

Diana V. Almeida

“Fotografar na escrita o enigma do real”

Cine Qua Non. Bilingual Arts Magazine, no. 1, Summer/Fall'09.

No ensaio “Place in Fiction” (1956), recorrendo a vocabulário oriundo da fotografia, Eudora Welty (1909-2001) atribui ao espaço a capacidade de “focar” o olho do escritor, dotando-o de uma perspectiva restritiva que lhe permite enquadrar um momento significativo. Se o espaço constitui a “moldura” da narrativa, o ponto de vista, ou focalização, é a lente que concentra “o gigantesco e voraz olho do génio” (787) e permite à imaginação trabalhar sobre os dados da memória:

Place, to a writer at work, is seen in a frame. Not an empty frame, a brimming one. Point of view is a sort of burning-glass, a product of personal experience and time; it is burnished with feelings and sensibilities, charged from moment to moment with the sun-points of the imagination. It is an instrument—one of intensification; it acts, it behaves, it is temperamental. (788-789)

O vocábulo “place” deve ser entendido como “local”, conceito que implica direccionalidade e permite representar o nível físico da experiência, evidente no carácter sensual da prosa da escritora, povoada por corpos (in)disponíveis para acolher as impressões do mundo (Ladd 77-78). A componente espacial surge estruturada por princípios composicionais comuns às artes visuais, em particular a fotografia, cuja prática muito contribuiu para moldar a sensibilidade literária da autora.

De facto, o processo fotográfico surge explicitamente figurado na escrita de Welty, com especial relevo no ciclo de contos *The Golden Apples* (1949, GA), onde a repetida descrição de “molduras” enquadrando o olhar das personagens adquire conotações autoreflexivas e evoca ainda o universo cinematográfico. A imagem da confluência de áreas de luz e sombra cumpre função idêntica, sendo que a ênfase na reversibilidade simbólica de conceitos dicotómicos

ilustra a não-dualidade da perspectiva autoral e parece aludir às características da fotografia analógica – a transmutação da luminosidade em sombra (quando a película foto-sensível é marcada pela luz) e da sombra em luminosidade (quando o negativo é exposto à luz para a impressão em papel). Note-se que esta peculiaridade técnica subverte um importante paradigma do imaginário judaico-cristão, pelo que a fotografia contém na sua génese uma ambivalência fundamental que a relaciona com o mistério.¹

Assumindo a herança da estética modernista, Welty confere à “visão fotográfica” capacidade revelatória, para além da superfície que o olhar desatento do quotidiano tende a banalizar e dotar de opacidade.² A autora distancia-se, contudo, da perspectiva formalista (advogada por Alfred Stieglitz e posteriormente pelo grupo f.64) e desenvolve nas suas obras literária e fotográfica uma visão humanista centrada no indivíduo, moldado por forças sociais e cósmicas. Assim, na escrita weltiana, a recorrente metáfora da fotografia problematiza os pressupostos da imediatez visual, acentuando a complexidade do processo perceptivo. Tanto mais que os momentos epifânicos parecem por vezes evocar uma imagem fotográfica, constituindo uma pausa no fluxo temporal que permite perceber as ocorrências sob forma de “quadro estático”, figurando o mistério irreduzível aos princípios da causalidade.

“June Recital”, o segundo conto de GA, ilustra estas considerações teóricas, pois tematiza o olhar como processo que instaura os limites da percepção, de acordo com códigos narrativos que ordenam os dados visuais e permitem a legibilidade. A nível macro-estrutural, as quatro secções do conto alternam os pontos de vista de duas crianças que observam uma casa meio abandonada no quintal em frente e erguem um palco onde se desenrolam narrativas paralelas, distantes entre si no tempo mas envolvendo as mesmas personagens, no que parece um desdobramento fotográfico. Num exercício de rebeldia contra os ditames da família, o jovem Loch Morrison assume a postura

¹ Frade lembra que Talbot esteve para “nomear o processo fotogénico como *skiográfico* (do grego *skia*, sombra, escuridão). (...) [visto] a fotografia associa[r] real e geneticamente a luz à produção de sombras. Processo perigoso, portanto, em virtude dessa associação aparentemente inusitada que ameaça anular, pela física e pela química, aquela que parece ser uma oposição fundamental do imaginário.” (72-73).

² Recordem-se os comentários de Edward Weston sobre as potencialidades revelatórias da imagem fotográfica: “the camera’s innate honesty (...) provides the photographer with a means of looking deeply into the nature of things, and presenting his subjects in terms of their basic reality. It enables him to reveal the essence of what lies before his lens with such clear insight that the beholder may find the recreated image more real and comprehensible than the actual subject.” (174).

de “espião” e relata os eventos que agitam no presente diegético a antiga casa da família MacLain. Em contraponto, Cassie, a irmã adolescente que fora desperta pelos acordes musicais oriundos da casa vizinha, enquadra de modo diverso os motivos das personagens em cena, evocando tempos recentes da cidade de Morgana.

Considerando a tensão e complementaridade entre as visões das duas personagens focalizadoras, diversos críticos acentuam a qualidade visual do conto e a sua proximidade com o processo fotográfico (Appel 210-211; Mortimer 125). Pitavy-Souques, em particular, afirma que o texto é estruturado por um jogo especular que questiona a autenticidade do objecto face ao seu reflexo, fazendo emergir o sentido da combinação dos “instantâneos fotográficos” de Loch, com o “negativo” de Cassie, que fornece um contexto para o registo mais imediato daquele focalizador (266). A leitura resulta, pois, da interacção criativa entre estes dois olhares e a visão do leitor, que deverá decifrar a incógnita além da superfície aparentemente translúcida de cada uma das perspectivas apresentadas. Poder-se-á, portanto, considerar a imagem fotográfica, enquanto metáfora do processo exegético, como um indício visível que articula o objecto a fotografar e o sujeito que fotografa (ambos incognoscíveis) com a irreversibilidade do acto fotográfico e o potencial de infinitude do negativo fotográfico, na tensão entre singularidade e indeterminação.³

O carácter simultaneamente cultural e idiossincrático do olhar encontra-se ainda acentuado pelo recurso à perspectiva infantil, recorrente, aliás, no conto modernista, na obra de escritoras como Virginia Woolf, Katherine Mansfield e Katherine Anne Porter.⁴ Para aprofundar estas considerações, centremo-nos na primeira secção de “June Recital” dominada pelo ponto de vista de Loch que, confinado ao quarto pela febre apesar dos seus protestos, se dedica a investigar a casa fronteiriça. Este exercício voyeurístico surge metaforicamente apresentado em termos cinematográficos, segundo a técnica da montagem visual por planos. O cruzamento de fronteiras semióticas acentua-se com o

³ Recorro à definição de fotografia proposta por Soulages (303-309).

⁴ Na introdução a *The Secret Self: Short Stories by Women*, Hermione Lee defende que esta estratégia é especialmente produtiva na ficção curta feminina: “The susceptibility and literalness of children, their matter-of-fact but unsocialized behaviour, their imaginative play with what is immediately at hand, seems to be a particularly sympathetic and useful subject for women writers.” (x).

recurso a códigos narrativos de *westerns* e *slapstick comedies*, e ainda com as posteriores referências a uma sala de projecção, a cenas de clássicos do cinema mudo e a actores famosos na América dos anos vinte (366-367).

De facto, à semelhança do que ocorre em diversos outros contos da autora, “June Recital” utiliza como elos coesivos “técnicas de edição fílmica” (Kaplansky). Assim, as notas iniciais de “Für Elise” acentuam a simultaneidade das percepções dos focalizadores, entre a primeira e a segunda secção; o *fade-in* aponta, no início da terceira secção, que o texto volta a centrar-se no jovem (“After a moment of blackness, upside down, Loch opened his eyes”, 382); a quarta secção abre com a moldura da janela. Sublinhe-se que Welty foi ao longo da vida uma apreciadora da sétima arte, tendo reconhecido na sua escrita prováveis influências de estratégias composicionais fílmicas, tais como manipulações da temporalidade ou transições de cena com base na valoração simbólica de um detalhe visual (Prenshaw 149, 168-170).

O início de “June Recital” evoca, aliás, uma composição fílmica: a moldura da janela enquadra a casa vazia, espécie de tela onde irão ser projectados diversos fragmentos narrativos; segue-se um plano geral do exterior do edifício e do jardim luxuriante; são, depois, apresentadas as várias divisões no interior; mais à frente Morgana surge composta por uma série de planos visuais, a partir do ponto de observação ocupado por Loch. Por outro lado, assiste-se à personificação da casa, associada ao mundo onírico dos gigantes e aos cenários dos filmes de *cowboys* que passam no Bijou, a sala de cinema de Morgana. Outro detalhe simboliza de forma magistral a postura de voyeur ocupada pelo espectador fílmico – a janela em formato de buraco de fechadura inviolável que associa o olhar à transgressão, a um relacionamento desigual entre quem olha e quem é visto: “In the side of the house were six windows (...) and back of the chimney a small stair window shaped like a keyhole—one made never to open; they had one like it.” (333-334).⁵

Curiosamente, o edifício abandonado parece constituir um duplo da casa habitada pelos Morrison, como atestam a semelhança arquitectónica notada por Loch no final do excerto citado (indiciando a reversibilidade do posicionamento de voyeur) e ainda as suas observações quanto à organização

⁵ Stanley Cavell frisa que a postura de voyeur assumida pelo espectador cinematográfico se prende com o desejo de obter uma visão total do mundo, ou seja, de alcançar “the condition of viewing as such.” (102).

do espaço e à disposição da mobília, por contraste com o modelo que lhe é familiar.⁶ O texto parodia, pois, as convenções da família burguesa, apresentando uma imagem distorcida do espaço matricial da domesticidade, à margem das regras de socialização que definem os parâmetros de comportamento aceitáveis – a sexualidade permissível, por oposição aos jogos eróticos da adolescente Virgie Rainey, cuja rebeldia se associa ao génio musical; os ditames de normalidade, por contraste com a loucura da antiga mestra de piano, Miss Eckhart, personagem com que Welty se identificará na sua autobiografia, *One Writer's Beginnings* (1984).

Daí que Loch, acreditando-se *cowboy* (modelo por excelência de heroísmo na cultura americana), habite em sonhos “dia e noite” a casa abandonada, fugindo ao autoritarismo com que os adultos se apropriam do seu corpo, e às intromissões da irmã, que lhe pretende impor narrativas desadequadas ao género masculino:

Some whole days at a time, often in his dreams day and night, he would seem to be living next door, wild as a cowboy, absolutely by himself, without his mother and father coming to feel his skin ... And there was where Cassie could never bring him books to read, miserable girls' books and fairy tales. (335)

No entanto, a casa propicia também o pesadelo, evocado através da floresta – “[the leaky gutter] Splashy as a waterfall in a forest” (335) –, espaço iniciático onde as crianças que povoam os contos populares devem enfrentar os terrores da separação e prestar provas iniciáticas, de modo a poderem assumir a sua individualidade solitária (Bettelheim 94-98; Zipes 65-69, 79).

Em “June Recital”, Loch irá ser iniciado nos mistérios do erotismo, como indicia o prazer com que observa os figos do quintal fronteiriço, descritos em termos poéticos com claras conotações sexuais (336). A figueira é em várias culturas associada a ritos de fecundação (Chevalier e Gheerbrant 440; Frazer 136) e o texto recupera esse simbolismo para reconstituir em tonalidade lírica a anatomia feminina, sugerindo os devaneios eróticos de Loch através da descrição de um figo aberto à língua (337). A postura de voyeur adquire, assim,

⁶ Ao descrever as divisões da casa, Loch recorre a uma estruturação adversativa que evoca as suas expectativas quanto à aparência de uma habitação modelar: “There were green shades rolled up to various levels, *but no* curtains. A table showed in the dinning room, *but no* chairs. (...) *Instead of* a door into the hall there was a curtain” (334, itálico meu).

conotações sexuais, em especial quando Loch enquadra no seu campo de visão, numa das janelas/telas da casa vizinha, o encontro amoroso entre Virgie e um jovem marinheiro.⁷ Contudo, a personagem focalizadora possui um “olhar inocente” e, incapaz de decifrar os movimentos eróticos dos amantes, metamorfoseia fantasiosamente os corpos:

Sometimes they held pickles stuck in their mouths like cigars, and turned to look at each other. Sometimes they lay just alike, their legs in M and their hands joined between them, exactly like the paper dolls his sister used to cut out of a folded newspaper and unfold to let him see. (...)

And then, like the paper dolls sprung back together, they folded close—the real people. Like a big grasshopper lighting, all their legs and arms drew into a small body, deadlike, with protective coloring. (341)

A incapacidade de leitura do jovem vê-se superada pela imaginação, através de paralelismos com referentes do seu quotidiano que retratam o tumulto harmonioso dos amantes, sendo a componente lúdica do erotismo frisada pela evocação dos brinquedos e pela posterior referência a um ícone do cinema mudo (“the sailor and Virgie (...) were running in circles (...) They went around and around like the policeman and Charlie Chaplin, both intending to fall down”, *idem*).

Loch possui a “visão dupla” que Welty atribui ao artista, combinando a observação objectiva (hiperbolizada pelo recurso ao telescópio) com uma abordagem imaginativa transfiguradora. O “método narrativo” desta personagem remete para o já citado ensaio “Place in Fiction”, onde o efeito de verosimilhança é descrito como resultado da capacidade do escritor considerar em simultâneo o universo circundante e a sua visão subjectiva do mesmo:

We have seen that *the writer* must accurately choose, combine, superimpose upon, blot out, shake up, alter the outside world for one absolute purpose, the good of his story. To do this, he *is always seeing double, two pictures at once in his frame*, his and the world’s; a fact that

⁷ Recorde-se o modo como são introduzidas estas personagens: “Loch trained the telescope to the back and *caught* the sailor and the girl” (336, itálico meu). Mais à frente, o conto enfatiza a relação de poder do voyeur perante as suas “presas”: “When he saw the door prized open (...) and let the people in, Loch felt the old indignation rise up. But at the same time he felt joy. For while the invaders did not see him, he saw them, both with the naked eye and through the telescope; and each day that he kept them to himself, they were his.” (337).

he constantly comprehends; and he works best in a state of constant and subtle and unfooled reference between the two. (789, itálico meu)

Os devaneios de Loch constituem, pois, uma *mise-en-abîme* do acto de escrita, visto intersectarem um relato de carácter circunstancial (recriando um contexto espaço-temporal verosímil e reproduzindo com fidelidade alguns dos elementos que cruzam o seu campo visual) com uma abordagem marcada pela imaginação (transmutando a realidade a ponto de esta se tornar “irreconhecível”). O espaço da casa abandonada representará, então, a folha de papel em branco, a tela cinematográfica e o negativo fotográfico, permitindo a figuração de diversas linguagens artísticas – a escrita, o cinema e a fotografia. Enquanto suporte das observações fantasiosas do jovem, este espaço abre-se ao mistério, dramatizando a subversão da sequencialidade cronológica, tanto pelos impulsos líricos da personagem, como pela sua percepção da qualidade fantasmagórica do local.

Para mais, esta figura possui a qualidade de compaixão que Welty valoriza na personalidade do artista, sendo caracterizado por um “sentimento amoroso” que transfigura as imagens observadas através do telescópio, numa explosão sinestésica amalgamando a visão, o tacto e o odor: “He moved the glass *lovingly* toward the house and touched its roof (...) / With the telescope to his eye he even smelled the house strongly” (335, itálico meu). Tal atitude recorda as asserções de Welty, no prefácio ao seu primeiro álbum fotográfico *One Time, One Place: Mississippi in the Depression. A Snapshot Album* (1971), sobre os sentimentos que animaram a sua fotografia – um misto de curiosidade, assombro e simpatia, aliados à paciência para esperar o momento revelador, quando as superfícies tornadas familiares pelo hábito adquirem ressonâncias enigmáticas (11).

Acrescente-se, ainda, que a casa abandonada emerge no início do conto como uma composição de luz e sombra, pois a forte luminosidade do Verão sulista desenha os objectos por contrastes. A imagística que caracteriza este espaço sublinha a natureza tensional da realidade, na medida em que recorre a dualidades – transparência e opacidade (descrições de janelas abertas ou sem cortinados e da porta substituída por cortina de contas); movimento e estatismo (símile entre a casa e um barco). Assim, o campo semântico da visão, com as tradicionais conotações epistemológicas, problematiza os pressupostos da

visibilidade, através de superfícies que reflectem e recolhem luminosidade e negrume: “The parlor window was in the shadow (...), clear and dark as a pool he knew in the river.” (334).

Os efeitos de reflexão complexificam-se numa amálgama dos universos exterior e interior, natural e cultural, “objectivo” e onírico, como exemplifica a seguinte passagem: “A framed picture could be seen hanging on the wall (...). Sometimes the glass in the picture reflected the light outdoors and the flight of birds between branches of trees, and while it reflected Mr. Holifield was having a dream.” (*idem*). Fazendo do movimento animal índice da actividade onírica, Welty sugere a permeabilidade entre as ordens aleatórias com que o ser humano procura estruturar a sua mundividência, num cruzamento de fronteiras comum na sua obra literária. Para mais, este excerto frisa a complexidade da representação artística no seu relacionamento oblíquo com a realidade, aqui apresentada como reflexo de uma imagem, num assumido distanciamento da postura mimética clássica. Note-se ainda que a amplitude semântica de “picture” reforça os paralelismos intersemióticos que têm vindo a ser propostos, pois este substantivo pode designar: uma pintura ou um desenho, uma fotografia ou um filme, uma descrição verbal ou uma imagem mental.

Colocando a ênfase nas condições ópticas de percepção, Welty sublinha que a visibilidade advém dos contornos mutáveis dos segmentos de luz e sombra, dado as áreas de luminosidade e negrume, ou as fronteiras entre o visível e o invisível, serem potencialmente reversíveis: “Even under his shut eyelids, that light and shade stayed divided from each other, but reversed.” (335). A problematização da inteligibilidade é, pois, figurada através de paralelismos vários com o campo das artes visuais, nomeadamente através da imagística da luz/sombra que, em infinitos cambiantes, lembra a natureza enigmática do real, acentuando o carácter provisório do conhecimento num universo em constante mutação.

Bibliografia Citada

Appel, Alfred Jr. *A Season of Dreams: The Fiction of Eudora Welty*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1965.

Bettelheim, Bruno *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Londres: Penguin, 1991.

Cavell, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

Chevalier, Jean e Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Robert Laffont / Jupiter, 1994.

Frade, Pedro. *Figuras do Espanto: A Fotografia antes da sua Cultura*. Porto: Asa, 1992.

Frazer, James. *The Golden Bough: A Study in Religion and Magic*. Mineola: Dover Publications, 2002.

Kaplansky, Leslie A. "Cinematic Rhythms in the Short Fiction of Eudora Welty", *Studies in Short Fiction* 33 (1996). 579-589.

Ladd, Barbara. "The Space of Woman's Body/ The Body of Woman's Place in *The Golden Apples*". *Études Faulknériennes*, 5, *Eudora Welty and the Poetics of the Body*. Org. Géraldine Chouard e Danièle Pitavy-Souques. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005. 77-81.

Lee, Hermione, org. *The Secret Self: Short Stories by Women*. Londres: J. M. Dent & Sons, 1986.

Mortimer, Gail. *Daughter of the Swan: Love and Knowledge in Eudora Welty's Fiction*. Athens: University of Georgia Press, 1994.

Pitavy-Souques, Danièle. "Technique as Myth: The Structure of *The Golden Apples*", in *Eudora Welty: Critical Essays*. Org. Peggy Whitman Prenshaw. Jackson: University Press of Mississippi, 1979. 258-268.

Prenshaw, Peggy Whitman, org. *Conversations with Eudora Welty*. Jackson: University Press of Mississippi, 1984.

Soulaiges, François. *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*. Paris: Nathan, 2001.

Zipes, Jack. *The Brothers Grimm: From Enchanted Forest to the Modern World*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2002.

Welty, Eudora. *Stories, Essays, & Memoir*. Org. Richard Ford e Michael Kreyling. Nova Iorque: The Library of America, 1998.

----- *One Time, One Place: Mississippi in the Depression. A Snapshot Album*, introdução de William Maxwell. Jackson: University Press of Mississippi, 2002.

Weston, Edward. "Seeing Photographically". *Classic Essays on Photography*. Org. Alan Trachtenberg. New Haven: Leete's Island Books, 1980. 170-175.