



Recortar para Lembrar:
Imagem, tradução e imaginação da *Casa dos Braga*

To cut out to recall: image, translation and imagination of the *Casa dos Braga*

Josyane Malta Nascimento
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Resumo: Este estudo investiga a relação entre a escrita das lembranças de si, ou seja, a narrativa de memórias pessoais, e a fotografia. Consideramos que as memórias podem ser processadas como um ato de fotografar experiências pessoais. Dentre o *corpus* teórico selecionado, os estudos de Roland Barthes são de grande importância, principalmente suas obras *A câmara clara* e *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*, em que o autor trabalha com considerações a respeito da imagem fotográfica. Também emerge a questão teórica de Walter Benjamin acerca da tradução, ao pensarmos a memória como uma possibilidade de tradução das experiências pessoais. A obra de memórias *Casa dos Braga*, do escritor brasileiro Rubem Braga, compõe o *corpus* literário, a fim de podermos articular as questões teóricas propostas.

Palavras-chave: fotografia, memória, imagem, tradução.

Abstract: This work proposes to investigate the relation between writing about oneself, that is, the narrative of personal memories and photography. We will consider that memories can be processed as an act of photographing personal experiences. In the theoretical *corpus* selected the studies of Roland Barthes in the books *A câmara clara* and *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*, in which the author works with considerations about the photographic image, will be of great importance. Also the theoretical question of Walter Benjamin about translation may emerge, when we think of memory as a possibility of translation of personal experiences. The memory book *Casa dos Braga*, by the Brazilian writer Rubem Braga, will be used as a literary *corpus*, so that we can articulate the theoretical questions proposed.

Key-words: photography, memory, image, translation.

Este estudo investiga a fotografia vinculada aos modos-máquina da memória pessoal, realizando uma aproximação com a imagem fotográfica, a partir da leitura da obra *Casa dos Braga*, de Rubem Braga, livro que trata das lembranças da cidade de Cachoeiro de

Itapemirim, no Espírito Santo, cidade natal do escritor. Podemos, também, relacionar esse ato de recordar um espaço a um ato de tradução, segundo a noção de Walter Benjamin.

Chamamos de "lembranças de si", ou "imagens de si" - esse último termo utilizado por Jolly, em *Introdução à análise da imagem* - a memória pessoal, que relacionamos aos modos maquínicos de representação, à memória e, também, aos fatores culturais que permeiam o ato de recordar: "Quando se fala em 'imagem de si' ou de 'imagem de marca' ainda se está aludindo a operações mentais, individuais ou coletivas que desta vez insistem mais no aspecto visual de semelhança. [...] trata-se de uma elaboração relativa ao psicológico e ao sociológico." (JOLLY, 1996, p.21). Quando lembramos algo, a elaboração das imagens de si estaria relacionada a fatores sociais, psicológicos e, portanto, culturais. Uma imagem não é, senão, parte do que somos, vimos, experimentamos, experienciamos e interpretamos. Assim como um ato de fotografar algo num dado momento e, depois, mais tarde, revisitamos aquela fotografia: haverá sempre novas e diversas formas de se ver uma foto e o tempo e nossas experiências podem mudar nosso ângulo de visão, como um fotógrafo manipula o foco daquilo que deseja registrar com a câmera fotográfica.

Quando falamos da fotografia maquínica, porém, nem sempre somos levados a pensar o mesmo que refletimos acerca das imagens que se instauram em nossa memória. Tanto a leitura dessas fotos como o ato de fotografar maquínicamente parecem sempre muito claros, isto é, nem sempre precisamos fazer muitos esforços para realizar uma leitura ou uma interpretação dessas imagens. A imagem impressa no papel **parece** remeter-nos ao real em sua mais perfeita traduzibilidade. E o senso comum ratifica essa leitura da imagem fotográfica quando a distancia de sua complexidade, tratando-a como puro análogo do real.

Pensar a fotografia poderia sugerir, imediatamente, a representação do real, imitação perfeita do objeto fotografado: "Diríamos que a fotografia sempre traz consigo seu referente" (BARTHES, 1997, p.15). Um conteúdo análogo ao real, sem códigos linguísticos assim como um desenho ou uma pintura: a substância de uma mensagem constituída apenas por linhas, superfícies e matizes. Mas vejamos algumas considerações de Roland Barthes, em ensaio intitulado "A mensagem fotográfica" que compõe o livro *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*, para fins de reflexão:

[...] é bem verdade que a imagem não é o real, mas é, pelo menos, o seu *analogon* perfeito, e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia. Surge, assim, o estatuto da imagem fotográfica: *é uma mensagem sem código*; proposição de que se deduz imediatamente um importante corolário: a mensagem fotográfica é uma mensagem contínua. (BARTHES, 1990, p.12-13, grifos do autor).

Em princípio, portanto, a fotografia poderia nos **parecer** um análogo perfeito do real, em que o objeto fotografado é "denotado" com clareza e exatidão. Podemos pensar, por outro lado, que o fotógrafo pode manipular a perspectiva e fotografar um mesmo objeto estático de maneiras diversas, de acordo com a posição ou o ângulo escolhidos. Também podemos ler uma fotografia de diferentes modos; leituras distintas comportam particularidades de acordo com o conhecimento de mundo de cada leitor. Reparemos, corolário a essas considerações, que nos deparamos com uma aporia: uma dualidade que Barthes considerou como "mensagem denotada" e "mensagem conotada". A primeira se refere ao próprio *analogon*, a segunda à maneira como a sociedade poderá ler a fotografia, ao estilo a que se propõe a mensagem e, enfim, a padrões de ordem cultural:

Ora, esse estatuto puramente "denotante" da fotografia, a perfeição e a plenitude de sua analogia, isto é, sua "objetividade", tudo isso corre o risco de ser mítico (são as características que o senso comum atribui à fotografia): pois há, de fato, uma grande probabilidade [...] de que a mensagem fotográfica [...] seja, ela também, conotada. (BARTHES, 1990, p.14)

Para o autor de *A câmara clara*, portanto, existiriam duas mensagens em uma fotografia: uma "denotada" e outra "conotada", o que ele denomina "paradoxo fotográfico". Um paradoxo porque a mensagem conotada proviria de uma mensagem *sem código*, sendo ela, paradoxalmente, codificada; pois segundo Barthes, quando se direciona uma mensagem fotográfica a um público, essa mensagem é "lida", percebida e recebida por um "leitor" que possui uma reserva de signos, e como todo signo pressupõe um código, essa mensagem poderia ser, portanto, codificada.

O paradoxo fotográfico consistiria, então, na coexistência de duas mensagens: uma sem código (seria o análogo fotográfico) e outra codificada (o que seria a "arte" ou o tratamento, ou a "escritura", ou a retórica da fotografia); estruturalmente, o paradoxo não é, sem dúvida, a conjunção de uma mensagem conotada: aí está o estatuto provavelmente fatal de todas as comunicações de massa; é que a mensagem conotada (ou codificada) desenvolve-se, aqui, a partir de uma mensagem *sem código*. (BARTHES, 1990, p.14, grifos do autor).

Barthes apresenta algumas técnicas utilizadas na fotografia, tais como *truçagem*, *poses*, *objetos*, *fotogenia*, *estetismo e sintaxe*, a fim de exemplificar os procedimentos de conotação. Mas para o nosso estudo, não seria relevante abordar essas técnicas. O importante até agora foi mostrar que na fotografia há importantes fatores culturais inseridos na mensagem conotada: "Vimos que o código de conotação não era, na verdade, nem 'natural', nem 'artificial', mas histórico, ou 'cultural' [...]" (BARTHES, 1990, p.21).

Assim como uma imagem fotográfica está repleta de códigos que se vinculam à cultura, também as imagens presentes em nossa memória estão relacionadas a fatores sociais, históricos, culturais e, também, psicológicos. Na verdade, esse código de conotação pode ser pensado como um código próprio das imagens de maneira ampla. Uma imagem mental, portanto, podemos pensá-la como a imagem fotográfica: sua mensagem é perfeitamente manipulada pelo fotógrafo, ou aquele que utiliza as memórias visuais; o tempo e as experiências podem reservar maneiras diversas de representação e interpretação; e o que se pretende representar, poderá não aparecer de maneira idêntica àquilo que hoje está presente somente nas lembranças.

Ao propormos refletir acerca da memória a partir de algum modo maquínico, todos os códigos ditos tecnológicos, em se tratando da fotografia, podem ser pensados como memória. Principalmente, como diz Machado no seu livro *Máquina e imaginário*, "porque a linguagem é uma tecnologia" (MACHADO, 1996, p.10). Uma tecnologia que utilizamos todos os dias para quase tudo o que fazemos. Acionamos imagens presentes na memória porque criamos códigos específicos que se instauram no psíquico. E todas as vezes que pretendemos revisitar imagens passadas é necessário acionar esses códigos. Porém, nem sempre essa imagem poderá ser a mesma de alguns anos, ou até mesmo de um momento que se passou há pouco. Esse código de conotação está em contínua mudança, consoante às nossas experiências.

Vejam os num trecho das memórias da *Casa dos Braga*, mas antes, é necessário citar algumas considerações de Roland Barthes, na obra *Câmara Clara*, para que seja possível utilizar os termos do semiólogo:

O *operator* é o fotógrafo. O *spectator* somos todos nós (...). E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, (...) de bom grado eu chamaria de *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, 1997, p.20).

Agora que já nos familiarizamos com alguns termos utilizados por Barthes, e que foram citados de maneira bastante clara, vejamos como poderia operar o ato fotográfico nas memórias de Rubem Braga: "No princípio deste século o vaporzinho São Luís (...) era a principal ligação entre Cachoeiro e a Barra. Vejo-o numa foto de 1922, e me lembra da única vez em que o vi pessoalmente. (...) e o achei fascinante." (BRAGA, 1997, p.12).

A partir das lembranças da sua terra natal, Cachoeiro de Itapemirim, o *operator*, nos termos de Barthes, ou seja, o fotógrafo memorialista, parte de seu referente que um dia foi, existiu, mas que hoje é o *spectrum*, o retorno do morto. O vaporzinho São Luís existiu, uma única vez foi visto pelo escritor de memórias, que hoje ao rever uma foto, lembra-se do *spectrum* e assume, então, a sua posição de *operator*: faz um recorte temporal e narra situações que nem mesmo o memorialista presenciou, mas que contaram para ele a respeito do Vaporzinho São Luís. Vejamos essas informações no diálogo do texto a seguir:

De outra vez foi pior: quando o vaporzinho passava sob árvore da margem esquerda, caiu nele uma cobra.
- Venenosa? - perguntou alguém.
- Claro! - afirmou ele (...).
- E aí, o que houve? (...)
- (...) Ora, cai uma cobra venenosa dentro de um barco, e você quer saber o que houve, o que houve?
Nesse momento o vaporzinho apitou para partir, e nunca ficamos sabendo, afinal de contas, o que houve. (BRAGA, 1997, p.12)

Um senhor narra para o menino os casos vivenciados durante as viagens no Vaporzinho São Luís. Mas a embarcação parte e nas memórias do menino fica registrada essa única vez em que ele pôde imaginar o Vaporzinho. Essa heterogeneidade de códigos - lingüísticos, no que diz respeito às histórias do senhor, e também visuais, as imagens criadas pelo menino a respeito da embarcação - pode ser pensada como um discurso parcialmente imaginário, pois o que apenas se ouviu não dá conta de retratar o real e, também, não se pode comprovar como existência empírica, uma vez que se ouviu; mas, por outro lado, não dispensam necessariamente o seu referente, o Vaporzinho São Luís que um dia existiu. É necessário que haja um referente para engendrar o discurso de ficção e, portanto, talvez imaginado também: "Ver, ver, ver - algo que necessariamente esteve ali [...] que está tanto mais presente imaginariamente quanto se sabe que atualmente desapareceu de fato" (DUBOIS, 1994, p.313). Esse excerto, extraído da obra *O ato fotográfico e outros ensaios*, de Dubois, exemplifica bem o que se quer demonstrar nesse estudo.

Como lemos a respeito da fotografia, há a mensagem que Barthes chamou de conotada, ou seja, que é de ordem cultural. O fotógrafo - ou *operator* - pode, perfeitamente, manipular a mensagem consoante as suas pretensões. Para articular a memória com o ato

fotográfico, realiza-se essa comparação do escritor com o fotógrafo. Não que o escritor de memórias vá "manipular" a perspectiva, mas por razões psíquicas e culturais essa perspectiva é alterada e, portanto, distanciada do passado, daquilo que um dia existiu.

Da mesma maneira, histórias a respeito do vaporzinho São Luís são retomadas a partir de informações que um dia o menino teve, registrou em sua memória como imagem-visão, e que hoje se (con) fundem com a construção das imagens-memórias. Também é imaginado o córrego de Cachoeiro de Itapemirim, o Amarelo, nas memórias de Rubem Braga:

Nasci em Cachoeiro de Itapemirim, em uma casa à beira de um córrego, o Amarelo [...]. A gente passava as horas de folga ali, pescando de anzol quando o córrego estava cheio [...]. Um pouco para cima o córrego formava um açude fundo, que em alguns lugares não dava pé. [...]. O açude não existe mais e o córrego está morrendo (BRAGA, 1997, p.17-18).

Poderíamos perceber, portanto, que o Amarelo, em sua condição de *spectrum* da lembrança, é, fatalmente, algo que desapareceu, secou, e quando o menino ouve falar sobre rios do Nordeste que secaram, - veremos a seguir - essa analogia entre os rios do Nordeste e o córrego é registrada na memória e, mais tarde, fica como uma impressão psíquica do escritor de memórias; para que então, ele possa construir aquilo que desapareceu. As representações mentais de um menino são usadas para afirmar algo que um dia existiu: "Lembro-me, quando menino, eu ouvia falar com espanto e achando graça de uns rios do Nordeste que sumiam na seca, a gente podia andar pelo seu leito [...]. O amarelo está ficando assim" (BRAGA, 1997, p.19).

Dessa forma, poderíamos recorrer a Jolly, que considera as narrativas ouvidas como representações mentais, as quais se instauram no psíquico e são quase que vivenciadas, vistas e fotografadas por quem as ouve:

Ainda se emprega o termo 'imagem' para falar de certas atividades psíquicas, como as representações mentais [...]. A imagem mental corresponde à impressão que temos quando, por exemplo, lemos ou ouvimos a descrição de um lugar, de vê-lo quase como se estivéssemos lá. Uma representação mental é elaborada de maneira quase alucinatoria, e parece tomar emprestadas suas características da visão. Vê-se. (JOLLY, 1996: p.19).

Jolly compreende que grande parte das informações que apreendemos quase sempre se processam no psíquico como representações do que lemos ou traduzimos a partir das imagens que vemos; portanto, quando muito mais tarde tentamos lembrar algo, recorremos a essas representações mentais que se instauram no subconsciente.

Em se tratando de nossa análise sobre as memórias de *Casa dos Braga*, poderíamos refletir sobre o movimento que opera no relato memorialístico. As leituras das imagens mentais e as informações adquiridas pela criança instauram-se como representações: assim também aconteceu quando o escritor de memórias recorreu à analogia entre os rios lá do Nordeste, dos quais o menino ouvia falar, e o Amarelo; percebamos que há um recurso ao qual o escritor de memórias recorre: o recurso das representações mentais.

Uma parte do que o memorialista escreve poderia ser pensada como representação de dados do real que foram as imagens vistas e presenciadas por ele: o córrego Amarelo no passado cheio e, no presente, seco. Aquilo a que o memorialista recorre - às informações acerca dos rios do nordeste - conservou-se através dos sentidos: do que ele ouviu, e/ou

imaginou. Poderíamos, quem sabe, pensar tais informações como parcela da ficção, quando o adulto rememora o córrego através das impressões psíquicas.

Dessa forma, poderíamos, também, recorrer a Freud na metáfora que ele faz da cidade de Roma: as ruínas, os fragmentos que você olha e sabe que ali, um dia, foi a Roma Clássica, a cidade eterna, o imaginário da conservação integral através do tempo. Os restos, as ruínas e os fantasmas. O desejo de conservação de um passado, e de que tudo estivesse em seu lugar. Assim como o vaporzinho São Luís e o córrego Amarelo que, num tempo, estiveram ali, vivos ao olhar, num outro tempo, no tempo presente, daquilo tudo, porém, restam apenas as ruínas, os fragmentos, e na imagem construída pelo *operator*, o sonho impossível da conservação que o tempo presente não mais trará.

Pompéia, por outro lado, é a metáfora do instante utilizada por Freud. Poderíamos, até mesmo, fazer uma analogia com o próprio ato fotográfico: no instante em que se clica o disparador da câmara, abre-se rapidamente a cortina da máquina fotográfica, para logo em seguida ela se fechar e congelar aquele instante. Uma única vez o *operator* viu o vaporzinho São Luís, registrou aquele instante e o petrificou como **referência** para a memória. Vejamos as considerações de Dubois, acerca dessa tentativa de conservação do passado a que Freud se referiu:

Embora nunca tenha desenvolvido uma verdadeira teoria da memória, Freud nem por isso deixou de dar voltas em torno de uma interrogação sobre os modos de inscrição do passado no psíquico: trata-se da questão geral da "conservação das impressões psíquicas", da questão dita dos "traços mnésicos". Roma e Pompéia são a oportunidade de duas respostas distintas a essa questão. (DUBOIS, 1994, p.318).

A volta daquilo que existiu um dia poderia ser entendida como construção da memória, da imagem e do sonho de restauração daquilo que só por um instante foi petrificado, visualizado, mas que hoje é ruína a ser (re)construída através da lembrança:

Lá fora, uma galinha cacareja, como antigamente. E essa trovada de verão é tão Cachoeiro, é tão minha casa em Cachoeiro! Não, não é verdade que em toda parte do mundo os trovões são iguais. Aqui os morros lhe dão um eco especial, que prolonga seu rumor. [...]. Diziam que São Pedro estava arrastando móveis, lavando a casa; e eu via o padroeiro de nossa terra, com suas barbas, empurrando móveis imensos, **mas iguais aos de nossa casa**, no assoalho do céu [...]. [...] **a imagem de São Pedro de camisolão empurrando um grande armário preto me ficou na memória.** (BRAGA, 1997, p. 29-30, grifos nossos)

Freud identifica no ato psíquico as imagens que, embora não sejam palpáveis, podem, entretanto, ser (re)construídas através de signos que o pensamento, ou seja, a memória, (re)constrói a fim de que alguma realidade seja concebida no tempo presente.

As associações rememoradas nesse tempo presente, realizadas em relação ao tempo passado, é o que poderíamos perceber quando o escritor de *Casa dos Braga* associa a imagem de São Pedro arrastando os móveis aos dias chuvosos em sua casa em Cachoeiro de Itapemirim; e que corolário, faz as tempestades de sua cidade particularmente diferentes das chuvas e trovoadas de outros lugares: "[...] a fim de que a realidade não seja falseada, faz-se necessária a existência de traços especiais, signos dos processos de pensamento, que constituam uma memória - [de] - pensamento, que ainda não é possível delinear." (FREUD, 1969, p.387).

Poderíamos perceber, portanto, que essa construção de imagens através do que Freud identificou e chamou de "signos dos processos de pensamento", constitui a restauração de um passado. Assim como os signos processados no pensamento através da analogia feita pelo narrador e memorialista de *Casa dos Braga* restauram a imagem de seu lar: São Pedro arrastando os móveis remete aos traços familiares da casa em Cachoeiro de Itapemirim. Talvez tais imagens - dos móveis de sua casa - nem fossem realmente lembradas, não fosse essa analogia, essa representação mental. Portanto, traços especiais da imaginação de um menino com suas fantasias retoma o morto, aquilo que se foi um dia para nunca mais retornar, a não ser como *spectrum*, fantasma de um passado.

Roland Barthes, na obra *A Câmara Clara*, também tentou rememorar traços de sua mãe, na ocasião da morte dela. Entre as fotografias que procurou, somente uma associou-se perfeitamente com as impressões psíquicas que ele tinha de sua mãe:

A fotografia era muito antiga. [...] Minha mãe tinha na ocasião cinco anos (1898) [...]. Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe. A claridade de sua face, a pose ingênua de suas mãos, o lugar que docilmente ela havia ocupado, sem se mostrar nem se esconder, sua expressão enfim, que a distinguia, como o Bem do Mal [...] a afirmação de uma doçura. (BARTHES, 1997, p.101-103)

Através de uma associação da memória, de uma impressão da expressão, da doçura, Barthes reconhece a sua mãe novamente e reconstrói um passado através de um traço abstrato, mais exatamente uma sensação psíquica, uma sensação de doçura. Essa impressão do narrador é a que distinguia mais perfeitamente sua mãe e a qual o narrador recorre a fim de lembrá-la.

Da mesma forma se realizam as memórias da *Casa dos Braga*: "O saudoso Mário Azevedo sabia tocar várias de suas composições, feitas lá em Cachoeiro; lembro-me de uma pequena valsa cheia de graça, finura e melancolia - parecida com a alma de Tia Gracinha" (BRAGA, 1997, p.79).

Na busca de recuperar a imagem, a representação da Tia Gracinha, as memórias revelam-se através de impressões psíquicas: da graça, finura e melancolia, impressões que o narrador teve, num tempo passado, da Tia Gracinha; num outro tempo, ao ouvir uma valsa, essas impressões são acionadas como um recurso da memória - processo hipertextual, diríamos.

A partir da experiência, registram-se impressões pessoais que se instauram como uma fotografia a ser rememorada. A realidade representada pode, então, ser encarada através de uma abordagem da ordem do imaginário, em que elementos reais e psíquicos se confluem, se complementam e engendram a fotografia, a memória.

Pierre Francastel em *A imagem, a visão e a imaginação*, a respeito da análise pictórica, também orienta esse estudo, quando aborda as representações de imagens:

Representações que se combinam de algum modo numa dupla significação, ao mesmo tempo concreta e imaginária, que mostra bem que não podemos em caso algum considerar um elemento figurativo como um fonema, quer dizer, como uma coisa elementar, simples, despojada de valor, destacável da cadeia de percepções em que está inserida. (FRANCASTEL, 1983, p.52).

O objeto a ser rememorado, portanto, não dispensa o referente, mas para se realizar enquanto memória presente, é necessário que esteja, também, na ordem do imaginário, a

complementar-se com impressões e traços psíquicos. Não se trata somente do simples referente fotografado, pois como apontou Francastel, "há uma dupla significação".

Se o memorialista - o fotógrafo, ou *operator* - ao escrever suas memórias complementa um referente - que um dia existiu, mas que hoje está na ordem do imaginário - com traços específicos de suas impressões, poderíamos pensar que esse ato de rememorar e fotografar o seu espaço (como as memórias de Cachoeiro de Itapemirim na obra de Rubem Braga) pode ser relacionado com um ato de tradução.

Para pensar essa questão proposta, recorremos a Walter Benjamin, no seu ensaio intitulado *A tarefa - renúncia do tradutor*.

Para o filósofo alemão, traduzir não é expressar com perfeição o seu objeto, pois a tradução seria um complemento que prolonga a vida do original e, corolário, o atualiza: "Na tradução o original evolui, cresce, alçando-se a uma atmosfera por assim dizer mais elevada e mais pura da língua, onde, naturalmente, não poderá viver eternamente, como está longe de alcançá-la em todas as partes de sua figura [...]" (BENJAMIN, 2002, p.201). Com esse excerto, podemos refletir acerca da obra *Casa dos Braga*.

O *operator* em sua tentativa de fotografar o *spectrum* - os acontecimentos e o espaço em sua casa da infância - nada mais faz do que traduzir o que viveu. E essa tradução é realizada através da memória, de imagens de si irrecuperáveis num tempo presente, mas possíveis de serem traduzidas, complementadas por impressões antigas e presentes. Assim como acontece com as narrativas do vaporzinho São Luís, o Córrego Amarelo e as lembranças das pessoas que permeiam o livro.

Vejamus essa tentativa de tradução com mais um exemplo extraído da obra: "Nossa casa era bem bonita, com varanda, caramanchão e o jardim grande ladeando a rua. Lembrome confusamente de alguns canteiros, algumas flores e folhagens desse jardim que não existe mais" (BRAGA, 1997, p.30).

Imagens reconstruídas no tempo presente aparecem para o *operator* "confusamente", ou seja, sem exatidão, diferente do que era originalmente. É nesse sentido que podemos pensar que a memória pode ser uma tradução de algo impossível a ser resgatado. Mas que ao ser traduzido, lembrado, torna-se outro e complementa o referente, o *spectrum*.

As memórias tocam um ponto do passado, das ruínas. A fotografia é, senão, aquilo que só por um instante foi verdade e que, no presente, ao ser revisitada, traz aquele ponto de representação do referencial, que não é, senão, uma continuação de um passado relido e revisitado.

Walter Benjamin utiliza a metáfora semita do fragmento para falar de tradução: para reconstituir um vaso estilhaçado, deve-se cuidadosamente montar e colar os cacos para assim atingir a totalidade perdida:

Assim como os cacos de um vaso, para poderem ser recompostos, devem seguir-se uns aos outros nos menores detalhes, mas sem se igualar, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir reconfigurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, o modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua ainda maior, como cacos são fragmentos de um vaso (BENJAMIN, 2002, p.207).

Da mesma forma, o fotógrafo memorialista deve "reconfigurar" os fatos passados para, então, atualizá-los em seu tempo presente, numa nova sintaxe. Assim, a memória pode ser considerada uma fotografia que toca um só ponto de representação do referente e, então, se torna *spectrum*: os estilhaços que tentamos resgatar e que se misturam ao que somos num

outro tempo. Assim também acontece com o escritor de memórias: ele resgata imagens perdidas, impossíveis de serem revividas e dá a essas imagens nova significação.

Benjamin também escreveu memórias. Em *Infância em Berlim* – não nos demoraremos nessa obra, mas seria interessante comentar – o filósofo alemão ao se recordar do “jogo das letras” começa as reminiscências com uma admirável reflexão:

Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido. Tal como a palavra que ainda há pouco se achava em nossos lábios, libertaria a língua para arroubos demostênicos, assim o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva. Talvez o que o faça tão carregado e prenhe não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não nos poderíamos encontrar. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver. (BENJAMIN, 1987: p.104-105)

Certamente, o que foi esquecido não pode mesmo ser recuperado por completo; somente uma parte, um ponto, poderíamos tocar: saber que aquele passado existiu. E são essas ruínas a que recorremos ao tentar reelaborar algo que jamais poderá ser perfeitamente reconstruído. O que tentamos resgatar com nossa memória certamente se (con)funde com uma vida já vivida, com um caminho já trilhado, com novas impressões (re)criadas.

As imagens que o memorialista pode somente tentar traduzir para o momento da linguagem gráfica, da escrita de si, são imagens “porão”, como veremos a seguir, para fins de reflexão, no último capítulo da obra de memórias de Rubem Braga, que nos fornece uma “Receita de casa”:

[...] a primeira coisa a respeito de uma casa é que ela deve ter um porão, um bom porão com entrada pela frente e saída pelos fundos. Esse porão deve ser habitável porém inabitado; e ter alguns quartos sem iluminação alguma, onde se deve amontoar móveis antigos, quebrados, objetos desprezados e baús esquecidos. Deve ser o cemitério das coisas. [...]. Quando acaso descerem ao porão, as crianças hão de ficar um pouco intrigadas; [...] é preciso que se intriguem um pouco, tenham uma certa perspectiva histórica, meditem que, por mais incrível e extraordinário que pareça, as pessoas grandes também já foram crianças [...] e outras coisas instrutivas que são um pouco tristes mas hão de restaurar, a seus olhos, a dignidade corrompida das pessoas adultas. Convém que as crianças sintam um certo medo do porão [...] será o grande medo do Tempo, esse bicho que tudo come, esse monstro que irá tragando [...] afinal a própria criança. (BRAGA, 1997, p.121-123)

Percebamos a metáfora como possibilidade de leitura: o porão deve ter entrada pela frente e saída pelos fundos. A dialética frente/fundos é uma representação temporal do tempo presente e do tempo futuro. Um porão habitável aponta para o tempo passado, o inabitado para o tempo presente. Mas esse passado se conflui com o presente, simplesmente porque o porão é a memória, aquilo que toda casa deveria ter. Devem-se depositar objetos antigos, deve-se depositar o passado, o cemitério das coisas, o lugar daquilo que já morreu. As crianças ficarão intrigadas, devem, diz o texto, porque somente assim construímos nossas impressões psíquicas, para que quando adultos, possamos nos lembrar daquilo que já foi,

assim como fez o menino, ao associar a imagem de São Pedro arrastando os móveis de sua casa: o que restaurou a dignidade corrompida da pessoa adulta. E o medo do porão é o medo do passado, de um tempo que não se restaura. Esse tempo pode, entretanto, ser traduzido, tocado em um só ponto através das vias da representação.

Referências bibliográficas

- BARTHES, R. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BRAGA, R. **Casa dos Braga**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BENJAMIN, W. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, W. (org). **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001. p. 188-215.
- _____. Infância em Berlim. Trad. José Carlos Martins Barbosa. In: _____. **Rua de mão única: obras escolhidas II**. 2ª ed. São Paulo : Brasiliense, 1987.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.
- FRANCASTEL, P. **A imagem, a visão e a imaginação**. Trad. Fernando Caetano. Lisboa: Edições 70, 1983.
- FREUD, S. **Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos** (vol. I). Trad. José Luís Meurer. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- JOLLY, M. **Introdução à análise da imagem**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1996.
- MACHADO, A. **Máquina e imaginação: o desafio das poéticas tecnológicas**. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1996.