otherwise be unavailable. The authors’ careful explanations of terminology, magazine types, and discursive conventions demonstrate a sustained pedagogical commitment, and a selected bibliography and comprehensive index further enhance its value for researchers and scholars. In sum, the book succeeds in combining visual enjoyment with in-depth analysis, functioning equally well for casual browsing and for sustained academic study.

As an editorial project, *Japanese Photography Magazines, 1880s to 1980s* represents a genuinely new and invaluable contribution. The ambition and care invested in its production — from structure and textual clarity to design, printing quality, and physical construction — are exemplary. It is an essential resource for scholars of Japanese photography in Western contexts, and it will undoubtedly appeal to a wider readership interested in the history of photography. This is a book that deepens understanding, reshapes perspectives, and sets a new standard for research on the printed history of photography.

José Bértolo is an Assistant Researcher and lecturer in the Department of Portuguese Studies at the NOVA School of Social Sciences and Humanities, Universidade Nova de Lisboa, Portugal. He is a researcher at IELT, where he co-coordinated, together with Clara Rowland, the research project GHOST — Spectrality in Literature and the Arts. He has published several books of essays and has edited a number of edited volumes in the fields of film studies, art studies, and photography. He published his first photobook, *Moraesu St.*, in 2024.

© 2025 José Bértolo

Licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

COMPENDIUM

ISSN: 2975-8025

DOI: <https://doi.org/10.51427/com.jcs>

N. 8

December/Dezembro 2025

Frames of Expression: Photography and Other Art Forms
Enquadramentos da Expressão: Fotografia e Outras Artes

This work is supported by Portuguese funds through the FCT – Foundation for Science and Technology, I.P., within the scope of the project UIDP/00509/2025: Centre for Comparative Studies.

Esta publicação é financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UIDP/00509/2025: Centro de Estudos Comparatistas.