

ÁLBUNS - A INFLUÊNCIA DA ESTÉTICA DO ÁLBUM DE FAMÍLIA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Antonio Ansón¹

Tradução do francês: Érico Elias

Resumo

O artigo trata da influência exercida pelo surgimento dos álbuns de família na literatura contemporânea. A fotografia, assim como as lembranças, tem um caráter íntimo e mistura em sua tessitura os traços precisos de um documento e a imprecisão de uma imagem indicial. O autor aborda diversos exemplos de obras literárias que incorporam as fotos de família em sua trama a partir de múltiplas abordagens. Diversos escritores contemporâneos são mencionados, tais como Gabriel Garcia Márquez, Jorge Semprun, Georges Pérec, Margerite Duras, Paul Auster, Julián Ríos, Günter Grass e Juan Benet.

Abstract

The article deals with the influence exerted by the emergence of family albums in contemporary literature. Photography, as well as memories, has an intimate character and blends in its fabric the precise features of a document and

¹ **Antonio Ansón** é autor de obras de narrativa e poesia, além de ensaios especializados sobre a relação entre fotografia e literatura. De suas obras de ficção, se destacam os romances *Como si fuera esta noche la última vez* (Libros del Lince, 2016) e *Llamando a las puertas del cielo* (Artemisa 2007, Prêmio Cálamo 2008), obra irônica e desfigurada que narra a brutal transformação do mundo rural espanhol na década de setenta e no qual surgem alguns personagens e situações que reaparecem no livro *Albarracín. Cuando vuelva a tu lado*, de Juan Manuel Castro Prieto. Dentre seus ensaios se distinguem *Novelas como álbumes*, um trabalho sobre fotografia e literatura que esteve entre os finalistas do prêmio Anagrama de Ensaio em 1999, *El limpiabotas de Daguerre*, uma reflexão sobre a fotografia como experiência trágica do tempo, e a edição realizada em conjunto com Ferdinando Scianna, *Las palabras y las fotos*, Ministerio de Cultura, PHotoEspaña, 2009. Colaborou com Rafael Navarro em *Don't disturb* (Filigranes, 2001) e *Nada más que piedra, ortigas y alacranes* (El Gato Gris, 2003), com Bernard Plossu em *País de paisajes* e Juan Manuel Castro Pietro em *Albarracín*, assim como em inúmeros catálogos, como *La bataille mise en scène*, Charles Camberoque, Musée de beaux-arts de Carcassonne (2015), *La misma imagen a través de los días. Socius II* (2014), Adrián Alemán, Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, *Humanos. Acciones, historia y fotografía*, Madrid, Centro de Arte Alcobendas, e com o Institut Valencià d'Art Modern (IVAM). Coordenou seminários sobre a fotografia para a Universidad Internacional Menéndez Pelayo e nos Encontros do PhotoEspaña 2009, em conjunto com Ferdinando Scianna. Realizou curadoria das exposições *Ramón Masats en el rodaje de Viridiana de Buñuel* (2017), *Piedra papel tijera. Pedro Avellaneda* (2013) y *Emmanuel Sougez* (2011). Dirigiu também a coleção de livros de fotografia *Cuarto Oscuro*, foi assessor e colaborador do *Diccionario de fotógrafos españoles*, Madrid, La Fábrica, e membro do júri do Premio Nacional de Fotografía.

the imprecision of an indicial image. The author addresses several examples of literary works that incorporate family photos into his plot from multiple approaches. Several contemporary writers are mentioned, such as Gabriel Garcia Marquez, Jorge Semprun, Georges Pérec, Margerite Duras, Paul Auster, Julián Ríos, Günter Grass and Juan Benet.

A fotografia se perpetua irremediavelmente ligada às lembranças, diante da memória que testemunha e busca nos fornecer uma certeza. As lembranças, por sua vez, assim como a foto, pertencem ao domínio do privado, daquilo que é a um só tempo exclusivo e incerto. Elas nos restituem um tempo exclusivamente perdido e pessoal. Baudelaire, Zola, Proust fazem uso da fotografia para se lembrar, e não é por acaso que Melquíades, personagem de Gabriel Garcia Márquez em *Cem Anos de Solidão* (1967), afundando-se na morte e no esquecimento, refaz seu caminho para se estabelecer como daguerreotipista em Macondo. As fotografias, longe de pretender salvar o que quer que seja, estão lá para nos dizer sobre tudo aquilo que foi deixado para trás em nossa caminhada.

Dentre os documentos e análises políticas reunidos por Jorge Semprun em um exercício de memória como *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), surgem Lequeitio² e as férias de 1936. Quase no fim do livro, em uma das raras passagens consagradas às lembranças, ele se recorda da praia, o frontão e os passeios debaixo de chuva, seu pai... No entanto, não resta “nenhuma foto dessa época”, como se no presente as fotografias fossem o único instrumento capaz de estabelecer essa “prova material” necessária.³ A guerra e o exílio

² Lequeitio é um vilarejo na costa do País Basco espanhol, próximo da fronteira com a França [N.T.].

³ Inúmeras dificuldades aparecem no momento de estabelecer a fronteira, assim como os critérios estéticos e morais que determinam os limites entre a obra de criação e o documento. Veja os exemplos propostos acerca desse assunto por Douglas Crimp em *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography* (BOLTON, Richard, ed.), Cambridge, The MIT Press, 1989, Robin Kelsey: “Les espaces historiographiques de Timothy O’Sullivan” em *Etudes photographiques*, nº 4, 2004, e Joan Fontcuberta: “La fotografía con(tra) el museo”, *Mus-A. Revista de los museos de Andalucía*, nº 9, fevereiro 2008. Dessa ambiguidade própria a toda imagem, considerada como um buraco negro que pode ser preenchido de sentidos diversos, até mesmo contraditórios, em função da habilidade daquele que produz, surge a falta de confiança

“apagaram” tudo. Somente um livro sobreviveu do naufrágio, para reaparecer em sua obra *Adeus, Luz de Verão* (1998), no qual se trama em torno de uma foto a narrativa de uma presença sem imagem, a da mãe, que passa quase despercebida em uma página da revista *Branco e Negro*, de 1920, presença da qual o autor tenta em vão se apropriar, guiado pelas evocações de uma criança que corre atrás de suas lembranças.

“Parc Montsouris 19(40)”, escrito por Pérec em *W ou a Lembrança da Infância* (1975) a partir de uma das raras fotos que ele conserva de sua infância. “Como as fotos, o jornal está datado”, indica Hervé Guibert em *A Imagem Fantasma* (1981). Cada imagem carrega sua legenda, suas indicações particulares: *Denise, Nascida em 1889* (Zola), *Meu Filho Davi com Juliana*, 1981 (Eva Rubinstein). No ritual mal concertado da partilha com o outro, o álbum é aberto para mostrar com o dedo:

“Parc Montsouris 19(40)”, e propor assim a história da foto, aquilo que a imagem não pode dizer, tudo aquilo que está excluído e constitui a matéria de que ela é feita: “Uma foto. Ele escreveu atrás “Parc Montsouris 19(40)”. A escrita mistura maiúsculas e minúsculas: pode ser a da minha mãe, esse seria então o único exemplar de sua escrita que eu pude ver em minha vida (e não tenho nenhum de meu pai). Minha mãe está sentada em uma cadeira de jardim, na beira de um gramado. Ao fundo, árvores (coníferas) e uma alta vegetação grassa. Minha mãe usa uma grande boina preta. O casaco é talvez o mesmo que ela usa na foto feita no bosque de Vincennes, a julgar pelo botão, mas desta

progressiva na imagem-documento, o prestígio deteriorado de um meio de expressão e de comunicação que se revela incapaz de testemunhar sem trair a realidade e os personagens que dela fazem parte. Na tomada de partido ontológica que toda imagem carrega consigo, seria necessário adicionar a manipulação mais ou menos inocente ou deliberada dos responsáveis encarregados de “montar” essa imagem ao lado de outras imagens e de outros textos. Ademais, a percepção de uma imagem nunca é física, mas cultural. Conferir o livro de Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004. Não vemos aquilo que decidimos ver, mas aquilo que os filtros de nosso pertencimento cultural nos permitem ver, como demonstra justamente Jonathan Crary, em *Les techniques de l'observateur*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998. Tudo isso conduz à uma impotência da imagem, por assim dizer, para atravessar um muro cada vez mais espesso em uma sociedade autista oprimida pelo falso-real das fotografias que perdem sua credibilidade.

vez ele está fechado. A bolsa, as luvas, as meias e os sapatos de cadarço são pretos. Minha mãe estava viúva. Seu rosto é a única mancha clara da foto. Ela sorri.”⁴

A dúvida se impõe. O retrato não pode enganar, mas ainda assim duvidamos. Aquele deveria ter sido um tal ou tal momento, quando ele ou ela já haviam retornado, e no ano seguinte Michou iria se casar com um noivo que ela não conhecia ainda e que se chama Jean-Louis e de quem ela se divorciou no ano passado.

A fotografia não tem tempo, nela nossas vidas se imiscuem para ir do passado ao futuro e retornar ao presente, até o limite do improvável, até aquilo que poderia ter acontecido e no entanto e apesar de tudo... O dedo aponta e explica “o contrário” da fotografia, destaca a importância do vestido, do colarinho abotoado da camisa, o tempo passado que as imagens nos escondem. Contadas nas pontas dos dedos, elas estão soterradas de sentidos, dos nossos sentidos, antes mesmo de se tornar uma foto. Muito mais que de imagens recentes, o personagem principal de *O Amante*, de Magerite Duras (1984) descobre sua mãe em um velho retrato realizado em Hanoi, como Barthes em seu “jardim de inverno” de *A Câmara Clara* (1980). Existem também retratos que são como premonições, como aquele do avô, ou aquele da avó de Marcel em *Sodoma e Gomorra* (1922), que parecia avançar a sua morte, sabendo que “as imagens – explica o poeta José Angel Valente – não são talvez nada além da forma perpétua de um adeus”.⁵

O ritual das fotos de família, das fotos impossíveis, à mercê de uma manipulação mal feita, supostas, imaginadas.⁶ O retrato que Hervé Gilbert jamais poderá ter de sua mãe, por causa de um filme velado. O único retrato que teria sido justo, livre de toda a pose, de todo artifício, da mistificação do pai. Infelizmente mal sucedido, e ainda mais verdadeiro porque não obtido. A foto da jovem de 15 anos que retornava de Saigon, o único retrato que a narradora teria

⁴ PÉREC, Georges: *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard (col. L'Imaginaire), 1993 ; p. 78.

⁵ VALENTE, José Angel Valente (texto) CHEVALIER, Jeanne (fotos): *Campo. Así en la tierra como en el cielo*, Murcia, Mestizo, 1995; s/p.

⁶ Ver GARAT, Anne-Marie: *Photos de familles*, Paris, Seuil, 1994; MARY, Bertrand: *La photo sur la cheminée. Naissance d'un culte moderne*, Paris, Métailié, 1993; HIRSCH, Marianne: *Family frames: Photography Narrative and Postmemory*, Cambridge, London, Harvard University Press, 1997.

aceitado, perdido para sempre, como em *As Trinta e Seis Fotos que Dominique Noguez Acreditava Ter Feito em Sevilha* (1993). As imagens permanecem à nossa disposição e se tornam provas duvidosas. Estamos diante da “foto do desespero”, escreve Margerite Duras, “desespero da imagem”, conforme Hervé Guibert. As imagens não servem mais, nem para o reconhecimento nem para a lembrança: “Como é estranha essa ferramenta da memória / Eu evoco agora aquilo que jamais vivi”, declara o poeta José Manuel Caballero Bonald diante de uma foto de família que suscita uma pesquisa autobiográfica em seu poema “Mestiçagem” (*Diário de Argónida*, 1997). A história das imagens deriva do azar: apertamos o botão para depois perdê-las, reencontrá-las e voltar a perdê-las ainda e para sempre, nos cantos e nos recantos da crônica familiar.

A morte inesperada de Sam Auster, o pai de Paul Auster, está na origem de “Retrato de um Homem Invisível” (*A Invenção da Solidão*, 1982). Trata-se de uma busca e uma reconstituição em torno de sua própria identidade como filho e pai de Daniel ao mesmo tempo, enquanto brinca indiferente em meio aos objetos da casa de Auster. Ele encontra em uma gaveta várias centenas de velhas fotografias, examinadas para tentar compreender na sequência sua vida e a de seus pais. Ele está à busca de detalhes imprevistos que o ajudem a compor uma verdade frágil. Ele nutria uma relação visceral, enigmática, relativa à sua concepção: “Lua de Mel nas Cataratas do Niagara, 1946”. Entre os objetos que aguardavam no chão serem recolhidos (um relógio, um casaco, raquetes de tênis, lâmpadas...) há aquele que melhor representa essa perseguição dolorosa e corrosiva: um álbum de fotos que nunca havia sido usado, com a inscrição “Esta é Nossa Vida, Os Austers” em sua capa. O álbum vazio dos Austers nos fala da incapacidade da fotografia enquanto veículo de restituição, ou seja, o retrato, como *no man’s land* aberto à história de cada um de seus protagonistas, está propício à descoberta e à escamoteação.

O personagem interpretado por Harvey Keitel em *Cortina de Fumaça* (Wayne Wang e Paul Auster, 1995) encarna o exemplo do anti-diário fotográfico. Fazer a mesma foto tomada na mesma hora todos os dias é uma forma de contemplar do exterior seu próprio futuro. Fotografar obstinadamente o mesmo lapso temporal, o mesmo fragmento de uma vida anônima e arbitrária é uma

forma de antecipação. Trata-se de ultrapassar a ausência que nós encarnamos, de ver antes mesmo de sair de cena. Importunar a morte à maneira de Leila D'Angelo, posando a cada semana, no mesmo dia, ao longo de onze anos, para o mesmo autorretrato, imaginando a cada nova tomada a derradeira careta (*O Canto da Tripulação*, nº 10, 1997).

A figura do doutor Sebastián aparece igualmente, em *Você Voltará à Região* (1967), de Juan Benet, amontoada em “uma gaveta embevecida de fotografias amareladas”, assim como o personagem de Enriqueta, descrita nas páginas de *Dinde* (1983) pelo poeta Luis Fera, ou Sacramento Andreini, o personagem de Julián Ríos em *Cortejo de Sombras* (2007), que morre queimado diante de algumas fotos antigas. *Extinção* (1986), de Thomas Berhhard, começa quando o narrador descobre em uma gaveta algumas fotos de família, em torno das quais gira a focalização de seus congêneres. Andrés Trapiello realiza seu diário *Os Cavalheiros do Ponto Fixo* (1996) diante de outra gaveta plena de fotos. Ele se vê, adolescente, olhando escondido essas imagens, para confessar enfim sua impotência, a mesma que acomete a todos, em reconhecer esses retratos que acabará por destruir. Os diários íntimos, assim como as fotografias, terminam ademais como esses “clichês amarelados”, de um “mal estar generalizado” inconfessável, esboçados por Louis René des Forêts em *Ostinato* (1997).

A literatura contemporânea escolhe com frequência a forma episódica e fragmentária do álbum⁷: *Instantâneos Tardios* (1987), de Jean Loup Trassard, *Diário do Olhar* (1988), de Bernard Noël, *A Memória Ama Caçar no Escuro* (1993), de Gérard Macé, *O Comandatário. Poema* (1987), de Emmanuel Hocquard e, com algumas fotografias de Juliette Valéry, *O Anel* (1993), de Jacques Roubaud, Patrick Modiano e *Dora Bruder* (1997), bem como Bernardo Atxaga em “Poema polaroid sobre a morte de John Lennon” (*Poemas e Híbridos*, 1980), foram concebidos como um conjunto de fatias que alinhavam imagens,

⁷ A influência da estética do álbum de família na fotografia autoral é igualmente enorme. Em livros como *Mémoires*, Zurich, Scalo, 1995, de Seiichi Furuya, *Album*, Murcia, Mestizo, 2000, da mexicana Ana Casas Broda, *Quelli di Bagheria*, Lugano, Gottardo, 2002, de Ferdinando Scianna, *Pitou*, Zaragoza, PUZ, 2007, de Emmanuel Sougez, ou *Avant l'âge de raison*, Filigranes, 2008, de Bernard Plossu, constituem algumas publicações dentre inúmeros exemplos possíveis. O livro de Barbara Steiner e Jun Yang, *Autobiography*, London, Thames & Hudson, 2004, aborda igualmente essa temática.

reflexões e lembranças. “Primeiros Instantâneos de Berlim”, de Julián Ríos (*Álbum de Babel*, 1995), responde a essa mesma disposição. O autor nos situa no tempo e no espaço dos acontecimentos captados pelas fotos que acompanham o texto. O álbum, como o diário, existe graças às anedotas que percorrem a cena. São acontecimentos que suscitam um interesse restrito, limitado à cumplicidade entre foto e protagonista, entre o diário e seu personagem principal. O interesse em um e no outro está ligado ao testemunho do banal. Álbuns e diários são feitos de secreções de tempo. Suas narrativas passam sempre “ao largo”. Julián Ríos detalha tudo o que as imagens não mostram: “vou denotar meus sonhos”, escreve ele no prefácio às fotografias de Antonio Gálvez. Nossas fotos, nós as sonhamos todas. Isso não quer dizer que as imagens não existam de fato para além de uma fronteira íntima e inefável.

Debruçar-se sobre os álbuns de outros, enfiar-se nas peculiaridades de suas vidas com ou sem consentimento, início formal de uma leitura bisbilhoteira: “contemplados e analisados através desses documentos que fixam para sempre momentos cruciais – escreve Gillo Dorfles sobre certos retratos literários (Kafka, Zola, Virginia Woolf) – esses personagens são expostos tanto à compaixão como à ironia e ao sarcasmo, enquanto eles talvez não quisessem se ver conhecidos sob essa luz impudica, extremamente nua e desprovida de nuances”.⁸ As fotografias de nossos álbuns encerram essa ambiguidade subjacente: elas são feitas de uma intimidade que revela sem pudores as meias furadas, onde alguém se mostra sem retenção vestindo um chapéu de bruxa, soprado em uma língua de sogra colorida, o olho se torna caolho quando atingido pelo flash. A história (estética) da fotografia comporta igualmente essa marca exibicionista do demasiado-privado: Lartigue, Hervé Guibert, Denis Roche, Nan Goldin... Cada um de seu jeito se faz objeto clandestino de suas próprias imagens.

“Qual romance poderia ter a dimensão épica de um álbum de fotos?” se pergunta Günter Grass em *O Tambor* (1959). Oscar, seu narrador, conserva seu álbum como um “tesouro”. Para Oscar trata-se “de uma sepultura familiar onde tudo se torna claro”. Sua narrativa se desdobra entre o pessoal e o social: “os

⁸ DORFLES, Gillo: *Il Feticcio quotidiano*, Milano, Feltrinelli, 1988; p. 122.

modos, os cortes de cabelo mudam, mamãe engorda e Jan fica mais magro, e há pessoas que eu nem mesmo conheço; deduzimos às vezes quem poderia ter feito a foto”. Oscar remonta ao passado e descreve a imagem de seus avós, sua mãe, a amiga da mãe Greta Schöffler e seu marido, o padeiro Alexandre Schöffler, até os primeiros retratos dele criança, que o mostram com seu tambor de ferro branco. O retrato do tambor determina o instante em que Oscar decide não mais crescer e recusar o mundo dos adultos. Esse álbum de fotos já contém em si sua história pregressa e por vir.

Toda foto detém duas figuras misteriosas: “o desconhecido” e “o ausente”. Um desconhecido sempre está presente em nossos álbuns. As primeiras páginas de *Testamento Francês* (1995), de Andreï Makine, giram em torno de uma desconhecida que surge de um monte de imagens reunidas desordenadamente em um envelope empoeirado descoberto pelo narrador no meio das últimas páginas de seu álbum. Em *Crematório* (2007), seu último romance, Rafael Chirbes sublinha a importância dos personagens anônimos que percorrem nossos álbuns de família, assim como nós mesmos nos tornamos, por nossa vez, os desconhecidos de outros. Todo mundo tem um. Ninguém sabe nada dele. É um estranho no ninho, em meio a esses rostos bem conhecidos, amados dolorosamente por vezes. Trata-se de um personagem fortuito, destinado ao esquecimento. Perguntamos aos mais velhos, que dão de ombros sem conseguir justificar aquela presença ilícita. Eventualmente, ele foi carregado pelas lembranças de alguém que não está mais presente para dar a garantia acerca desse intruso que posa com os demais no dia do casamento da tia Sylvianne. Nós nos tornamos, sem sombra de dúvida, estranhos personagens caídos por acidente dentro de uma história fotográfica que não é a nossa, tornados pretexto para uma outra narrativa.

“O ausente” está compreendido de maneira implícita dentro de cada um de nossos álbuns. É aquele que faz a foto, o guru que organiza e fixa a representação visual do corpus familiar. Ele passa despercebido e, no entanto, os retratos de família são, de uma certa forma, a prolongação desse indivíduo jamais revelado. Sua função é normalmente decidida por um membro de autoridade reconhecida pelo clã. Nele todos confiam. Através da sucessão de imagens adivinhamos seu toque invisível e resoluto, traído de vez em quando

por uma sombra mal disposta. A ideia de uma história desses instantâneos domésticos que tomam como ponto de referência o vestígio do “ausente” me parece terrivelmente sedutora, ainda que ilusória.

Para Thomas Bernhard a fotografia não é nada além de uma “mania ignóbil”, a “desgraça do século XX”, “uma mistificação perversa” na qual somos humilhados, ridicularizados, como a família pintada por Marcel Jouhandeau em “Déclic”, sorrindo para a foto em um domingo de sol no parque (*Imagens de Paris*, 1934). Quanto mais a imagem é atroz e cômica, melhor ela se adapta aos personagens dos três retratos que estão na origem de *Extinção*. Seus pais na estação Victoria, em Londres, tomam o trem para Douvres, seu irmão para Sankt Wolfgang, suas duas irmãs à vila que o tio Georges possui em Cannes. Eles aparecem “assim como são”: grotescos e repugnantes, sobre “esse pedaço ridículo de papel chamado fotografia”. Cada foto nos remete a um personagem desfocado e fantasmático, não sem razão: Ursula, em *Cem Anos de Solidão*, recusa a se transformar em “objeto de piada para seus filhos pequenos”, negando-se a fazer parte do único daguerreótipo dos Buendía.

O retrato sempre foi uma questão de semelhança, de identidade (“íntima” para Nadar e “verdadeiro caráter”, segundo Disdéri). Perseguidos pelas imagens, exigindo respostas sobre instantâneos sem explicação possível, *Região* é o lugar que acolhe os personagens de Juan Benet em sua busca de uma identidade sem contornos: “a memória não somente deforma, amplia e exagera – assinala o professor Sebastián -, ela também inventa uma aparência de vivido e de distanciamento diante daquilo que o presente nos refusa”. A memória criadora, “involuntária” (Proust), que inventa, que conhece e dá às imagens de nossos álbuns “uma aparência de vivido e de distanciamento”. A história de cada um de seus personagens está ligada a uma ou várias fotografias. Elas são o fio que determina suas vidas: a foto misteriosa na qual se cruzam destinos do doutor Sebastián e o da filha do Coronel Gamallo. Eles são perseguidos por suas fotos e suas lembranças. É por isso que ela retorna à Região, ao consultório do doutor Sebastián, com suas lembranças, seu retrato e suas questões inúteis.

Juan Benet constrói seu romance *Saúl Diante de Samuel* (1980) em torno de uma foto que contém a “cisão inevitável entre dois irmãos a princípio

parecidos”. Trata-se de um retrato que celebra uma reunião de família. No centro está a avó, sentada em uma cadeira de palha no jardim, depois do lanche. “Enfim em casa”, pensa a mãe, para nos entregar depois essa imagem. É a pequena história de uma família qualquer, as ambições do filho mais velho, de pé, o gesto fugidio de sua noiva que “lhe cede o braço ao mesmo tempo em que distancia seus ombros como que para deixar claro que ela não tinha nada a ver com os ares pretenciosos que ganhava seu futuro marido”.⁹ Ela olha à direita, para o mais novo, posicionado ao lado da mãe. Trata-se de uma imagem descrita pela mãe a seu filho como se ele nunca tivesse estado lá. Na verdade, ele não está nessa foto, pois o retrato de família contado por sua mãe só existe para ela, exclusivo, quase inefável, mal entrevistado através de suas palavras abafadas. “O envelhecimento é sempre maior e mais feroz em nossas fotos que na realidade”, assinala Gabriel Garcia Márquez em seu derradeiro romance, *Memória de Minhas Putas Tristes* (2004). Para os personagens que somos em nossos álbuns, a memória não é nada além de uma “película deteriorada”, e nossas fotos de traições desejadas à mercê desses retratos secretos que emboloraram irremediavelmente entre as páginas ásperas de um álbum estripado.

⁹ BENET, Juan: *Saúl ante Samuel*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1980; p. 244.

Referências bibliográficas

ANSON, Antonio: **Novelas como álbumes. Fotografía y literatura**, Murcia, Mestizo, 2000.

— (ed.) **Los mil relatos de la imagen y uno más**, Diputación Provincial de Huesca, 2003.

— (ed.) **Cómo leer un poema. Estudios interdisciplinarios**, Zaragoza, P.U.Z., 2006.

SCIANNA, Ferdinando, ANSON, Antonio (eds.): **Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía. Words and Photographs. Literature and Photography**, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009.

“En busca de la memoria perdida. La guerra civil y la fotografía española contemporánea”, ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE, LXXXIX, 354 ABRIL - JUNIO 2016, pp. 153-168.

“Le regard exhumé: Pour une nouvelle vision de la photographie espagnole dans ses rapports à la Guerre Civile”, Iberic@I, Université de la Sorbonne, Numéro 7, Printemps 2015; pp. 137-148.

“Le retour impossible. Quelli di Bagheria de Ferdinando Scianna”, en BAETENS, Jan, STREITBERGER, Alexander (eds): **De l'autoportrait à l'autobiographie**, Caen, Editions Minard, 2012; pp. 39-55.

“Regreso al futuro. Fotografía de anticipación en textos literarios” en FONTUCYBERTA, Joan (ed.): **Soñarán los androides con cámaras fotográficas?**. Madrid, Ministerio de Cultura, 2008; pp. 44-75.

ARROUYE, Jean (dir.): **La photographie au pied de la lettre**, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005.

BRASSAI: **Marcel Proust sous l'emprise de la photographie** (Préface de Roger Grenier), Paris, Gallimard, 1997.

BUISINE, Alain, WATTEAU, Emmanuel (eds.): **Photographie-littérature**, Mannheim, Medusa-Médias, 2, Universidad de Mannheim, 1995.

Les Cahiers de la photographie, nº 2 (“Littérature/Photographie”), 1981.

Les Cahiers Naturalistes, nº 66, Actes du Colloque de la Bibliothèque Nationale, Paris/Médan: 4-7 octobre 1990 (Tercera parte: “Naturalisme et photographie”), 1992.

CHEVRIER, Jean-François: **Proust et la photographie**, Paris, Editions de l'Etoile, 1982.

INFANTINO, Stephen C.: **Photographic Vision in Proust**, New York, Peter Lang, 1992.

KOPPEN, Erwin: **Literatur und Photographie**; Über Geschichte und Thematik Einer Medienentdeckung, Stuttgart, J.B. Metzler, 1987.

LAMBRECHETS, Eric, SALU, Luc: **Photography and Literature. An Interntional Bibliography of Monographs**, London, Mansell, 1992.

MÉAUX, Daniel (ed.): **Etudes romanesques**, 10 ("Photographie et romanesque"), Caen, Lettres Modernes Minard, 2006.

MONTIER, Jean-Pierre, LOUVEL, Liliane, MÉAUX, Danièle, ORTEL, Philippe (dirs): **Littérature et photographie** (colloque au Centre International de Cerisy-la-Salle), Presses Universitaires de Rennes, 2008 (coll. Interférences).

MORMORIO, Diego (ed.): **Gli Scrittori e la fotografia** (pref. de Leonardo Sciascia), Roma, Editori Riuniti/Albatros (XXVIII), 1988.

ORTEL, Philippe: **La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible**, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon (Coll. Rayon Photo), 2002.

RABB, J. M. (ed.): **Literature and Photography. Interactions, 1840-1990. A Critical Anthology**, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995.