

A FOTOGRAFIA COMO SUPLEMENTO EM BENJAMIM, DE CHICO BUARQUE

PHOTOGRAPHY AS SUPPLEMENT IN BENJAMIM, BY CHICO BUARQUE

Nelson Martinelli Filho¹
Doutor em Letras
Instituto Federal do Espírito Santo
(nelsonmfilho@gmail.com)

RESUMO: O propósito deste texto é analisar o romance **Benjamim**, de Chico Buarque, com foco nos jogos de subjetividades que se estabelecem na narrativa, em especial na perspectiva da fotografia como suplemento nas relações entre vida e morte de seus personagens. Serão observadas com minúcia as ações de Benjamim Zambraia, protagonista, em seu papel de modelo fotográfico e em suas interações com as personagens Castana Beatriz e Ariela Masé. Para desenvolvimento da discussão, serão basilares as considerações de Jacques Derrida, Roland Barthes, Susan Sontag, Walter Benjamin e Evando Nascimento.

Palavras-chave: Suplemento. Fotografia. Chico Buarque. Benjamim.

ABSTRACT: The purpose of this text is to analyze the novel **Benjamim**, by Chico Buarque, focusing on the role of subjectivities that are established in the narrative, especially in the perspective of photography as a supplement in the relationships between life and death of its characters. The actions of Benjamin Zambraia, protagonist, in his role of photographic model and in his interactions with the characters Castana Beatriz and Ariela Masé will be observed in detail. For the development of the discussion, the considerations of Jacques Derrida, Roland Barthes, Susan Sontag, Walter Benjamin and Evando Nascimento will be fundamental.

Keywords: Supplement. Photography. Chico Buarque. Benjamim.

Uma vez que **Estorvo** (1991), primeiro romance de Chico Buarque, “podia dar a impressão de um acidente”, como afirma o autor em entrevista a Augusto Massi, **Benjamim** (1995), ao criar uma sequência, “permite comparações com o anterior, determina uma trajetória, delinea o universo literário do escritor” (apud MASSI, 2019). Esse crivo, como consequência, põs na berlinda o Chico Buarque compositor: se o Chico Buarque romancista estava à altura do outro ou se sua literatura era um embuste, como asseverou Diogo Mainardi:

Chico Buarque é um orgulho nacional. Beijo-lhe os pés. É um grande sambista. Não obstante, permanece modesto. Adora futebol - informam-me, inclusive, que joga bem. Com suas canções, tornou-se símbolo de insubmissão à censura do regime militar. Descende da melhor linhagem de intelectuais do Brasil. Os livros de seu pai são imprescindíveis para compreender a formação do país. Uma imagem perfeita, a de Chico Buarque. Acrescida, nos últimos tempos, da enorme repercussão de sua incipiente carreira literária. Primeiro,

¹ ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6956-5400>.

Estorvo. Agora, Benjamim (Companhia das Letras; 165 páginas, 17 reais).

Não é fácil entender por que um homem tão bem sucedido em outros campos põe-se a escrever literatura. Certamente não pelo dinheiro, pois ganharia muito mais com um disco ou vendendo uma velha canção para a publicidade. Duvido também que o romance seja fruto de uma inspiração repentina, absolutamente impreterível (MAINARDI, 2016).

Comparemos com a opinião de José Geraldo Couto: “Em momentos assim, o escritor Chico Buarque encontra o compositor Chico Buarque pela via do lirismo, e o resultado é não só alta literatura, mas também uma poesia dolorosa, uma quase-música que embala e comove” (COUTO, 2016). Nesse caso, a imagem mitificada² de Chico Buarque se impõe sobre a leitura da obra – seja para engrandecê-la, seja para deslegitimá-la. Ao mesmo tempo em que a figura do compositor permanece majoritariamente bem aceita, com frequência seus romances são criticados por conta da unanimidade em torno das canções. Isso quer dizer, como sabemos, que a recepção dos romances pode ser contaminada, a partir do nome de Chico Buarque, tanto para a apreciação quanto para a depreciação. Por ser, de certo modo, à época, um romancista em início de carreira, seus dois primeiros livros parecem pagar um tributo à crítica em razão da fama que lhes precede. Entretanto, o número de vendas, a boa recepção frente à crítica e a posterior adaptação para o cinema nos mostram que a grife Chico Buarque acrescenta à obra um algo a mais.

Com **Benjamim**, a mitificação do autor ganha força, em especial por criar uma sequência após **Estorvo**, como Chico Buarque afirmara na entrevista acima. Em consequência, nessa espécie de profissionalização como escritor, a mídia passou a acompanhar e a cobrar a produção de novos livros:

JB - Já existe idéia de um novo livro?

Chico - Eu não durmo há um ano escrevendo Benjamim. Você passa a viver o livro, a ir dormir com ele na cabeça, a sonhar com ele,

² Aqui me apoio na imagem de mito do autor, referido, por exemplo, por Diana Klinger em **Escritas de si, escritas do outro** (2007, p. 50). A base da noção de mito tanto aqui quanto lá é o livro **Mitologias** (2012), de Roland Barthes, para quem o mito o transforma a história em natureza, ou seja, uma intenção necessariamente histórica se passa por natural. O mito do autor, portanto, passa a ser considerado a partir do ponto em que o mercado e a mídia transformam artista (no nosso caso) em seres especiais, acima e além da massa que consome seus produtos.

acordar, escrever, voltar a sonhar. É muito cansativo. Agora só penso em passar um mês dormindo. Depois vou voltar a compor³.

Da mesma maneira que ocorre em **Estorvo**, a narrativa de **Benjamim** não se furta a pôr em jogo imagem do sujeito. Logo no início da narrativa, somos apresentados a duas filmagens: a cena cinematográfica que exhibe o momento da morte do protagonista e, depois, a câmera filmadora imaginária a observá-lo num restaurante:

Cego, identificaria cada fuzil e diria de que cano partia cada um dos projéteis que agora o atingiam no peito, no pescoço e na cara. Tudo se extinguiria com a velocidade de uma bala entre a epiderme e o primeiro alvo letal (aorta, coração, traquéia, bulbo), e naquele instante Benjamim assistiu ao que já esperava: sua existência projetou-se do início ao fim, tal qual um filme, na venda dos olhos. Mais rápido que uma bala, o filme poderia projetar-se uma outra vez por dentro das suas pálpebras, em marcha a ré, quando a sucessão dos fatos talvez resultasse mais aceitável.

[...]

Se uma câmera focalizasse Benjamim na hora do almoço, captaria um homem longilíneo, um pouco curvado, com vestígios de atletismo, de cabelos brancos mas bastos, prejudicado por uma barba de sete dias, camisa para fora da calça surrada aparentando desleixo e não penúria, estacionado em frente ao Bar-Restaurante Vasconcelos, tremulando os joelhos como se esperasse alguém (BUARQUE, 2004, p. 5-6).

As lentes aparecem neste romance em dois instrumentos aos quais se associa a revelação de imagens: a câmera filmadora e a câmera fotográfica, cujos usos se misturam e se confundem na narrativa. A aquisição de uma “câmera invisível” (BUARQUE, 2004, p. 7) aconteceu em sua adolescência, uma vez que seus colegas também já as possuíam.

O equipamento mostrou-se tão providencial quanto um pente de bolso, e a partir daquele dia a vida dele tomou novo rumo. Benjamim passou a usar topete, e nas pendengas em que antes se descabelava, certo de estar com a razão, mantinha agora um sorriso vago e deixava o adversário a gesticular de costas para a câmera. Com isso ganhou prestígio e beijou na boca muitas garotas, cujos ombros, orelhas e rabos-de-cavalo foram imortalizados em suas películas. O acervo de Benjamim também guarda dublagens de cantor de jazz, saltos de trampolim, proezas no futebol, brigas de rua e sua estréia no sexo com uma senhora de idade (trinta anos, trinta e um, trinta e três), quando

³ Entrevista dada ao **Jornal do Brasil** em 02/12/1995. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_02_12_95.htm>. Acesso em: 23 jun. 2019.

ele quase estragou a cena ao olhar para a lente (BUARQUE, 2004, p. 7).

A câmera, porém, sai de seu controle, reposicionando-o de observador a observado. Torna-se um estorvo:

Fez-se filmar durante toda a juventude, e só com o advento do primeiro cabelo branco decidiu abolir a ridícula coisa. Era tarde: a câmera criara autonomia, deu para encarapitar-se em qualquer parte para flagrar episódios medíocres, e Benjamim já teve ganas de erguer a camisa e cobrir o rosto no meio da rua, ou de investir contra o cinegrafista, à maneira dos bandidos e dos artistas principais. Hoje é um homem amadurecido e usa a indiferença como tática para desencorajar as filmagens. Mas quando entra enfim no Bar-Restaurante Vasconcelos, ainda o incomoda a suspeita de uma câmera, talvez acoplada ao bico do ventilador de longas pás que gira no teto (BUARQUE, 2004, p. 8).

Além das imagens cinéticas da câmera filmadora de Benjamim, também são solicitadas fotografias como suplementos da memória, uma vez que a filmadora não revela a imagem completa, permanente, imutável:

E quando ela acaba de passar, o sorriso não é mais dela, é de outra mulher que Benjamim fica aflito para recordar, como uma palavra que temos na ponta da língua e nos escapa. Ou como um nome que de pronto brilha na memória, mas não podemos ler porque as letras se mexem. Ou como um rosto que se projeta nítido na tela, e dissolve-se a tela. Benjamim precisaria rever a moça, pedir para ela repetir o sorriso e lhe reconstituir a lembrança. Mas ela já deve estar chegando à porta e Benjamim não gostaria de virar o pescoço. Olha para o ventilador que bamboleia no teto e tem consciência de que a moça vai sair do seu filme. Então implora à câmera que o abandone de vez, e que saia sobre uns trilhos atrás da moça, e que se livre dos carretéis e carretéis com a vida de Benjamim Zambraia, e que os atire aos pobres (BUARQUE, 2004, p. 11-12).

Apesar de tê-la revisto, “desta vez de um ângulo magnífico” (BUARQUE, 2004, p. 19), a imagem captada não é suficiente: “Necessita confrontá-la com antigas fotos, pois já sabe que é inútil recorrer à memória”. As fotografias, o suplemento de sua memória, se alojam em pastas coloridas, cada cor correspondendo a diferentes anos. As pastas, que, com sua organização e método, oferecem aparente solução para a falta expressa pela memória, comportam várias fotos do ex-modelo fotográfico. Expostas, as fotos “formam uma tapeçaria decorada com um elemento obsessivo, uma figura humana que muda de flanco, de dimensões, de roupa e de cenário, mas nunca de fisionomia, e essa figura é Benjamim Zambraia aos vinte e cinco anos”

(BUARQUE, 2004, p. 22). Nesses retalhos de eus (retalhos de outros), Benjamim localiza o rosto que procurava, mas, subitamente, “tapa as revistas, abafa a manequim, recolhe o maço de fotos, esmaga-as contra o peito e tenta atochá-las na pasta onde não querem mais caber”. Na lógica da complementaridade, o conjunto de fotografias de Benjamim supre a falta evidenciada pela memória:

Mas o suplemento supre. Ele não se acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua *em-lugar-de*; se ele colma, é como se cumula um vazio. Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. Suplente e vicário, o suplemento é um adjunto, uma instância subalterna que *substitui*. Enquanto substituto, não se acrescenta simplesmente à positividade de uma presença, não produz nenhum relevo, seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio (DERRIDA, 1973, p. 178).

A pasta, então,

desmantela-se e deixa escorrer seu recheio, que volta a espalhar-se no chão e recompõe o tapete pelo avesso: onde havia uma multidão de Benjamins Zambraias, vêem-se agora um ex-governador à frente da sua biblioteca, um ex-campeão com o rosto emoldurado na raquete, um ex-menino-prodígio de óculos quadrados, um velho escritor com a mão no queixo, um antigo estuprador atrás das grades, um antigo pastel recém-saído do forno, um antigo concurso de beleza, éguas de antigo derby, páginas que Benjamim de cócoras emborca uma a uma até restaurar a trama original (BUARQUE, 2004, p. 22-23).

As fotografias só puderam revelar outro(s) Benjamim(ns), diferente de um suposto *soi-même*. Em certo momento, a “multidão de Benjamins Zambraias” deixa de ser formada por Benjamim Zambraia e passa a ser composta por ex-governador, ex-campeão, ex-menino-prodígio etc. Ao pinçar duas fotos de sua musa-condutora-primordial, Castana Beatriz (espécie de duplo – e, ao mesmo tempo, mãe – de Ariela Masé, a moça do restaurante), leva-as à janela para observá-las “ao lusco-fusco” (BUARQUE, 2004, p. 23). As imagens-suplemento, portanto, não completam a lacuna deixada pela memória: “Passada a comoção da descoberta, Benjamim admite que as feições da moça hoje avistada não remetem de imediato a Castana Beatriz. Ele precisaria que Castana Beatriz o encarasse como o fez a moça no restaurante, e depois na galeria. Mas a Castana Beatriz das revistas não encara o espectador” (BUARQUE, 2004, p. 23-24).

Na narrativa, as imagens jamais são nítidas, jamais oferecem contornos exatos, completos e definitivos. Sob o lusco-fusco, elas se deformam. Quando “reproduz a ouro e fio a Castana Beatriz que um dia conheceu numa sessão de fotos”, a fotografia se desfigura:

Passam-se sete anos pelo rosto de Castana Beatriz, durante o minuto em que Benjamim o contempla. No minuto seguinte, ele já não enxerga Castana Beatriz nas fotos que estende na noite, apoiado ao parapeito. Mas vê suceder-lhe a moça de cachos castanhos, com seu sorriso plácido à saída do restaurante. Agora Benjamim pode jurar que a moça é filha de Castana Beatriz. Deita-se nu na cama, e entre as penumbras vê Castana Beatriz que passeia à vontade na pele da filha, alguns números maior que a sua (BUARQUE, 2004, p. 24-25).

Noutro momento, sob iluminação artificial, a luz que incide sobre as fotografias só dá a ver o sujeito de forma parcelada, nunca revelando uma imagem totalizante:

[...] revira a pasta lilás e leva para a cama as duas fotos de Castana Beatriz. Com o reforço do abajur, ilumina o rosto dela sob o chapéu de palhinha, a franja aberta pelo vento, a expressão de espanto. Em seguida sobe o facho pelas suas canelas finas, as pregas do seu vestido, seu tronco inclinado para a esquerda e uns olhos que, apesar da pintura, lhe aparecem abatidos. Benjamim tem a impressão de que, desde a última vez em que abriu aquela pasta, o tempo afetou Castana Beatriz mais do que durante os anos todos em que ela esteve ali reclusa (BUARQUE, 2004, p. 110).

Se a fotografia revela outra Castana Beatriz é porque quem a vê, Benjamim, também já é outro em relação àquele que tomara as fotografias há um mês. Em todo o romance, Benjamim é sempre um outro. Na enorme quantidade de fotografias que mantém de seus trabalhos publicitários só se pode capturar outro Benjamim, nunca o mesmo. “E Benjamim põe-se a admirar Benjamim Zambraia aos vinte e cinco anos” (BUARQUE, 2004, p. 24). Mesmo ao se desfazer de sua coleção de fotografias, rasgando-as e jogando-as para o alto no meio da noite, Benjamim, “Na tela retangular que a janela projeta na Pedra, vê sua sombra como a de um maestro entre flocos de neve, ou sob uma ovação de pipocas” (BUARQUE, 2004, p. 111). Ainda que se vista como outrora, não passará de uma cópia de Benjamim Zambraia, impedindo a retomada completa, apenas como casca, artificial e externa:

Benjamim acaricia a própria face da têmpera ao queixo e arrepende-se de ter feito a barba. Pensa com desgosto que besuntou de brilhantina seus cabelos brancos, no intuito de torná-los grisalhos, e

que escovou e colocou para arejar o paletó de tweed. Pensa que virou pelo avesso a calça de veludo e que a passou a ferro, e que separou duas camisas brancas (gravata listrada, gravata grená com prendedor, sem gravata, gola rulê). Pensa que trepou na cadeira, abriu a pasta cinzenta que contém suas fotos nos recentes quinze anos, e desdobrou um pôster: o que completava o figurino, na verdade, era um foulard de seda bordô. Pensa que perdeu horas revirando gavetas em busca do foulard, que foi encontrar por acaso no bolso interno do paletó de tweed pendurado na janela. Pensa que vestiu, calçou meias de cano longo e sapatos de bico fino, poliu os óculos de tartaruga, acendeu um cigarro e sentou-se diante do espelho do armário. Comparou-se à sua foto no pôster de dois anos atrás, e lembrava-se de ter sorrido, de ter julgado um tanto mais jovem no espelho (BUARQUE, 2004, p. 32-33).

No Bar-Restaurante Vasconcelos, Benjamim “repõe os óculos sem grau e acende o cigarro, que fuma sem tragar” (BUARQUE, 2004, p. 33). Nessa cena, Andréia Delmaschio observa que toda a vida de Benjamim é pautada por elementos postiços que forjam um “universo *fake*, que vige sob o signo da maquiagem e do maquinal, como indicam os elementos presentes na cena, todos eles falseando, tentando disfarçar, simulando ou substituindo algo. Mas, ao mesmo tempo, falta encarnar verdadeiramente o personagem apenas criado, o que não lhe permite atuar de modo completo, atuar bem” (DELMASCHIO, 2014, p. 119). A complementaridade de sua paramentação como Benjamim Zambraia só pode entregar uma incompletude, a falta que não pode ser sanada. Ainda que tente representar o ex-modelo, caracterizando-se tal e qual, ele é irre recuperável, restando na memória lacunar, na fotografia disforme.

Para além da multiplicação de si por meio das fotografias, Benjamim é acompanhado por uma espécie de câmera onipresente, superexposto como num *Big Brother* incessante. No intuito de fugir do estorvo, suas tentativas foram “de erguer a camisa e cobrir o rosto no meio da rua, ou de investir contra o cinegrafista, à maneira dos bandidos e dos artistas principais. Hoje ele é um homem amadurecido e usa a indiferença como tática para desencorajar as filmagens” (BUARQUE, 2004, p. 8). Aqui, o pano, como fina película, oblitera o acesso livre à identidade do sujeito.

Acostumado às filmagens, paradoxalmente, Benjamim se considera modelo fotográfico, não ator:

Gravou certa vez um comercial para uma companhia aérea: estirado na poltrona, representava um passageiro da primeira classe que deveria estar dormindo quando a aeromoça chegasse com o café-da-

manhã. Mas Benjamim percebeu o movimento da câmera, suas pálpebras desandaram a tremelicar e o diretor não teve paciência para repetir a cena, substituiu-o (BUARQUE, 2004, p. 34).

O estranhamento é causado pelo fato de Benjamim não se sentir à vontade sob as câmeras publicitárias e, ao mesmo tempo, se acostumar com suas câmeras onipresentes. Como se a atuação artificializada da televisão lhe fosse mais árdua que a atuação naturalizada frente às lentes cotidianas. De certa maneira, tal comportamento é recorrente em nosso cotidiano, quando nos é natural a exposição no momento em que fingimos nossa vida ordinária, ao contrário da filmagem televisiva, que causa nervosismo e hesitação. Em ambos os casos não há naturalidade – há sempre atuação. A elaboração do eu cotidiano, porém, é mitificada, transformando esse eu construído em natureza, mais uma vez recaindo no mito do eu. O personagem que se constrói para a televisão, porém, não passa pelo mesmo processo de mitificação. O procedimento comum é “incorporar” um personagem e depois voltar a si mesmo, como na possibilidade de retomar um eu original.

Na cena final, Benjamim pronto para ser alvejado numa emboscada, a câmera onipresente retoma a imagem do olho, predominante nos *reality shows* no estilo *Big Brother*, como que permitindo uma visão panorâmica do ambiente:

Benjamim fecha os olhos, cobre o rosto com a camisa, porém continua a vê-los. Como que através de um olho que girasse no teto, vê doze homens à sua roda, e vê a si próprio em corrupio. “Fogo!”, grita um, e a fuzilaria produz um único estrondo. Mas para Benjamim Zambraia soa como um rufo, e ele seria capaz de dizer em que ordem haviam disparado as doze armas ali defronte. Cego, identificaria cada fuzil e diria de que cano partira cada um dos projéteis que agora o atingiam no peito, e na cara. Tudo se extinguiria com a velocidade de uma bala entre a epiderme e o primeiro alvo letal (aorta, coração, traquéia, bulbo), e naquele instante Benjamim assistiu ao que já esperava (BUARQUE, 2004, p. 162).

O trecho, que se une uroboricamente ao início da narrativa, dá a Benjamim a mesma onisciência que se espera de um *Big Brother* (tanto o artifício orwelliano quanto o *reality show*). De sua câmera/olho girando no teto se produz uma imagem circular, mas quem corrupia é Benjamim, que agora vê e se vê de olhos fechados e com o rosto coberto. Mais uma vez a imagem totalizante é emperrada: é vista com os olhos fechados. O pano volta a impedir que a fotografia panorâmico-onisciente se complete. Cego, ainda poderia identificar os projéteis aos fuzis de que partiram, mas

seu rosto permanece coberto. As câmeras – filmadora e fotográfica –, como suplementos, não suprem a falta em direção a uma completude, que permanece sempre adiada – “todo retrato de si é um retrato de cego, tateando impalpabilidades” (NASCIMENTO, 2008, p. 285). A ampla visão panorâmica que nada vê também se revela como um **Retrato desnatural**, para dialogar com Evando Nascimento:

iluminações (sincopadas)

noturno: imaginem um olho que veja tudo – 360º! seria equivalente a um olho que não visse nada. excesso de visão e nada ver se equivalem. o sábio Édipo tudo viu, derrotando o pai e a esfinge, mas nada percebeu de essencial sobre si, acabou se mutilando. maltratou os próprios olhos, por incúria e desprezo aos mais evidentes indícios. tirésias aparentemente nada via, das sombras, só contemplando o mundo de olhos vendados. uma perpétua penumbra nos olhos, paisagem na neblina, ocultava um olho-mais-que-exterior. o vidente divisava instintivamente e por antecipação, trespassava (NASCIMENTO, 2008, p. 197).

[...]

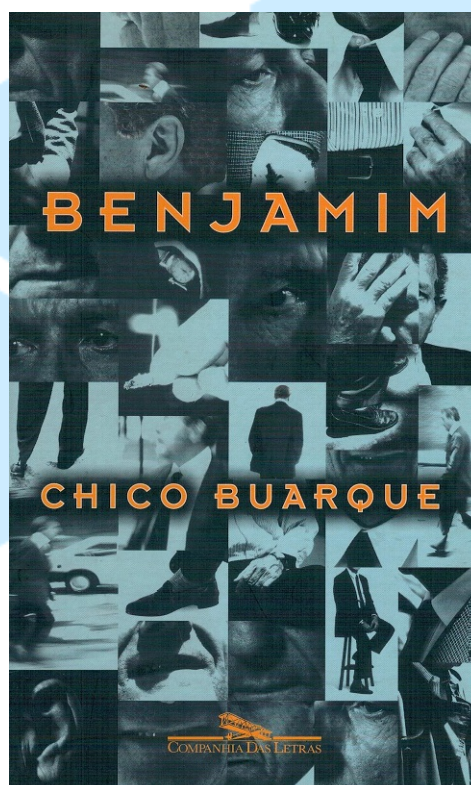
Também em **Estorvo** encontraremos semelhante relação entre totalidade e impossibilidade de visão:

Minha irmã estará debaixo do chuveiro, num banheiro que eu não conhecia, e que seria uma pirâmide forrada de espelhos. Numa só mirada seria possível ver minha irmã de todos os ângulos. E a visão seria tão instantânea que todas as imagens dela se fundiriam na retina de quem visse. E ver tanto dela ao mesmo tempo, de frente e de dorso e de lado e do alto e de baixo numa imagem só, talvez fosse como nada ver, mas seria tê-la visto absoluta (BUARQUE, 2004, p. 89).

Tornou-se senso comum atribuir a essa imagem contemporânea do sujeito o adjetivo fragmentado. Porém, a fragmentação desse eu pode por extensão retomar a noção de completude, como se fosse possível, ao unir novamente os fragmentos, reconstituir a totalidade – “não mais o fragmento, pressupondo o todo monumental, mas o pedaço, perdido, desgarrado, alucinado. o pedaço é no máximo membrana” (NASCIMENTO, 2008, p. 103). Tal aspecto é observado desde a capa da primeira edição (Fig. 1, espelhada na quarta-capa) de **Benjamim**, na qual 37 fotografias expõem pedaços de um homem, misturando olhos, bocas, pés, mãos, orelhas, pernas, costas, dorso, em distintos ângulos, que sob nenhuma recombinação formam uma imagem coesa. Os pedaços não se encaixam, ainda que, de acordo com a ficha

técnica, todas as fotos sejam de um mesmo modelo fotográfico⁴. Mesmo com uma câmera que gira de 360°, como que presa nas pás de um ventilador, a identidade total não é possível: “nos inclinamos a coisas que são tudo menos escultura, estas ainda impõem o distanciamento admirativo, a tirania do olhar. aqui pisamos num mágico tapete e sem querer / f^lu^tu^am^os” (NASCIMENTO, 2008, p. 103). Em **Benjamim**, esse tapete mágico, retomemos, é “uma tapeçaria decorada com um elemento obsessivo, uma figura humana que muda de flanco, de dimensões, de roupa e de cenário, mas nunca de fisionomia” (BUARQUE, 2004, p. 22).

Figura 1: Capa de Benjamim



Fonte: Acervo do autor

Em tempo, considerando a temática em análise, é possível entrelaçar o enredo de **Benjamim** ao poema “fotografia / (citações)” (NASCIMENTO, 2008, p. 47), de **Retrato desnatural**:

⁴ O modelo fotográfico em questão é André Schwarcz, pai do editor e fundador da Companhia das Letras, Luiz Schwarcz. A fotografia é de Bob Wolfenson, com capa de Hélio de Almeida.

**fotografia
(citações)**

*extraído de um livro
de rosângela rennó,
fotógrafa-poeta-arquivista*

um flash-arquivo:
experimento nova
microversão da morte
logo viro fantasma
inominável motivo

a foto espectraliza
como a escrita
instantaneamente
escrever é morrer
mas também sobre-
viver alterando a fatal
idade das coisas

alguns fotogramas
sobre o corpo em magenta
memórias de um segundo
antes do gozo e do grito
da ira ou do mito

(imagem de imagem
um vulto carmim
criança adulto fuzil
de verdade ou brin-
quedo pueril; porém
a morte a dura morte
em serviço não brinca)

(s/d)

Sob certo ponto de vista, o flash-arquivo de Benjamin também é sua microversão da morte. Depois de capturado, Benjamin Zambraia torna-se um espectro, e aquele Benjamin Zambraia, como espectro-fotograma, não mais se recupera/ressuscita. Em termos amplos, é uma morte instantânea. Para Barthes, em **A câmara clara** (1984), esse sujeito-objeto (ou objeto-sujeito, como para Evando Nascimento) é nomeado “*Spectrum* da fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o ‘espetáculo’ e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto” (BARTHES, 1984, p. 20). Se, como a escrita, fotografar-se é morrer, é também sobre-viver, na múltipla leitura que os versos encenam: sobreviver alterando a fatal idade das coisas; sobre viver

alterando a fatal idade das coisas; sobreviver alterando a fatalidade das coisas; sobre viver alterando a fatalidade das coisas etc.

Em outra frequência, sobreviver alterando, sendo outro, alterado, valendo-se da etimologia do prefixo de origem latina *alter-*. Mas essa sobrevida não significa uma ressurreição, como viver novamente. Ao contrário, é a reafirmação de que a existência não pode ser recuperada: “O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p. 13). Ao se trajar como o outro/morto modelo, é como se Benjamim vestisse sua própria pele morta. Por meio de suas fotografias e filmagens “antes do gozo e do grito / da ira ou do mito”, Benjamim, de certa forma, já assistira à morte de Benjamim Zimbraia, que vai acontecer mais uma vez na cena final.

Com Derrida, vemos que o mito da escrita opõe esta à fala, considerada o *logos* vivo. A escritura seria vinculada à não presença do “sujeito falante”: “A especificidade da escritura se relacionaria, pois, com a ausência do pai” (DERRIDA, 2005, p. 25). Escrever é morrer. Apesar de criada, no mito, por Thoth como remédio para a memória (*mnéme*), a escritura, no **Fedro**, de Platão, é condenada por ser um veneno, servindo apenas para a recordação (*hypómnesis*). Sob certo viés, a fotografia também teria semelhante função (fotografar-se é morrer), nesse jogo entre presença e ausência, comportando-se como *phármakon*. Nesse sentido, a pasta na qual Benjamim guarda suas fotografias é um arquivo, um suplemento para a memória.

O limite (entre o dentro e o fora, o vivo e o não-vivo) não separa simplesmente a fala e a escritura, mas a memória como desvelamento (re-)produzindo a presença e a rememoração como repetição do monumento: a verdade e seu signo, o ente e o tipo. O “fora” não começa na junção do que chamamos atualmente o psíquico e o físico, mas no ponto em que a *mnéme*, em vez de estar presente a si em sua vida, como movimento da verdade, se deixa suplantado pelo arquivo, se deixa excluir por um signo de re-memoração ou de com-memoração (DERRIDA, 2005, p. 66).

Com a câmera girando pela sala, “imagem de imagem”, a morte não é mais uma novidade – “a morte a dura morte / em serviço não brinca”: após o tiro/disparo do fuzil/câmera (“de verdade ou brin- / quedo pueril”, “naquele instante Benjamim assistiu ao que já esperava” (BUARQUE, 2004, p. 162). Mais uma vez, por meio das imagens, repetidas mecanicamente, Benjamim Zimbraia, mesmo morto, poderá ter uma sobrevida.

Com base no texto de Barthes, Andréia Delmaschio ressalta que “de um certo ponto de vista o ato de Benjamim, de buscar Ariela a partir da imagem de Castana – e vice-versa –, se mostra um erro, pela confusão de referentes; de outro, a única coisa que ele poderia fazer era mesmo carregar pelas ruas, para tentar descobrir o paradeiro de Ariela, a foto de Castana” (DELMASCHIO, 2014, p. 115). Morta, Castana Beatriz só pode ter uma presença enquanto fotografia, e toda tentativa de ressuscitá-la em Ariela se mostra falha.

Há ainda que se acrescentar que a Pedra do Elefante se torna uma espécie de duplo do protagonista, de frente para a qual está localizado o seu apartamento: “Do décimo andar, frontal ao centro do abdome da Pedra, ele sabia que a iria encarar diariamente até o fim da vida” (BUARQUE, 2004, p. 53). Benjamim, então, cada vez mais se assemelha à Pedra: “Há o cheiro da Pedra em Benjamim, que à saída do quarto fita Ariela, empedernido; é tão presente a Pedra naquela sala que, se Benjamim viesse a emparedar a janela, parece a Ariela que a Pedra ficaria do lado de dentro” (BUARQUE, 2004, p. 158). Sabendo que “jamais detectaria a mínima transformação na Pedra”, “de quando em quando ele tinha a sensação de penetrar na dimensão temporal da Pedra” (BUARQUE, 2004, p. 53). Tanto a imobilidade, enquanto modelo fotográfico, quanto a permanência infinita na qualidade de objeto morto aproximam de Benjamim o signo da Pedra, “pois no relógio das pedras a longevidade humana não conta um segundo” (BUARQUE, 2004, p. 53).

Petrificado em vida, “Benjamim Zambraia vive como que fossilizado, ou suspenso no tempo” (DELMASCHIO, 2014, p. 98), uma vez que se aposentara com pouca idade, mantendo-se apartado de demais relações amorosas e profissionais desde então. Seu acervo de fotografias de si e de Castana Beatriz serve, portanto, como para dar sobrevida ao jovem casal de namorados. Se, de certa maneira, como ressalta Susan Sontag, “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada” (SONTAG, 2004, p. 14), manter as fotografias significa apropriar-se desses eus, garantindo sua perenidade, à qual recorre sempre que deseja (quando quer reencontrar os mortos Benjamim Zambraia e Castana Beatriz). Já que as “fotos fornecem um testemunho” (SONTAG, 2004, p. 16), elas atestam a existência do passado: “o passado, doravante, é tão seguro quanto o presente, o que se vê no papel é tão seguro quanto o que se toca” (BARTHES, 1984, p. 130). Sobre a fotografia como técnica de reprodução, Walter Benjamin repete as mesmas palavras em “Pequena história da fotografia” e “A

obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Neste texto, todo o trecho foi extraído daquele que data de 1931 para explicar a “destruição da aura”:

Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução. E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reprodutibilidade. Retirar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o “semelhante” no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único⁵ (BENJAMIN, 1994, p. 101).

A aura, portanto, se compõe da “aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170), sendo destruída pela massificação da reprodução com o intuito de “tornar as coisas mais próximas”. O *punctum* barthesiano, o acaso que na foto punge o *spectator*, reaproxima sujeitos distantes no tempo, restituindo uma sensação de presença. Deparando-se com as imagens de Castana Beatriz nas fotografias de sua coleção, Benjamim, como que ferido, repentinamente, “tapa as revistas, abafa a manequim, recolhe o maço de fotos, esmaga-as contra o peito e tenta atochá-las na pasta onde não querem mais caber” (BUARQUE, 2004, p. 22). Se Barthes encontra na fotografia de sua mãe o convívio com aquilo que está ausente, Benjamim procura reaver Castana para além do papel, mas na presença *real* de Ariela, ao ponto em que esta suplementa aquela. Tampouco Ariela, apesar de sua existência, torna-se acessível a ele ao longo de sua busca, perdendo-a para Aliandro/Alyandro. A morte/fotografia, então, também captura Benjamim. Pungido, ele percebe que, por meio da fotografia – de si e do outro –, a presença só é possível como microversão da morte.

⁵ Assim em “Pequena história da fotografia”. Em “A obra de arte...”: “Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reprodutibilidade. Retirar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda, que graças a reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único (BENJAMIN, 1994, p. 170).

Referências

BARTHES, R. **A câmara clara**. Trad. Júlio Casgañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Mitologias**. Trad. Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. 6. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2012.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUARQUE, C. **Benjamim**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Benjamim**: romance. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COUTO, J. G. Sobre **Benjamim**, publicado originalmente na **Folha de S. Paulo**, em 02/12/95. Disponível em:

http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=benjamim_critica.htm.

Acesso em: 17 abr. 2019.

DELMASCHIO, A. **A máquina de escrita (de) Chico Buarque**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

DERRIDA, J. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

MAINARD, D. Sobre **Benjamim**, publicado originalmente na revista **Veja**, em 13/12/1995. Disponível em:

http://chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=benjamim_critica.htm. Acesso em:

10 jun. 2019.

MASSI, A. Vou te contar o que está acontecendo. Publicado originalmente na **Folha de São Paulo**, em 02/12/95. Disponível em:

http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_acontecendo.htm. Acesso em: 17 abr. 2019.

NASCIMENTO, E. **Retrato desnatural**: (diários – 2004 a 2007). Rio de Janeiro: Record, 2008.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Recebido em 16 de agosto de 2020
Aprovado em 16 de novembro de 2020