

DIANTE DA SOMBRA: A FICÇÃO COMO FORMA SINTOMÁTICA DE TEORIA

Ronaldo Entler ¹

Resumo

Nossas primeiras imagens habitavam lugares sombrios – as cavernas, os túmulos, os templos – e davam corporeidade a uma dimensão obscura e distante da realidade – o mundo dos mortos, dos deuses, e uma natureza repleta de causalidades sutis. O processo civilizatório substitui o pensamento mágico por uma mentalidade científica, mas não consegue eliminar todos os traços dessa origem. Na outra ponta dessa história, a fotografia surge como produto da racionalidade moderna e inaugura a noção de imagem técnica. Mas, ao acolher nossos rituais afetivos mais intensos e cotidianos, abre espaço para manifestações de um pathos das linguagens que foi recalcado pela cultura. Atravessada por crenças e desejos, vai muito além de um “querer de dizer”: ela é também sintoma, espaço de transbordamento de sentidos que nem sempre nossas estratégias de comunicação são capazes de depurar. Nesses casos, as imagens são mais do que uma tela em que a expressão de um autor ou de um tempo pode ser lida. Ela é uma pele onde as cicatrizes da história ainda latejam. Como um prólogo estendido, este artigo apresenta os pressupostos que movem o livro “Diante da Sombra”, série de textos ficcionais que a fotografia como protagonista. Esses contos exploram o que persiste de sombra nessa escrita da luz. Publicamos um conto do livro junto com o artigo.

¹ **Ronaldo Entler** - Pesquisador e crítico de fotografia. É jornalista, mestre em Multimeios (IA-Unicamp), doutor em Artes (ECA-USP), professor e coordenador de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da FAAP. Articulista do blog Icônica. Escreveu vários artigos sobre fotografia em periódicos e magazines.

Abstract

Our first images inhabited dark places - the caves, the tombs, the temples - and gave corporeity to an obscure and distant dimension of reality - the world of the dead, the gods, and a nature full of subtle causalities. The civilizing process replaces the magical thought with a scientific mentality, but it can not eliminate all the traces of that origin. At the other end of the story, photography emerges as the product of modern rationality and inaugurates the notion of technical image. But by welcoming our most intense and daily affective rituals, it opens space for manifestations of a pathos of languages that has been repressed by culture. Crossed by beliefs and desires, it goes far beyond a "wanting to say": it is also a symptom, a space of overflow of meanings that our communication strategies are not always able to purify. In these cases, the images are more than a screen on which the expression of an author or a time can be read. She is a skin where the scars of history still throb. As an extended prologue, this article presents the assumptions that move the book "Facing the Shadow," series of fictional texts that photograph as the protagonist. These tales explore what remains of shadow in this writing of light. We publish a book tale along with the article.

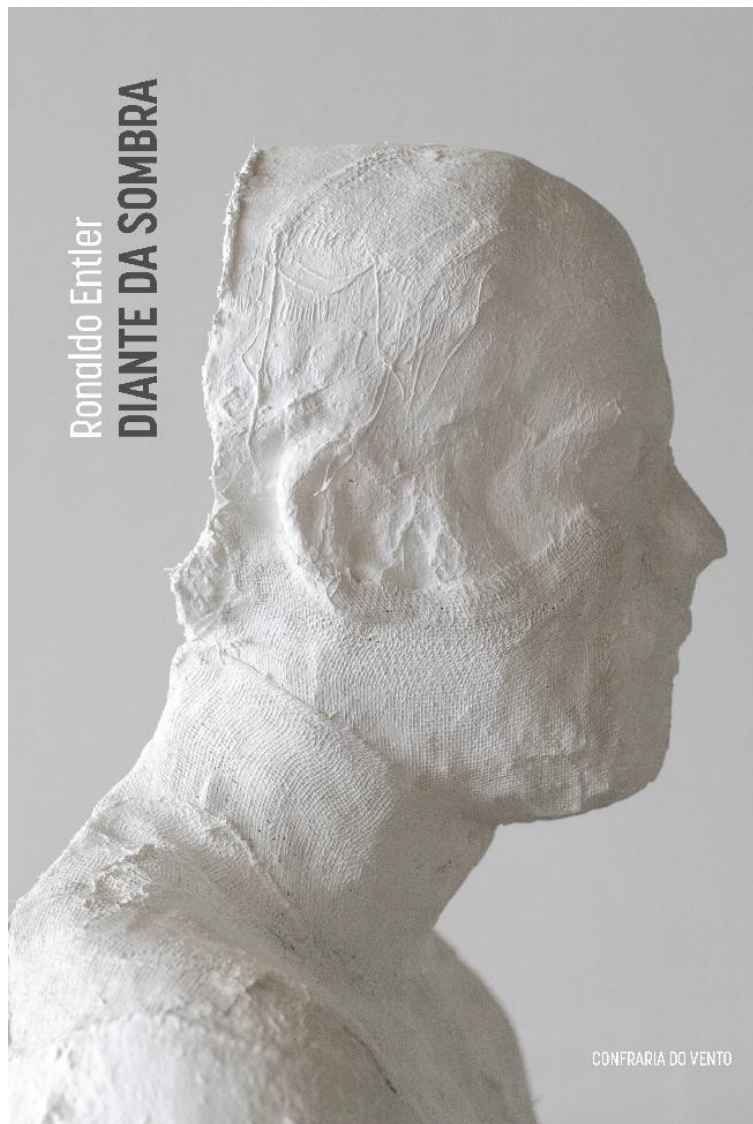


Imagem 1
Capa do livro Diante da Sombra
Ronaldo Entler

O livro **Diante da sombra** (Confraria do Vento, 2018) reúne treze contos que escrevi nos últimos seis anos, todos eles tendo a imagem, especialmente a fotografia, como elemento central das narrativas. No livro, as fotografias escapam à sua promessa histórica de nos oferecer certezas: elas se movem, assombram, dão forma a desejos mal compreendidos, conectam tempos distantes, documentam nossa desapareição e renegociam nossa existência.

Este artigo – na verdade, um comentário – surge com a intenção de compartilhar algumas referências e duas expectativas que movem esse livro. A primeira é uma ideia de fundo que atravessa as histórias: a possibilidade de que sobrevivam na fotografia traços de um pensamento mágico que regia a produção

de imagens em povos ancestrais – portanto, uma *sombra* que se insurge nessa *inscrição* da luz. A segunda justifica a opção pela escrita ficcional: a convicção de que histórias inventadas são, às vezes, capazes de dizer verdades ainda mais sutis. No final das contas, essas duas ideias constituem uma mesma premissa: a de que os mitos, essas narrativas arcaicas carregadas de imagens e investidas de corpo, eram uma forma de conhecimento que organizava, simultaneamente, as necessidades práticas de sobrevivência e as angústias existenciais. A opção feita por nossa civilização foi a de negligenciar estas últimas para responder de modo mais eficiente às primeiras. As imagens técnicas são, em princípio, parte dessa resposta. Os contos reunidos no livro tentam escavar o território da fotografia para reencontrar nele esse aspecto que foi renegado.

Na sequência deste artigo, trago o conto “Claro escuro” que abre o livro **Diante da sombra**.

Sobre a verdade das sombras

Nas últimas décadas, as teorias da fotografia fizeram o esforço necessário para desmontar a crença na ideia de que imagem e realidade coincidem. Mapeamos o abismo de códigos que separam uma da outra. Entendemos, afinal, que a fotografia é apenas uma construção da cultura e o olho, um órgão educado para compreendê-la.

Ainda assim, em momentos que implicam afetos, as fotografias adquirem a intensidade de um gesto que o olhar, com uma sensibilidade renovada, acolhe como um acontecimento singular. Essas imagens operam mais ou menos como as tatuagens que, por mais codificadas que sejam em seus desenhos e nos engajamentos que as motivam, trazem consigo a memória do corpo que foi implicado. A fotografia é uma construção carregada de significações arbitrárias. Mas, em momentos cruciais, é também cicatriz.

Pensar os sentidos que atribuímos às coisas como um véu que cobre a realidade é menosprezar o peso de realidade que a cultura adquire em nossa existência. Podemos dissecar suas dinâmicas, mas não podemos contorná-la. Será que nosso corpo se alivia desse peso quando, por exemplo, tomamos consciência de que o nome de uma pessoa querida ou odiada, pronunciado

inadvertidamente, é apenas um conjunto de fonemas atribuído a alguém; que uma canção de ninar é um poema feito de rimas forçadas, conformado a uma estrutura melódica simplória; que a comida preferida da casa da avó provém de uma receita um dia publicada na embalagem de um dos ingredientes; que um objeto recebido de herança e depois perdido poderia ser substituído por outro ainda mais eficiente disponível no mercado; que um abraço não passa de uma coreografia repetida milenarmente? Coisas desse tipo estão sustentadas por convenções e, no entanto, são aquilo de que uma vida humana é feita. Sem os sentidos que atribuímos às coisas, caminharíamos de volta à condição de protozoários.

A cultura é feita de relações que inventamos e que somamos àquelas induzidas pela natureza. Muitas delas são regras que adotamos pela força de uma autoridade. Outras são lapidadas ao longo do tempo por desejos e angústias coletivas que se renovam em cada indivíduo. Por exemplo, uma coisa são as decisões tomadas na reunião do condomínio, publicadas no elevador do prédio. A essas, obedecemos de forma protocolar. Outra são os ritos pelos quais sentimos pertencer a uma comunidade e nos reconhecemos num território. Aquilo que eles instauram nos atravessa como sintomas, mesmo quando novos protocolos passam a oferecer soluções mais eficientes que os ritos enraizados no corpo. Também os códigos operados pelas imagens podem convocar uma obediência inerte ou, muito mais do que isso, o investimento de uma empatia. Nessa manifestação de um *pathos*, o que irrompe é um afeto, mas também uma afecção: “a imagem arde em seu contato com o real”, disse Didi-Huberman, “inflama-se e nos consome, por sua vez” (2012, p. 208). Nessa condição, a imagem deixa de ser apenas uma representação e ganha o estatuto de um acontecimento.

Sempre tivemos em nossa civilização imagens que, apesar de artificiosas, traziam a força de uma presença. Isso tem pouco a ver com o grau de semelhança que elas são capazes de oferecer. A semelhança é, conforme lembra Jean-Pierre Vernant, uma questão acessória nas imagens de uma Grécia arcaica: um objeto não precisava se parecer com o deus ou a pessoa morta para constituir uma espécie de duplo. Segundo ele, a imitação é um problema tardio da Antiguidade que, destacado pelos pensamentos de Xenofonte e de Platão,

serviu justamente para desqualificar a imagem como produtora de ilusão e engano (VERNANT, 2002, p. 401). Vernant se refere a dois tipos de objetos ritualísticos encontrados na Grécia pré-helênica, descritos em textos antigos: o *kolosóos* e o *xóanon*, um sempre estático, fincado na terra ou sepultado, o outro móvel, portátil. São estátuas, mas não são imagem no sentido que, posteriormente, será atribuído a esse termo. São presentificações mais do que representações e, neles, a figuração é limitada e dispensável. Um simples pedaço de madeira encontrado pode cumprir essas funções.



Imagem 2
Versão em pedra de um xóanon. Chipre, 2000-1800 a.C (Museu de Arte Cicládica, Atenas).

Por sua vez, a Idade Média cristã – que teve de enfrentar todas as dúvidas levantadas pelo platonismo – recusou conscientemente a semelhança e perseguiu, tanto pela fé mais visceral quanto pelos argumentos filosóficos mais refinados, a possibilidade de uma imagem consubstancial a Deus. Podia se tratar de uma relíquia, isto é, um objeto que se supõe historicamente ligado ao ser de que se é devoto (o *Santo Sudário*, por exemplo). Mas também uma escultura ou um ícone pintado sobre a madeira podiam ser tocados pela substância divina,

graças aos mistérios da encarnação – que permitiu ao Deus único e imaterial desdobrar-se num corpo – e da transubstanciação – que permitiu que seu corpo e seu sangue habitassem o pão e o vinho (cf. MONDZAIN, 2013, p. 111).

O abismo que nos separa dessas civilizações não impede que resíduos dessa origem ritual das imagens resvalém em nossa direção. Por ora, é suficiente considerar que a semelhança não é o cerne do problema e que, dadas certas condições, o olhar não é apenas obediente, ele permanece efetivamente sensível aos movimentos simbólicos operados pelas convenções culturais.

É preciso entender a posição que essas imagens-sintoma ocupam na relação com o que tornam presente. Elas não são exatamente o mesmo, nem totalmente uma outra coisa. Elas produzem uma sensação de proximidade que só é marcante por conta da distância que também anunciam. Novamente aqui, o paradigma da cicatriz: com relação ao ferimento que a origina, ela é ao mesmo tempo resquício e superação, efeito colateral e cura, permanência e distanciamento. Quando alcançam essa possibilidade, as imagens têm pouco ou nada a ver com a imitação de uma aparência. Porque, afinal, sua força está justamente em dar forma a algo que não se oferece plenamente à visão, que não tem contornos bem definidos, que permanece como sombra.

Inevitável pensar aqui em dois conceitos-chave que relacionam a imagem a esse paradoxo topológico. Primeiro, a *aura* de Benjamin, “a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja” (Benjamin, 1989, p. 170). Segundo, e de modo espelhado, o *punctum* de Barthes, uma sensação de proximidade gerada por algo que se tornou ausente, “a imagem viva de uma coisa morta” (Barthes, 1984, p. 118). Entre um e outro, o que muda é o sentido em que opera a mesma força motriz: interessa a Benjamin o modo como um objeto mundano é capaz de produzir uma experiência com o sagrado ou com o histórico (a sensação de distância). Interessa a Barthes o modo como a imagem é capaz de restituir uma corporeidade perdida (a sensação de presença).

Já não é tão óbvio encontrar essa força nas imagens de hoje, a não ser dentro de contextos nostálgicos. Pode ser que persistam no fundo de algumas gavetas, como objetos sagrados tardios, fragmentos de nossas experiências

afetivas: uma fotografia, um recado anotado num *post-it*, a rolha de uma garrafa de vinho, uma passagem de avião, o ingresso de um show... Pode ser que esses pequenos rituais se atualizem em lugares menos prováveis, por exemplo na ação de *printar* a tela do celular para preservar uma mensagem ou um *post* da aceleração das *timelines*.

Mas o que distingue os aspectos sintomáticos da cultura de outras codificações mais corriqueiras é que, em sua recorrência, ele se manifesta por caminhos que nunca são totalmente mapeáveis. Pode ser que encontremos a memória muito viva de uma experiência íntima num espaço alheio: a cena de um filme a que assistimos despreziosamente na TV, uma foto encontrada dentro de um livro comprado num sebo, a pintura de um artista desconhecido que está entre uma obra-prima e outra do museu, uma cena vista repentinamente pela janela do carro e que, por sua força, retemos como imagem.

De todo modo, a fotografia é um lugar privilegiado onde se atualizam os rituais pelos quais buscamos tal efeito de presença. Numa civilização racionalizada, ela teve a vantagem de mascarar o *pathos* das imagens envolvendo-o agora num discurso mais científico. No final das contas, a sensibilidade físico-química da película e a presença do objeto diante da câmera constituem apenas uma alegorização daquilo que importa: a presença do objeto diante do desejo. Deleuze e Guattari, que pensavam o desejo operando de forma maquínica (uma “máquina desejante” que, como todas as máquinas, produz operando cortes em fluxos contínuos), não deixaram de considerar a possibilidade de “construção de uma máquina desejante no seio da máquina social técnica” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, pp. 512-13).

É por isso que, até certo ponto, e também a despeito de nossa curiosidade teórica, pouco importa a substituição dos saís de prata pelo sensor digital. Não apenas uma técnica ou um suporte, a fotografia é uma operação social e psíquica que não é imediatamente reprogramada junto com o aparelho. Do ponto de vista técnico, é perturbadora a imaterialidade dessas novas imagens: uma foto digital projetada “não está lá”, nem na tela, nem no projetor, nem no

computador ². Ela é pura codificação, não ocupa mais um espaço físico. Mas o que sempre nos moveu nas imagens – aquelas que importam, ao menos – nunca esteve exatamente em sua superfície, nem na película, nem no papel, no tecido, na madeira... O que nos conduz é sempre uma virtualidade, algo que está fora, um tanto mais distante e, ao mesmo tempo, dentro, um tanto mais interior à imagem.

Talvez tenhamos esperado demais da fotografia. Daí que a descoberta de seus artifícios adquire muitas vezes um tom moralista: *a fotografia mente! A fotografia digital mente ainda mais!* As linguagens permitem o conhecimento não porque conseguem contornar as elaborações da cultura ou despir-se de suas codificações, mas porque aquilo que forjam produz uma analogia que possibilita uma compreensão satisfatória do mundo. E importa frisar: é apenas em certas teorias recentes sobre a imagem, em especial sobre a fotografia, que “análogo” se torna sinônimo de “semelhante” ou “idêntico”. Já víamos em Aristóteles que a analogia é a proporcionalidade que permite atribuir uma equivalência a termos distintos. Como ele mostra em sua explicação sobre o funcionamento das metáforas: “a taça é o escudo de Dionísio” (afinal, a taça está para o deus Dionísio como o escudo está para Ares). Tal afirmação ganha sentido não porque haja semelhança ou qualquer relação natural entre um objeto e outro, mas porque é possível estabelecer uma proporcionalidade entre eles no contexto da narrativa (ARISTÓTELES, 2005, p. 1407b).

Algumas fotografias se tornam emblemáticas não porque sejam inquestionáveis quanto à sua fidelidade aos fatos, mas porque aquilo que constroem dá expressão a certas angústias produzidas pela história. Pesquisadores levantam a hipótese de que o miliciano fotografado por Robert Capa (1936) não tenha morrido naquela ocasião ³, e Robert Doisneau confirma que o beijo fotografado em frente ao Hotel de Ville (1950) foi previamente negociado. Notícias como essa deixam um sentimento de traição, e a constatação de que as fotografias mentem. Ainda assim, essas imagens

² A observação é de Philippe Dubois, numa conferência realizada no Sesc Consolação (SP), dentro do ciclo *E agora, fotografia?*, 10/11/2014.

³ A hipótese é trazida pelo documentário **La sombra del iceberg** (2007), de Raúl Riebenbauer, e pelo livro **Sombras de la fotografía** (Bilbao: UPV, 2009), de José Manuel Superregui.

persistem. Não importa que sejam construções, elas alegorizam melhor do que qualquer outra imagem o ímpeto de resistência de um povo que luta contra seu ditador (Capa), e o afeto que irrompe numa paisagem que, havia pouco, era também um espaço de conflito e dominação (Doisneau).



Imagem 3

Robert Capa, A morte de um miliciano, 1936 / Robert Doisneau, O beijo do Hotel de Ville, 1950.

Fotografias como essas atualizam por uma via técnica um modo muito peculiar de construção alegórica: as narrativas míticas. É preciso saber que mito, em seu sentido pleno, escapa à nossa noção corriqueira de verdade ou mentira. O mito é uma analogia construída por fragmentos de vivências, lapidada pelo tempo, que não apenas noticia um acontecimento mas faz reviver ciclicamente aquilo que narra. Ela é uma forma eficaz de aplacar, mesmo que provisoriamente, as forças caóticas que uma sociedade arcaica enxerga na natureza para que a vida social se organize. São construções tão coesas e pregnantes que, mesmo fora de seu contexto, seus conteúdos ainda nos orientam: já não acreditamos nos deuses do Olimpo, mas ainda recorreremos às narrativas gregas para pensar fenômenos complexos que moldaram nossos comportamentos. De modo semelhante, apesar de denunciadas em suas artimanhas, o que aquelas fotografias dizem ainda nos importa. Nada a ver com fidelidade, mas com a eficácia poética com que as imagens organizam nossas memórias.

É certo que as transformações técnicas não deixaram de impactar os ritos sociais ligados à fotografia. Hoje, as câmeras se proliferam, todos fotografam tudo, câmeras fotografam sozinhas, e boa parte dessas imagens são publicadas imediata e indistintamente. Uma vez que a disponibilidade do olhar é

inversamente proporcional à quantidade de imagens que aparecem em nossas telas, esse processo parece inviabilizar a carga afetiva que marcou a história de nossa relação com as imagens. Na verdade, despista, mais do que inviabiliza. A quantidade e a ansiedade crescentes que caracterizam a produção fotográfica atual são, por si mesmas, sintomas de um *pathos* que persiste, mas que não encontra mais um lugar adequado a suas intensidades.

É importante não confundir a banalização de uma resposta com a anulação das questões que a motivam: a banalização da violência pelos programas policiais da TV não elimina o temor da morte; ao contrário, faz com que ela nos assombre em cada semáforo. A banalização do sexo não dissolve o desejo; ao contrário, torna insuportáveis os limites que encontramos para sua satisfação. A solução tende a ser a denegação dos sintomas pela imposição de formas de controle ainda mais artificiosas: o endurecimento das leis contra o excesso de violência, o fortalecimento da moral contra o excesso de sexualidade. E, no que tange às imagens, algoritmos e filtros mais rigorosos – eventualmente, também alguma censura – contra o excesso de disponibilidade de informação. Apesar de tudo isso, o *pathos* está aí, na forma ainda mais sintomática do gozo: seguimos buscando na TV os crimes que abominamos, permanecemos atentos à sexualidade alheia que nos ofende, e apostamos corrida com as *timelines* para recuperar as imagens que saturam a visão.

No campo da história da arte, Aby Warburg foi a figura mais atenta às recorrências anacrônicas da cultura, isto é, às elaborações que reaparecem justamente nos lugares e momentos de sua denegação. Em especial, ele se dedica ao estudo das formas caóticas, orgiásticas e esotéricas oriundas do paganismo antigo, que escamoteiam na cultura do Oriente Próximo e reaparecem na arte renascentista, não obstante sua tendência à racionalidade e ao humanismo. Eventualmente, ele amplia ainda mais seu escopo, abarcando mitologias de comunidades nativas da América e reportagens de seu tempo. Ele denominou esse fenômeno como *Nachleben*: sobrevivência, supervivência ou vida póstuma, conforme a tradução. Não lhe passa despercebido o fato de que a modernidade busca formas de conter esse *pathos* que deriva de uma natureza incontrolável. Ainda assim, é possível localizar os lugares em que se opera esse esforço de domesticação.

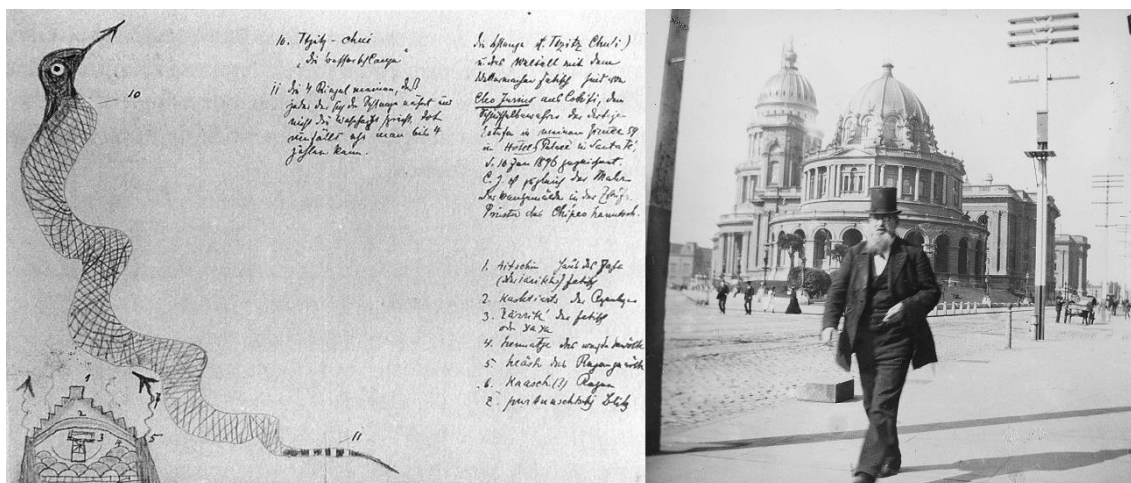


Imagem 4

Desenho de Cleo Junino, com “serpente e a morada do mundo” (anotações de A. Warburg) / Tio Sam, foto de A. Warburg.

A respeito de certos mitos dos índios Hopi da América do Norte, que representam os relâmpagos como serpentes que descem do céu, ele se pergunta numa conferência feita em 1923: “o que se põe em seu lugar?”. Numa foto que intitula **Tio Sam**, ele observa um senhor bem vestido, de cartola, “passeando cheio de orgulho” por uma rua de San Francisco. Atrás dele, Warburg percebe a rede de fios elétricos que margeia a rua, essa “serpente de cobre edisoniana que arrancou o relâmpago da natureza” (WARBURG, 2015, pp. 252-3) para que ele não mais nos apavorasse. A análise com que encerra sua conferência não pode ser entendida como uma constatação conformista de que as formas míticas simplesmente se dissolvem, sem consequências, em soluções técnicas. Ele mesmo recorre aos mitos para interpretar o destino possível dessas soluções racionalistas: refere-se a Benjamin Franklin – inventor do para-raios – como um novo Prometeu; aos irmãos Wright – inventores do avião – como novos Ícaros. Ou seja, a dor e a queda fazem parte dessa narrativa que começa a se esboçar em seu tempo. Ele parecia antever o modo como, nas ruas, as pessoas se tornariam mais cabisbaixas e esses fios emaranhados, caóticos e cheios de gambiarras planejadas conduziriam à crise energética e às catástrofes ecológicas que derivam de uma demanda insustentável de energia

4.

⁴ Enquanto escrevo este artigo, como que por ironia, um raio deixa minha região momentaneamente sem luz, e mais de 24 horas sem TV a cabo e internet. Nesse mundo em que os relâmpagos foram domesticados pelos fios, estar *off-line* se converte num de nossos maiores pavores.



Imagem 5
Flávio Shimoda. Sem título. São Paulo, 2018.

Fazemos parte de uma sociedade que investiu largamente na desconstrução de todos os mitos. Mas vale insistir na pergunta de Warburg: *o que se põe em seu lugar?* Com os recursos disponibilizados pela técnica – palcos iluminados, dramaturgias televisivas, uma atuação incisiva nas redes sociais –, vemos ressurgirem manifestações de fé e figuras messiânicas ainda mais dogmáticas. Os ritos que as instauram não estão sustentados nem pela força alegórica dos mitos, nem pelo discurso científico que os suplanta, mas apenas por performances espetaculares e histriônicas que ocupam o vazio do presente. Elas se tornam imagem em sua manifestação mais fraca e superficial. E não se trata de anacronismo no sentido de uma persistência do tempo, mas de uma forma muito arbitrária de conservadorismo que renega, de uma só vez, as feridas do passado que ainda latejam e as convenções repactuadas dialeticamente por forças políticas que se dispõem ao diálogo.

Sem uma noção forte de mito, damos hoje a essa palavra dois significados opostos: chamamos de mito uma invenção qualquer que se dissemina, mas que não se sustenta diante da ciência. Ou, então, uma figura heroica cujos feitos nem se inscrevem numa memória nem precisam ser averiguados. Basta que ela produza efeitos imediatos que nos distraiam. Na linguagem das redes sociais, “mitar” não é gerar uma narrativa marcante, que se enraíza na cultura e que passa a servir de modelo. É simplesmente gerar uma repercussão bombástica. Esses extremos – a mentira insustentável e a verdade que nasce por geração espontânea – são dois lados da mesma moeda: é justamente porque o mito

perde seu poder de alegorizar um conhecimento lapidado pelo tempo que, então, ele passa a nomear um tipo de sedução vulgar que se alimenta do esquecimento. Esse é bem o tempo que vivemos.

O *pathos* sempre diz respeito a uma violência inscrita no corpo – do sujeito, da cultura ou da história. Mas seus sintomas são um tanto mais desastrosos quando geridos por uma via tecnocrata, que centraliza a violência a pretexto de nos proteger dela. Em vez de nos permitir encarar a profundidade das sombras, as luzes podem instaurar – por ofuscamento – uma forma mais tosca de obscurantismo.

Será preciso distinguir Basílio Ruiz e Tarrafa, mesmo que, por um breve instante, o nome e o apelido tenham apontado para uma mesma pessoa. O primeiro desapareceu precocemente, por falta de quem o pronunciasse. Foi esquecido até mesmo por aquele que o recebeu no batismo. Já o apelido chegou a ter certa demanda quando a criança que respondia por ele teve que se lançar ao mundo. Com o tempo, passou a ter um uso mais comedido. Já crescido, era em momentos poucos e muito precisos que alguém dirigia a palavra diretamente ao apelidado. No mais, o apelido era dito a certa distância para dar autoria a seus feitos. Aqueles que cultivavam na fama ou na consciência alguma traição ou inimizade séria preferiam não evocá-lo nem mesmo em sussurro, nem mesmo em pensamento.

Tarrafa ganhava a vida como matador de aluguel. Perdeu a mãe aos onze anos e a irmã mais velha, único parente que lhe restava, aos catorze. Pai ele nunca teve. Cresceu calado, aprendeu a se defender, teve todos os medos do mundo, mas nunca ninguém viu uma lágrima escapar de seus olhos.

A pequena propriedade que herdou não existia no cartório ou no mapa, e ali ele cresceu sozinho sem ser importunado. Tudo o que nela havia de conforto foi desaparecendo, só nunca faltou o que comer. Fazia pequenos bicos e, quando o dinheiro não vinha, virava-se bem com o que pescava. Não tinha apego a nada que fosse material, nem imaterial. Do que ficou na casa, só guardou com algum cuidado um álbum com algumas fotografias, a maioria delas feita em tempos de uma vida mais digna que só conheceu pelas histórias que sua mãe

contava. Era capaz de identificar nas fotos três pessoas, talvez quatro. Das demais não sabia dizer nem o nome nem o grau de parentesco. Ele mesmo não aparecia em nenhuma delas.

Guardou o álbum não por nostalgia, mas pela necessidade de identificar certos rostos sem nome. Desde que ficou sozinho, passou a ver fantasmas durante a noite. Nunca correu nem se escondeu, sabia olhar de frente tudo o que lhe dava medo. O importante é que essas assombrações sempre respeitavam o silêncio que tanto prezava, não diziam uma palavra. Apenas perambulavam pela casa, paravam alguns instantes diante de sua cama, demoravam-se mais algum tempo na sala ou na cozinha, e iam embora. Quando alguém aparecia, Tarrafa se sentava na cama e apenas observava. Supondo haver alguma ligação com a casa, tentava identificar depois naquelas fotografias a alma que o havia visitado. Uma ou outra ele não chegava a reconhecer, ou era preciso que retornasse algumas vezes até que o retrato certo fosse encontrado. Mas a maioria estava lá. Então, não havia o que temer, tinha certeza de que era gente do lugar.

Tarrafa era um dos bons profissionais que atuavam na antiga fronteira entre Mato Grosso e São Paulo, região em que desavenças de terra, de dinheiro e de honra eram tradicionalmente resolvidas em definitivo. Muitos o procuravam porque ficar calado era algo que ninguém precisava lhe pedir. Corria também a lenda de que nunca havia desperdiçado um tiro. Para alguns, isso se referia apenas à boa pontaria. Para outros, significava também que ele nunca havia matado quem não merecesse. Algo duvidoso porque, nas poucas vezes em que recusou o serviço, não fez mais do que escolher pela fisionomia. Tarrafa sabia que esses rostos o acompanhariam por muito tempo. Já o motivo da encomenda, nunca chegou a perguntar.

Um tanto por acaso, seu primeiro serviço lhe sugeriu um método. Tarrafa tinha acabado de completar dezenove anos, vigiava o prédio da prefeitura de Três Lagoas quando um vereador, a quem era grato pela oportunidade desse emprego, pediu sua ajuda para se livrar de um desafeto. Ele recebeu num envelope o endereço, uma foto e um agrado em dinheiro. Ganhou também desse político sua primeira arma de fogo. Fez fama porque o primeiro tiro que deu na vida acertou o sujeito bem no meio da testa.

Recebeu algumas noites depois a visita de um novo fantasma. Mesmo com sua passagem apressada, Tarrafa imaginou quem poderia ser. Quando amanheceu, pegou no envelope de dinheiro a foto do homem que havia matado. Era ele mesmo: alto, gordo, cabeleira farta, talvez até o terno claro fosse o mesmo. Não era da casa, mas tinha razão para estar ali. Tarrafa, que não demonstrava medo nem culpa, teve a decência de oferecer sua hospitalidade e colocou a foto do homem numa das páginas vazias do álbum de sua família.

Foi assim que construiu uma rotina com seus fantasmas. Da primeira à última encomenda que aceitou, exigiu sempre um retrato da pessoa que mataria. Sabendo que a reencontraria em suas madrugadas, guardou todas as fotos para distinguir quem era quem. Com mais de trinta anos de profissão, o álbum estava cheio e sua casa, muito frequentada. Estava cansado, não porque o trabalho lhe exigisse grande esforço, mas porque havia muito tempo que não tinha uma noite completa de sono.

Numa madrugada, acordou com um sussurro que pareceu pronunciar seu nome, Basílio, aquele dito no batismo e logo depois esquecido. Antes de abrir os olhos, pensou que só podia ser um sonho. Estranhou o silêncio interrompido e também o nome que soou como o de alguém muito distante. Enxergou com certo esforço o vulto de três mulheres que, certamente, não estavam entre suas vítimas. Uma delas era criança, Tarrafa nunca pegou um serviço desses. Permaneceram ali paradas por alguns segundos e se foram. Ele imaginava quem poderiam ser, mas quis confirmar. Procurando entre os retratos mais antigos, encontrou a avó, a mãe e a irmã juntas num contraluz, mais ou menos como diante de sua cama, na mesma pose. Pela primeira vez Tarrafa sentiu culpa. Nada a ver com as vidas que tinha levado, só a angústia de ter esquecido esses rostos e de ter abandonado as únicas pessoas importantes em sua vida entre parentes anônimos e outros tantos desconhecidos.

Achou que era hora de se aposentar. O progresso que chegava com a construção da hidrelétrica também o perturbava. De dentro de casa, já podia ouvir todos os dias algum carro passando por aquela estrada de chão que, antes, não levava a lugar algum. Queria ter de volta o silêncio.

Decidiu se mudar para o Pantanal, onde poderia pescar todos os dias, como fazia nos tempos em que ganhou seu apelido. Mas também onde tentaria não esquecer seu nome próprio, nem o tempo abreviado de sua infância, o único que merecia ser lembrado. Colocou numa mala as poucas peças de roupa que tinha, o bom volume de dinheiro que havia juntado, e guardou consigo apenas aquela foto em que a avó, a mãe e a irmã apareciam juntas. Nenhuma outra. Queria carregar sua pequena memória, mas não os seus fantasmas. Se algum deles insistisse em acompanhá-lo, ficaria por sua própria conta, porque Tarrafa jurou que não interromperia mais suas noites de sono.

Teve um último cuidado, talvez a única gentileza que tenha feito para os vivos. Antes de partir, foi até um bom estúdio da cidade e pediu que fizessem um retrato seu. Colocou a foto no lugar daquela que retirou e guardou o álbum no mesmo armário em que sempre ficou. Alguém poderia supor que quisesse manter completa a memória de sua família. Não era o caso. Ele não tinha a intenção de reaver nada do que estava deixando para trás, também não esperava que alguém se interessasse por sua história. Mas quem sabe o que vem adiante? Qualquer um que viesse a morar ali no futuro teria o direito de saber quem era ele, certificar-se de que era gente do lugar, caso Tarrafa decidisse visitar sua antiga casa em alguma madrugada.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. “A retórica”. In: **Obras completas**, vol. VIII, t. 1. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2005.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia 1**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Quando as imagens tocam o real”. In: **PÓS: Belo Horizonte**, vol. 2, n. 4. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG, 2012.

MONDZAIN, Marie-José. **Imagem, ícone, economia. As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. “O nascimento da tragédia no espírito da música”. In: **Obras incompletas** (Col. Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1999.

VERNANT, Jean-Pierre. “Da presentificação do invisível à imitação da aparência”. In: **Mito e pensamento entre os gregos**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande – Aby Warburg: escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.