



ARTIGO

A TRIPLA FUNÇÃO FOTOGRÁFICA EM *LA PART DU FILS*

Larissa Fontenelle Gontijo

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil

lfontenelle@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v5i2.40938>

Recebido em: 03/08/2021

Aceito em: 16/12/2021

Publicado em março de 2022

RESUMO: O presente artigo pretende analisar as funções exercidas pela fotografia, tanto no campo historiográfico quanto no literário, no romance *La part du fils*, de Jean-Luc Coatalem, a partir de três eixos principais: as então denominadas *função arqueológica*, *função de transmissão* e a *função de déclencheur literário*. Para tanto, levará em conta discussões teóricas presentes em Sontag (2004) e Montier (2015), como também em Barthes (2015) e Didi-Huberman (2017). Nesse sentido, almeja perceber como a fotografia, na obra em questão, é concebida enquanto produto cultural e ultrapassa o caráter meramente objetivista e indicial do *verdadeiro fotográfico* para culminar enquanto elo central no processo de criação ficcional da escrita literária de tal modo que seja possível enquadrar o romance no espectro da *fotoliteratura*.

Palavras-chave: *La part du fils*, *fotografia*, *fotoliteratura*, *função fotográfica*, *Choix Goncourt Brésil*.

LA TRIPLE FONCTION DE LA PHOTOGRAPHIE DANS *LA PART DU FILS*

RÉSUMÉ : Cet article vise à analyser les fonctions exercées par la photographie, dans le domaine historiographique, aussi bien que dans le littéraire, dans le roman *La part du fils*, de Jean-Luc Coatalem, à partir de trois axes principaux, appelés la *fonction archéologique*, la *fonction de transmission* et la *fonction de déclencheur littéraire*. Pour cela, il tiendra en compte des discussions théoriques présentes chez Sontag (2004) et Montier (2015), ainsi que chez Barthes (2015) et Didi-Huberman (2017). En ce sens, il vise à comprendre comment la photographie, dans l'œuvre en question, est conçue en tant qu'un produit culturel et dépasse le caractère purement objectif et indicial du *vrai photographique* pour aboutir en tant que lien central dans le processus de création fictive de l'écriture littéraire, de telle sorte qu'il soit possible d'encadrer le roman dans le spectre de la *photolittérature*.

Mots-clés : *La part du fils*, *photographie*, *photolittérature*, *fonctions de la photographie*, *Choix Goncourt Brésil*.



Introdução

Reafirmar a relação entre fotografia e história (e, principalmente fotografia e guerra), pelo menos no século XXI, já nos parece banal. No campo literário, por sua vez, embora o diálogo entre as *artes escritas* e as *artes visuais* possa remontar à fórmula horaciana *ut pictura poesis*, a presença fotográfica começou a se dar de maneira mais intensa na passagem do século XIX para o XX: enquanto Sontag (2004) vê em Balzac um começo das correspondências entre os dois campos, Montier (2015) encara, pelo menos na tradição francesa, a produção da literatura de viagem como germinal desse diálogo que, posteriormente, desembocará, também no século XIX, nas *revelações* de Victor Hugo. Independentemente das origens pontuais dessa relação, o presente artigo pretende analisar as funções exercidas pela fotografia, tanto no campo historiográfico quanto no literário, no romance *La part du fils*, de Jean-Luc Coatalem, a partir de três eixos principais: as então denominadas *função arqueológica*, *função de transmissão* e a *função de déclencheur literário*. Para tanto, levará em conta discussões teóricas presentes, justamente, em Sontag (2004) e Montier (2015), como também em Barthes (2015) e Didi-Huberman (2017). Nesse sentido, almeja perceber como a fotografia, na obra em questão, é concebida enquanto produto cultural e ultrapassa o caráter meramente objetivista e indicial do *verdadeiro fotográfico* para culminar enquanto elo central no processo de criação ficcional da escrita literária, de tal modo que seja possível enquadrar o romance no espectro da *fotoliteratura*, tal como proposto por Montier.

Un petit fils archéologue

Publicado em 2019 e finalista do *Choix Goncourt*, o livro *La part du fils* possui uma trama relativamente simples: o narrador, neto de um deportado político da Segunda Guerra Mundial, parte em busca da história de seu avô, Paol, marcada, principalmente, pela falta de registros e pelo silêncio, tanto governamental quanto de sua própria família. A narrativa, construída de forma fragmentada, possui uma não-linearidade que se instaura a partir de uma série de instantes capturados, por vezes até mesmo ao acaso, da vida do narrador e de seus antepassados. O leitor, nessa lógica, coleciona fatos, relatos históricos, documentos de arquivos, álbuns de



família e especulações históricas – e estóricas – ao passo que tenta, juntamente ao narrador, organizá-los e encaixá-los, em uma historiografia oficial e institucional, mas sobretudo em uma narrativa que preencha os vazios do próprio fazer literário, seja ele ficcional ou não. Desde o posfácio, Jean-Luc Coatalem explica que

Certas cenas, impossíveis de conhecer pela falta de testemunhas, foram recompostas, por vezes a partir de finos indícios, e costuradas à trama geral. Outras sequências me pareceram necessárias, mesmo se eu as supus, interpretei ou imaginei. [...] Essa tentativa de reconstituição, sobre uma base, contudo pacientemente documentada, guarda, portanto, sua parte de ficção, e eu a reivindico. Isso não impede que cada uma dessas páginas tenha sido escrita o mais perto possível de um homem desaparecido no tormento da Segunda Guerra Mundial. Elas constituem o destino do meu avô, dos seus, dos nossos. Apesar de seu fim trágico, tratou-se, para mim, de lhe devolver, para além do silêncio e do esquecimento, um pouco de sua vida forte e frágil (COATALEM, 2019, p. 120)⁴⁸.

É importante ressaltar, inclusive, que, embora o autor apresente a interferência de sua vida pessoal na construção do romance, esse artigo não pretende traçar uma análise a partir de elementos autoficcionais. De toda forma, parece-nos inegável levar em consideração a interferência histórica que atravessa não só o livro aqui analisado, mas toda a geração, principalmente europeia, que cresceu entre 1914 e 1945 e teve a família atravessada, mesmo se indiretamente, pelo contexto das duas grandes guerras. Tal influência, vale lembrar, não se deu somente no campo histórico e sociológico, mas igualmente no artístico: as rupturas formais e estéticas almejadas pelo final do século XIX e potencializadas pelas vanguardas causaram, também na literatura, quebras consideráveis tanto no campo da forma quanto no do conteúdo. Escrever segundo os preceitos ambicionados pelo classicismo de Boileau ou pelo Romantismo de Hugo ou de Musset já não mais cabia à lógica devastada e desmantelada do pós-guerra. É o que afirma Michel Butor, nome

⁴⁸ Haja vista a não existência de uma tradução do livro para o português, todas as citações foram feitas a partir de uma tradução livre. Seguirão, portanto, em rodapé, os trechos no original: “Certaines scènes, impossibles à connaître faute de témoins, ont été recomposées, parfois à partir de minces indices, et cousues à la trame générale. D’autres séquences m’ont paru nécessaires même si je les ai supposées, interprétées ou imaginées. [...] Cette tentative de reconstitution, sur une base pourtant patiemment documentée, garde donc sa part de fiction, et je la revendique... Il n’empêche que chacune de ces pages s’est écrite au plus près d’un homme disparu dans la tourmente de la Seconde Guerre mondiale. Elles constituent le destin de mon grand-père, des siens, des nôtres. En dépit de sa fin tragique, il s’est agi pour moi de lui rendre, par-delà silence et oubli, un peu de sa vie forte et fragile.”



incontornável para o Nouveau Roman e para toda a construção teórica acerca do romance da segunda metade do século XX, em seu ensaio *O Romance como pesquisa*:

Ora, está claro que o mundo no qual vivemos se transforma com grande rapidez. As técnicas tradicionais da narrativa são incapazes de integrar todas as novas relações assim sobrevindas. Disso resulta um mal-estar perpétuo; é-nos impossível ordenar em nossa consciência todas as informações que a assaltam, porque nos faltam as ferramentas adequadas (BUTOR, 1995, p. 12).

Nesse sentido, tal contexto marcado pela devastação acarretou, para além de uma crise sobre *como dizer*, um grande questionamento sobre *o que dizer*. Se a Primeira Guerra colocou em xeque os valores do *esprit nouveau* da Belle Époque e toda uma consciência de progresso eufórico, a Segunda não só viu o apogeu do colapso completo das crenças até então vigentes, como também provou uma capacidade de apagamento humano nunca antes imaginada. Essa crise do espírito, para retomar Valéry, em que “nós, as civilizações, sabemos que somos mortais” (VALÉRY, 1919, p. 4), trouxe à tona o inimaginável e o sentimento de que não haveria mais o que contemplar, o que imaginar. No entanto, ao ser confrontado pela frieza objetiva dos campos de concentração em que perdeu seus avós, Didi-Huberman, em *Cascas*, contesta essa lógica ao dizer que

Nunca poderemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas. Convém saber olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo – de uma interrogação desse tipo – que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 61).

O filósofo e historiador da arte, dessa maneira, defende um enfrentamento comprometido com esse *inimaginável*, haja vista que uma postura do *não-dizer* levaria ao esquecimento, ao silenciamento e a um comportamento antiético frente às atrocidades do passado: falar sobre imagens do Holocausto, assim, passaria por um dever imaginativo, por um ato mais do que empático, mas socialmente engajado e necessário. É sob essa mesma ótica, portanto, que o narrador de *La part du fils* encara sua responsabilidade enquanto também neto de vítimas dos campos nazistas. Marcado por uma família que carrega consigo a insígnia do silêncio e angústia do *não dizer*, esse personagem vê-se na responsabilidade de retraçar os



passos de Paol e, assim, dar-lhe não só uma história cronológica e linear, mas uma possibilidade de voz. Para tanto, transforma-se, em suas próprias palavras, em um *neto arqueólogo* (COATALEM, 2019, p. 18) e começa sua busca partindo daquilo que chama de “nada: algumas fotos, três nomes, uma sucessão de campos” (COATALEM, 2019, p. 55)⁴⁹.

Vê-se, dessa maneira, que a presença da fotografia, num primeiro momento, dá-se numa égide quase escavatória, mais ligada ao seu significado documental, indicial, de *verdadeiro fotográfico*. Essa aproximação inicial remete-nos a uma das primeiras visões relativas à fotografia, que a encarava sob uma perspectiva tecnicista e objetiva: as imagens produzidas pelos daguerreótipos, nesse momento, apresentavam-se enquanto produções mecânicas, frias, com valor de índice, isto é, da ordem de uma contiguidade física do signo com seu referente, do *traço de um real* (DUBOIS, 1993, p. 45). E, de fato, ao se deparar com fotos tanto em arquivos oficiais quanto em álbuns de família, nosso narrador começa a, pouco a pouco, experimentar uma comprovação histórica e visual daquilo que foi lhe negado: a vida de seu avô. É justamente a partir dessas imagens que consegue ter uma noção dos passos de Paol desde sua juventude até sua prisão pela SS e futura deportação: são elas que atestam sua vida em família, sua vida no exército, sua vida na Indochina e, eventualmente, seu desaparecimento enquanto nome, enquanto presença, enquanto memória. Funcionam, assim, como prova inegável do passado, como o referente barthesiano do *isto-foi*, ou seja, “não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não teria fotografia” (BARTHES, 2015, p. 67). Nessa mesma linha de raciocínio, Sontag, em *Sobre Fotografia*, argumenta que

Fotos são um meio de aprisionar a realidade, entendida como recalitrante, inacessível; de fazê-la parar. Ou ampliam a realidade, tida por encurtada, esvaziada, perecível, remota. Não se pode possuir a realidade, mas pode-se possuir imagens (e ser possuído por elas) — assim como, segundo Proust, o mais ambicioso dos prisioneiros voluntários, não se pode possuir o presente, mas pode-se possuir o passado (SONTAG, 2004, p. 180).

⁴⁹ “J’étais parti de rien: quelques fotos, trois noms, une successions des camps”.



Para além desse status de comprovação histórica, as fotos de Paol possuem uma *função arqueológica* a partir do momento que servem como ponto de partida, também, para todo o processo árduo de pesquisa que se dá no interior de *La Part du fils*. É um retrato do avô tirado na Bélgica que impele o narrador a viajar até esse país, à procura do pequeno estúdio no boulevard Van Iseghem, na cidade de Ostende, onde essa foto foi tirada e onde, porventura, outros negativos da mesma época poderiam existir. É o período da vida de Paol no Vietnã que faz com que o neto compre compulsivamente jornais e cartões postais de Saigon na esperança de achar a silhueta perdida do avô. É o mistério acerca dos álbuns de família que o incita a visitar Suzanne, viúva de seu tio, na esperança de que ela tenha guardado consigo alguma outra foto. É, por fim, a falta de imagens do avô com mais de 45 anos que levarão o narrador até os campos de concentração por onde Paol passou para tentar escavar, ali, algum registro de sua vida após a deportação.

Inclusive, no momento de visita ao campo de internação de Royallieu-Compiègne, esse centro de triagem por onde primeiro passa o avô antes de ser oficialmente deportado para a Alemanha, é possível perceber uma distância entre as fotos institucionalizadas, isto é, as oficiais, governamentais, dos locais de memória, e as de família, aquelas guardadas nos álbuns e protegidas pelo silêncio. Se, por um lado, o narrador nota que não consegue deixar de sentir certo mal-estar ao descrever e debruçar-se sobre uma foto de Paol, justamente por vê-lo como um “desconhecido familiar” (COATALEM, 2019, p. 17)⁵⁰, por outro, descreve as “imagens das valas que desfilam sobre as telas” desse campo como “insuportáveis, mesmo que elas tenham sido vistas cem vezes em documentários na televisão”. A razão, aparentemente, é simples: “compreende-se que é aqui que tudo começava” (COATALEM, 2009, p. 68)⁵¹.

É interessante, aqui, voltar à distinção que faz Barthes, em *A Câmara Clara*, entre *studium* e *punctum*. Enquanto o primeiro caracteriza-se por uma espécie de educação cultural de interesses socialmente aceitos e compartilhados em que o *spectator*⁵² assume um interesse, quase de forma despreendida, à foto por “tratar-se

⁵⁰ “Aujourd’hui encore, je ne peux détailler une photo de Paol sans me départir d’un malaise. Même sous la loupe, dont le grossissement le déforme, il reste un inconnu familier.”

⁵¹ “Les images de charniers qui défilent sur les écrans sont insupportables même si elles ont été vues cent fois dans des documentaires, à la télé. On comprend que c’est ici que tout commençait.”

⁵² Nessa mesma obra, Barthes estabelece uma distinção entre *Operator*, *Spectator* e *Spectrum*, sendo eles, respectivamente, o fotógrafo, o observador, e o fotografado, o alvo.



de uma ‘boa foto’ (BARTHES, 2015, p. 42), uma foto moralmente aceita e de bom gosto, o segundo surge naquilo que *punge* e “que vem contrariar o *studium* [...] pois o *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequeno corte” (BARTHES, 2015, p. 29). O *punctum*, assim, que “me mortifica, me fere” (BARTHES, 2015, p. 29) permite um encontro menos desprezioso e mais subjetivo com a fotografia.

A diferença, portanto, entre as sensações frente às imagens museificadas e à do álbum de família, pelo menos em *La Part du fils*, dá-se justamente nesse espectro: embora presente em ambas, a ferida pungente da representação imagética do real, do indizível é muito mais aberta e pulsante quando comparada às fotos posadas, amareladas e guardadas no fundo da gaveta. O espectro do silêncio que envolve as fotos de Paol opõe-se àquelas expostas em museus ou em centros de memória: falar e expor, nessa lógica, tornam-se sinônimos de ferida, de enfrentamento com o inimaginável – daí o fato de a família do narrador proteger-se e calar-se frente às lembranças da deportação. Descrever uma foto resguardada no que não se sabe e, sobretudo, no que ainda pode vir a ser, para o neto, causa uma angústia que o faz querer ir mais fundo, ao passo que, tanto para seu pai quanto para sua avó, essa mesma foto entra diretamente no campo da ferida, do dizer que ainda não consegue ser formulado, do trauma ainda não acessado. Há aí uma diferença geracional que não pode ser descartada: enquanto aqueles que nasceram em meio à guerra e tiveram seus pais diretamente atingidos (ou foram eles mesmos afetados) pelo desastre têm uma maior dificuldade em falar sobre o ocorrido – por isso a fragmentação da linguagem e o lugar central do vazio e do silêncio nas expressões artísticas da época –, as gerações seguintes já se viram mais voltadas à busca por suas origens, pelo preenchimento das lacunas da própria história. Lembremos aqui, a título de exemplo, as diferenças entre as peças do Teatro do Absurdo, em voga na década de 50, e os escritos como os de Georges Perec (principalmente *W ou le souvenir d'enfance*, publicado em 1975) e os de Patrick Modiano, em especial o relativamente recente *Un pedigree*, de 2005⁵³.

⁵³ Se, por um lado, esse anti-teatro coloca em voga o absurdo da condição humana no contexto do pós-guerra, principalmente a partir da ruptura com os códigos do teatro tradicional (isto é, a partir de crises da linguagem, do sujeito e do objeto, em que a falta de sentido, de discurso e de ação criam peças aparentemente sem lógica e recheadas de vazios e silêncios), por outro, as obras mencionadas de Perec e Modiano, eminentemente autobiográficas, apresentam narrativas que buscam retracer suas origens, tanto próprias, quanto das respectivas famílias. Ambos os autores, filhos de judeus, trabalham, nesses romances, com a questão da memória e da fragmentação sociohistórica a partir, também, de documentos oficiais, relatos memorialísticos e fotografias.



Nessa lógica, a tentativa de reconstrução do passado não aparece de forma totalmente objetiva quando confrontada às fotografias, sejam elas de família, sejam elas de museus: há, nesse *punctum* barthesiano que costura as diferentes fotos de *La part du fils*, um diálogo que se estabelece entre o *isto-foi* e um subjetivismo cultural, um desejo de época. A ferida revela, assim, para retomar Didi-Huberman, “que a arqueologia não é apenas uma técnica para explorar o passado, mas também, e principalmente, uma anamnese para compreender o presente” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 67). Para além dessa função arqueológica, as fotos incorporadas pelo nosso narrador estabelecem, portanto, uma função também de transmissão: histórica e familiar, sim, mas principalmente cultural.

L’os de moi histoire

Ao analisar a importância da fotografia na construção familiar, Sontag afirma que

Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma — um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão. Pouco importam as atividades fotografadas, contanto que as fotos sejam tiradas e estimadas. A fotografia se torna um rito da vida em família exatamente quando, nos países em industrialização na Europa e na América, a própria instituição da família começa a sofrer uma reformulação radical. Ao mesmo tempo que essa unidade claustrofóbica, a família nuclear, era talhada de um bloco familiar muito maior, a fotografia se desenvolvia para celebrar, e reafirmar simbolicamente, a continuidade ameaçada e a decrescente amplitude da vida familiar. Esses vestígios espectrais, as fotos, equivalem à presença simbólica dos pais que debandaram. Um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada — e, muitas vezes, tudo o que dela resta (SONTAG, 2004, p. 19).

Tentar entender a família de Paol a partir dessa ótica mostra-se significativo tanto pela ideia de uma *crônica visual* simbólica que se estabelece quanto por esses *vestígios espectrais* aqui ali restam. Ora, ao longo da narrativa, são justamente as fotos que ocupam o lugar da fala, da voz e tornam-se centrais para a quebra do silêncio: são elas que se tornam responsáveis pela construção e propagação de uma história familiar, mesmo se a partir daquilo que não se diz e daqueles que não se fazem mais presentes. São elas que revelam as distâncias geracionais mencionadas anteriormente e, principalmente, a passagem de uma visão cultural vigente a outra. Para o narrador, inclusive, “Paol era principalmente o que eu não sabia, o que eu não



saberia nunca, o que não aprenderia em nenhum caso” (COATALEM, 2019, p. 108)⁵⁴, era a marca da passagem de um tempo, de uma lógica distante que, embora diferente da sua, era constitutiva tanto de sua história quanto de seu presente: “sua vida furtiva estava em nós, em mim, que prolongava seu curso. Eu a fazia passar” (COATALEM, 2019, p. 109)⁵⁵.

No entanto, para além dessa transmissão de caráter familiar da vida de Paol e dos deportados políticos da Segunda Guerra, há outra narrativa visual que se instaura, quase de forma velada, na análise fotográfica de *La part du fils*. Se, por um lado, o narrador questiona e denuncia a dominação nazista em território francês, parece não se atentar à ocupação colonialista francesa no sudeste asiático e no norte da África durante a segunda metade do século XX, vivenciada, inclusive, por seu avô. Vale ressaltar que a primeira foto mencionada no livro se trata justamente de uma de Pierre, seu pai, carregando uma espada e vestindo um shako, chapéu militar popularizado no século XIX e visto como emblema de status após as Guerras Napoleônicas. A simbologia que carrega essa personagem, também combatente da Guerra da Argélia, remonta à idealização civilizatória do exército francês que encara esse tipo de postura como não só natural, mas como emblema de orgulho. Na passagem que sucede essa foto, inclusive, é construída toda uma analogia entre a “*armée de terre*” (Exército da Terra, maior componente das Forças Armadas francesas) “*armée du taire*” (livremente traduzido como “exército do calar”): num primeiro momento, pode-se interpretá-la simplesmente como emblemática do silêncio que ronda sua família frente aos desdobramentos e efeitos da Guerra, mas nada impede que, numa segunda instância, seja lida sob a ótica do mutismo institucional e cultural presente nessa organização.

Semelhante discurso aparece de forma mais escancarada na forma como o narrador analisa uma foto do avô no Jardim Zoológico de Saigon: nesse dia aparentemente quente e ensolarado, Paol, em posição militar, com as mãos atrás das costas, “veste seu uniforme acinturado, com insígnias coloniais, caneleiras e polainas sobre os sapatos de amarrar” (COATALEM, 2019, p. 70)⁵⁶ e encontra-se meio a um ambiente completamente estereotipado como tropical. Atrás deles, em

⁵⁴ “Paol était surtout ce que je ne savais pas, ce que je ne saurais jamais, n’apprenais en aucun cas”.

⁵⁵ “Sa vie furtive était en nous, en moi, qui prolongeait son cours. Je la faisais passer”.

⁵⁶ “Il porte son uniforme cintré à la taille, aux insignes de la coloniale ; leggings et guêtres sur des souliers à lacets”.



segundo plano, vê-se uma rotunda para macacos, próxima à dos felinos, repleta dos mais diversos (e exóticos) primatas, como gibões e douc-de-canelas-vermelhas. Já no último plano, perceptível somente com a ajuda de uma lupa, o narrador distingue uma série de elementos clichês do sudeste asiático, como tendas que vendem manga e rambutão rodeadas por crianças frágeis e mulheres com turbantes “agachadas de forma asiática” (COATALEM, 2019, p. 71)⁵⁷. Constrói-se, dessa forma, toda uma imagem paradisíaca, calorosa e quase utópica que se contrasta com o universo europeu frio e marcado pelos horrores das investidas alemãs. A presença francesa em solo indochino, assim, é transmitida como pacífica, inocente, com sequer interesses coloniais e mercantis, como se ali não houvesse explorado, causado desastres e eventuais guerras atrozes.

Pretende-se contestar aqui, o eventual argumento de que tais fotos cumpririam apenas a condição de *isto-foi*, e retratariam, sem quaisquer desvios enviesados, um momento preciso da vida de Paol. O questionamento por nós proposto surge por meio de duas principais indagações, sendo a primeira a veracidade (e variedade) da presença de tantos detalhes análogos aos clichês do universo sul-asiático em uma foto tão pequena e, a segunda, a postura e o discurso do narrador frente a tal imagem. Em outras palavras, mesmo que todos os elementos citados estejam de fato presentes na fotografia (e não se tratem, portanto, de especulações estereotipadas do próprio narrador quando confrontado a planos distantes e não diretamente codificáveis da foto), questiona-se a naturalidade com que esse neto vê a presença simbólica do avô naquele ambiente. O contato e o enfrentamento de fotos de períodos coloniais não se dão (ou, pelo menos, não deveriam ser dados) somente como percepção e assimilação despreziosa de dados historiográficos: vale mencionar, a título de contraste, o trabalho feito pela artista visual, pesquisadora e educadora Rosana Paulino a partir de imagens tanto de álbuns da sua própria família quanto de arquivos oficiais do governo brasileiro, em especial *Parede da memória* (1994 - 2015), *¿História natural?* (2016) e *Atlântico Vermelho* (2017). No catálogo de sua exposição *Rosana Paulino: a costura da memória*, montada pela Pinacoteca de São Paulo entre dezembro de 2018 e março de 2019, os curadores Valéria Piccoli e Pedro Nery explicam que

⁵⁷ “Des mouches bourdonnent au-dessus des étals, mangues et ramboutans, que les vendeurs, des enfants malingres et des vieilles enturbannées, surveillent, accroupis à l’asiatique”.



Se *Bastidores*, *Parede da memória* e *Jonas* reelaboram imagens e histórias pessoais, recorrendo a fotografias de seus antepassados e às suas próprias vivências, trabalhos mais recentes, como *Assentamento* e *¿História natural?* se valem de um arcabouço comum da iconografia científica do século XIX sobre o Brasil. Nas fotografias e livros de viajantes, onde o corpo do africano escravizado é equiparado a elementos diversos da flora e fauna do país, e onde se criam justificativas científicas para considerá-lo inferior, Paulino vai buscar um outro passado, uma outra genealogia, que diz respeito não apenas à sua história, mas à de todo um povo. Sua obra se nutre da memória, que pode ser pessoal e íntima, ou coletiva (NERY; PICCOLI, 2018, p. 10).

Por mais que se tratem de dois suportes e mídias diferentes, é possível perceber que a diferença entre o olhar do narrador de *La part du fils* e o da artista paulista se dá justamente na forma como os espaços e os corpos colonizados são representados, independentemente de serem nativos vietnamitas ou africanos despatriados e escravizados. Escolher (porque, sim, se trata de uma escolha) reproduzir uma imagem sob o jugo meramente historiográfico acaba por corroborar com a persistência do imaginário de uma época pacífica e levada em frente pelo bem do dito progresso civilizatório. Em uma análise sobre fotografia e história, Mauad (1996) argumenta que

A fotografia deve ser considerada como produto cultural, fruto de trabalho social de produção signíca. Neste sentido, toda a produção da mensagem fotográfica está associada aos meios técnicos de produção cultural. Dentro desta perspectiva, a fotografia pode, por um lado, contribuir para a veiculação de novos comportamentos e representações da classe que possui o controle de tais meios, e por outro, atuar como eficiente meio de controle social, através da educação do olhar (MAUAD, 1996, p. 11).

Nessa ótica, é possível entender como as fotos da obra de Coatalem estabelecem uma relação de continuidade frente ao discurso colonialista dominante, enquanto o trabalho de Rosana Paulino surge precisamente como quebra e questionamento dessa narrativa. A função de transmissão dos retratos de Paol, portanto, aparece de forma quase paradoxal: se, por um lado, almeja *fazer passar* a história daqueles que foram silenciados pela Segunda Guerra Mundial, por outro, contribui para o silenciamento de grupos e momentos que a historiografia eurocêntrica tende a dar menos importância. A “educação do olhar” de que fala Mauad se instaura precisamente nessa lógica, uma vez que a visão, seja do narrador,



seja do Ocidente como um todo, inclina-se a enxergar como desastroso principalmente (senão somente) as guerras e explorações que se alastram nas chamadas grandes potências.

Essa pequena coleção de fotos de Paol na Indochina, “uma série de três imagens saigonesas” (COATALEM, 2019, p. 57)⁵⁸ carrega, aliás, a única fotografia em que esse personagem sorri. Esse pequeno detalhe não só ajuda a construir esse imaginário idílico, como também leva o narrador a fabular sobre toda a vida do avô e, eventualmente, sobre como ele “nunca deveria ter deixado o Extremo Oriente” (COATALEM, 2019, p.78)⁵⁹. Tal conjunto de fotos é, inclusive, apresentado como *catalisador dos devaneios* desse neto que, frente ao silêncio da família e das imagens, vê-se na possibilidade de preencher os vazios a que não tem acesso por meio justamente da escrita, do processo ficcional. A fotografia, assim, aparece também como aquela que impulsiona, aquela que deslancha o fazer literário.

En tâtonnant, en composant des images possibles, je le vois

A escolha de nomear essa terceira e última função da fotografia em *La Part du fils* enquanto *déclencheur* literário remonta à entrevista dada por Annie Ernaux em 2008 a Michelle Porte. Publicada no mesmo ano no livro *Le vrai lieu*, a escritora explica que, para ela, “as fotos desempenham um papel de *déclencheur* da escrita. Há na foto esse lado estranho do passado/presente dos seres que não estão mais aqui, ou que não são mais assim. Essa presença/ausência. A foto, além disso, é muda” (ERNAUX, 2008, p. 48)⁶⁰ A presença fotográfica, seja para Ernaux, seja para nosso narrador, aparece, portanto, como ponto de partida não somente do ponto de vista temático, mas principalmente da correlação ontológica que estabelece dentro do discurso e do fazer literários, uma vez que as imagens, para ambos, não atuam como mero exemplo ilustrativo a título quase decorativo, mas constituem o dispositivo próprio que causa a escrita e permite o diálogo entre as diferentes mídias, certo, mas sobretudo entre os diferentes tempos.

⁵⁸ “Une série de trois images saigonnaises”.

⁵⁹ “Paol n’aurait jamais dû quitter l’Extrême-Orient”

⁶⁰ “Les photos jouent un rôle de déclencheur de l’écriture. Il y a dans la photo ce côté étrange du passé / présent des êtres qui ne sont plus là, ou ne sont plus ainsi. Cette présence / absence. La photo, de plus, est muette”.



Para compreender a função mediadora da fotografia em *La Part du fils*, é necessário, por sua vez, entender a tradição dos diálogos entre o campo literário e o campo visual: por mais que a presença fotográfica só tenha entrado na literatura no século XIX, obviamente após o aparecimento e sucesso do daguerreótipo de Daguerre e do calótipo de Talbot, a relação entre as *artes escritas* e *artes visuais* remonta à fórmula horaciana *ut pictura poesis* e desenrola-se até as produções contemporâneas. No entanto, tais correspondências travavam-se, em um primeiro momento, nas interfaces com a pintura, encarada, principalmente, como uma maneira que permitiria ao escritor “traduzir uma visão de mundo e de formular uma estética” (BERGEZ, 2004, p. 172)⁶¹. Esses *künstlerroman* (narrativas de artistas) contavam (e ainda contam) com uma série de *topoi* necessárias à construção dos enlaces entre esses dois campos: a presença de retratos, de descrições de ateliês, de referências aos mitos da criação artística, dos embates entre pulsão criativa e possibilidades de representação, e de descrições de obras de artes (*écfrases*), assim, ajudavam não somente na consolidação desse diálogo, mas também nas efetivas correspondências estruturais, formais e estéticas entre as duas artes. A entrada da fotografia no cotidiano social, por sua vez, provocou uma reviravolta tanto no campo das artes visuais quanto nas próprias correspondências com o fazer literário, já que, como propõe Montier no prefácio de *Transactions photolittéraires*,

A fotografia não se enquadra na mesma lógica iconológica que as pinturas ou os desenhos aos quais pensavam outrora Horácio e Leonardo, mas, com ela, se inaugura uma outra metafísica da imagem, que não é um episódio a mais na história deveras antiga do escrever e do ver [...], mas um tempo em que os dados (a metáfora é intencionalmente mallarmeana) são relançados (MONTIER, 2015, p. 14)⁶².

Nesse sentido, entender a relação da imagem com a estrutura narrativa proposta em *La part du fils* passa, necessariamente, pelo suporte fotográfico: a presença da pintura, por exemplo, não desencadearia a mesma costura ficcional, calcada na representação quase mimética, que atravessa o imaginário visual desse

⁶¹ “[...] lorsqu’elle permet à l’écrivain de traduire une vision du monde et de formuler une esthétique”.

⁶² “la photographie ne relève pas de la même logique iconologique que les peintures ou les dessins auxquels songeaient jadis Horace ou Léonard, mais avec elle s’inaugure une autre métaphysique de l’image, qui n’est pas un épisode de plus dans l’histoire fort ancienne de l’écrire et du voir [...], mais un temps où les dés (la métaphore est sciemment mallarméenne) sont relancés”.



narrador do pós-Guerra. Ainda em *A Câmara Clara*, Barthes sintetiza esse contraste quando afirma que

A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes não são “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado (BARTHES, 2015, p. 67).

Não que a fotografia não possa, também, *simular* uma realidade (lembramos, a título de exemplo, os trabalhos de Man Ray ou os de Henry Peach Robinson), mas, na obra em questão, é justamente esse vínculo com o real – e, principalmente, com os vazios ali presentes – que desencadeiam o fazer literário: ao ser confrontado com essa série de imagens e, para retomarmos Ernaux, com o *mutismo* ali presente (seja das fotos em si, seja da própria família), o narrador põe-se a imaginar, a fabular o que teria rondado aquele fragmento de passado a que tem acesso. Esse neto, que escreve, por vezes, enquanto segura alguns retratos e vira as páginas de álbuns de família, diz ainda que o faz “retrocedendo os anos, aflorando aquelas existências que me escaparam, país de Kergat e colônias da Ásia ou do Norte de África, fora de nós, de mim” (COATALEM, 2019, p. 16)⁶³. É dessa forma, por exemplo, que consegue visualizar e transmitir a vida de Paol na Indochina, nas trincheiras da Primeira Guerra, no seu retorno ao país natal, na sua prisão pela SS e, eventualmente, na sua vida entre campos. Não há documentação possível que possibilite saber as sensações, os cheiros, as dores e os prazeres do avô descritos ao longo do romance: há somente esses fragmentos de imagens que, também incompletas, só conseguem desvendar uma possibilidade de passado pelo existir e pelo fazer ficcional. Nas palavras de Sontag, “uma foto é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência. Como o fogo da lareira num quarto, as fotos — sobretudo as de pessoas, de paisagens distantes e de cidades remotas, do passado desaparecido — são estímulos para o sonho” (SONTAG, 2004, p. 26).

Dessa forma, a fotografia serve como o próprio sustento, a própria estruturação do romance em *La part du fils*: é ela que permite uma trama sequencial da narrativa, cuja metáfora da costura que cobre e fecha buracos do tecido diegético

⁶³ “Je tournerais les pages de deux albums rescapés, en remontant les années, en effleurant ces existences qui m’avaient échappé, pays de Kergat et colonies d’Asie ou d’Afrique du Nord, en dehors de nous, de moi”.



parece-nos primordial. Mais do que uma comprovação historiográfica da vida de Paol ou uma perpetuação de certos discursos culturais, essas imagens formam o cerne da própria escrita e, assim, do próprio fazer ficcional. Se, por um lado, elas cobrem o vazio da história e o mutismo da família, por outros, escancaram seu próprio silêncio imagético, coberto, por sua vez, pela escrita. Há, aí, uma relação quase simbiótica entre imagem e palavra que se instaura, uma vez que, na obra em questão, nenhuma existe sem a outra: escreve-se tanto por um discurso latente e possível presente nas fotos quanto pelo próprio mutismo que nas imagens se escancara. O fazer literário surge, assim, como o elo que segura a memória presente na fotografia e, ainda, como as possibilidades de uma existência que, mesmo capturada e fixada em clichês fragmentários, ainda pode vir a ser. Novamente, para Sontag,

Toda foto tem múltiplos significados; de fato, ver algo na forma de uma foto é enfrentar um objeto potencial de fascínio. A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: “Aí está a superfície. Agora, imagine — ou, antes, sinta, intua — o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto”. Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia (SONTAG, 2004, p.33).

Perceber, finalmente, essa relação intrínseca e de mutualidade entre as fotos presentes em *La Part du Fils* e a escrita própria da obra possibilita um entendimento não só de seu processo ficcional, mas também uma oportunidade de novas chaves de análise e interpretação, calcadas, sobretudo, em perspectivas *fotoliterárias*⁶⁴.

Considerações finais

Ao analisar as três funções fotográficas presentes em *La Part du fils* — a arqueológica, a de transmissão cultural e a de *déclencheur* literário —, o presente artigo teve como ambição apresentar mais do que uma investigação sobre os papéis imagéticos na obra ou uma relação entre a literatura e a fotografia: seu principal

⁶⁴ “O conceito de ‘fotoliteratura’ designará o conjunto das conjunções que, dos anos 1840 até hoje, amarraram a produção literária à imagem fotográfica, os processos de fabricação específicos que a caracterizam e os valores (semióticos, estéticos etc.) que ela infere. Trata-se materialmente de produções editoriais ilustradas de fotografias, mas também de obras nas quais o procedimento e o imaginário que lhes são associados (a exploração da ideia de ‘revelação’, a retórica da inversão em positivo/negativo, ou preto/branco, ou ainda mesmo a decomposição de descrições em equivalentes de instantâneos, etc.) desempenham um papel estruturante.” (MONTIER, 2015, p. 20)



objetivo foi perceber como essas diferentes relações, presentes também em livros outros que o aqui estudado, carregam em si valores historiográficos, socioculturais e estéticos dotados de um teor discursivo próprio à lógica da *fotoliteratura*. Nesse sentido, pretendeu sugerir uma aproximação crítica desse finalista do *Choix Goncourt Brésil 2020* a partir de chaves de leitura talvez não tão intuitivas em um primeiro contato.

Entender as possíveis relações que imagens exercem sobre um texto literário, mas também de outros gêneros, parece-nos essencial na construção de uma decodificação ativa e engajada dos discursos proferidos socialmente, principalmente em uma época cuja presença imagética entranhou-se tanto no campo da escrita quanto no cotidiano coletivo de forma significativa. Assim, ler *La part du fils* a partir da ótica aqui proposta ultrapassa por fim, questões puramente literárias e estéticas para permitir, assim esperamos, uma leitura também de mundo.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BERGEZ, Daniel. **Littérature et peinture**. Paris: Armand Colin, 2004. p.172-180.
- BUTOR, Michel. O Romance como pesquisa. In: **Repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- COATALEM, Jean-Luc. **La Part du Fils**. Paris: Éditions Stock, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. 1a edição. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.
- ERNAUX, Annie. **Le vrai lieu: entretiens avec Michelle Porte**. Paris: Gallimard, 2008.
- MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º 2, 1996, p. 73-98.
- MONTIER, Jean-Pierre. De la photolittérature. In: ____ (Dir.). *Transactions photolittéraires*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 21-43.
- NERY, Pedro; PICCOLI, Valéria. Rosana Paulino: a costura da memória. Disponível em: <http://pinacoteca.org.br/wp->



[content/uploads/2019/07/AF ROSANAPAULINO 18.pdf](content/uploads/2019/07/AF_ROSANAPAULINO_18.pdf)> Acesso em: 13 maio 2021.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. 1a edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VALÉRY, Paul. La crise de l'esprit. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/crise_de_lesprit/valery_esprit.pdf> Acesso em 13 maio 2021

Biografia da autora

Larissa Fontenello Gontijo é graduanda em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na modalidade Licenciatura Português/Francês. Realiza pesquisa de iniciação científica na linha de pesquisa Literatura, outras artes e mídias e participa do Choix Goncourt Brésil desde 2020.