

**CASA DOS BRAGA, DE RUBEM BRAGA:
RETRATOS DE UMA MORTE FELIZ**

por
José Geraldo Batista

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria da Literatura
Orientador: Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado

Juiz de Fora
Faculdade de Letras
Universidade Federal de Juiz de Fora
2006

EXAME DE DISSERTAÇÃO

BATISTA, José Geraldo. *Casa dos Braga, de Rubem Braga: retratos de uma morte feliz*. Juiz de Fora: UFJF, Faculdade de Letras, 2006. 89 pp. Dissertação de Mestrado em Letras (área de concentração: Teoria da Literatura).

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado (UFJF)
Orientador

Profa. Dra. Francis Paulina Lopes da Silva (CES-JF)

Profa. Dra. Jovita Maria Gerheim Noronha (UFJF)

Examinada a dissertação em ____/____/2006.

Conceito:

Ao meu pai que, embora não esteja aqui conosco, é o grande responsável por tudo que vem ocorrendo em minha vida.

A July, por me ajudar na descoberta de novos caminhos na vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, representada por meus pais Maria Alves de Jesus e Sebastião Alves Batista e por meus irmãos Mônica Aparecida Batista Silva, Gilmar Alves Batista, pelo apoio inesgotável e por me proporcionarem as condições necessárias.

Agradeço ao Professor Fernando Fábio Fiorese Furtado, meu orientador, pela dedicação e confiança depositadas em mim.

Agradeço a meu sobrinho, Samuel, pelos momentos alegres que me proporciona.

Agradeço a meu cunhado, Cristiano, pelos momentos de prosa.

Agradeço a minha cunhada, Rita, pela simpatia.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras.

Agradeço a Juliana Pereira de Oliveira, por fazer-se sempre presente.

Agradeço a meu Grande Amigo Gabriel da Cunha Pereira, pelas confabulações intelectuais.

Agradeço a Maria da Glória de Sá, minha madrinha, pelos bons conselhos.

Agradeço a Deus.

RESUMO

Esta dissertação aborda as similaridades e incongruências entre a arte de registrar os instantes através da fotografia e a arte de Rubem Braga em escrever suas crônicas. A partir da leitura do livro *Casa dos Braga: memória de infância*, de Rubem Braga (1913-1990), publicado em 1997, intenta-se evidenciar nessa obra o caráter fragmentário, o recorte de personagens e paisagens, as dimensões reduzidas dos textos coligidos e o pendor documentário dessa recolha de crônicas da infância que conduzem o leitor a surpreender a tangência e a contaminação das operações da escrita memorialística pelos processos do dispositivo fotográfico, aqui considerado tanto como metáfora da permanência dos resíduos mnemônicos no aparelho psíquico, quanto como sintoma que reúne a fotografia e as *écritures de soi* na mesma tensão “indecidível” entre o registro testemunhal do passado e as muitas irrupções do imaginário e da ficção. Procura-se, também, demonstrar, na leitura da *Casa dos Braga*, a impressão sedutora e enigmática de encontrar-se diante de um álbum de fotografias. Da mesma forma que uma coleção de retratos de família nos prende e nos interroga silenciosamente, a substância textual das crônicas de Rubem Braga, enquanto modo de fixação e acumulação de instantes fugidios, aciona no leitor práticas similares àquelas do “amador” de fotos, pois ali também fragmentos e recortes estão a exigir do olhar e da imaginação movimentos e digressões que permitam complementar o espaço e unir as muitas estações do tempo. Ali mudada em tipos imóveis, a memória textualizada nos mobiliza para vivificar o que está morto, como no paradoxo em que a fotografia se diz: “eternização do instante”. Enfim, pretende-se ressaltar a importância do espaço da casa de infância em relação ao espaço literário do escritor e discutir a pertinência da analogia entre o “álbum de retrato” e a obra referida, correlacionando a literatura com a prática semiótica da fotografia.

PALAVRAS-CHAVE: Memória, crônica, fotografia, morte, casa.

ABSTRACT

This dissertation approaches the similarities and incongruities among the art of registering the instants through the picture and the art of Rubem Braga in writing his chronicles. Starting from the reading of the book *Casa dos Braga: memory of childhood*, of Rubem Braga (1913-1990), published in 1997, it is attempted to evidence in that work the fragmentary character, the characters and landscapes cutting, the reduced dimensions of the gathered texts and the documentary tendency of that collection of childhood chronicles that drive the reader to surprise the tangency and the contamination of the operations of memorialist writing by the processes of the photographic device, here considered as much as metaphor of the permanence of the mnemonic residues in the psychic apparel, as much as symptom that gathers the picture and the *écritures de soi* in the same "indecisive tension" between the testimonial registration of the past and the several irruptions from the imaginary and from the fiction. It is sought, also, to demonstrate, in the reading of the *Casa dos Braga*, the seductive and enigmatic impression of finding before an album of pictures. In the same way that a collection of family pictures arrests us and it interrogates us quietly, the textual substance of Rubem Braga's chronicles, while fixation way and accumulation of fugitive instants, works in the reader similar practices to those of the "amateur" of pictures, because there also fragments and cuttings are to demand of the glance and of the imagination movements and digressions that allow to complement the space and to unite multiple stations of the time. There changed in immobile types, the textualized memory mobilizes us to vivify what is dead, as in the paradox in that the picture is said: "eternization of the instant". Finally, it is intended to emphasize the importance of the space of the house of childhood in relation to the writer's literary space and to discuss the pertinence of the analogy between the "picture album" and the referred work, correlating the literature with the semiotics practice of the picture.

KEY-WORDS: Memory, chronicle, picture, death, house.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. O OLHO <i>ÓPTICO</i> NAS LEMBRANÇAS DO “VELHO BRAGA”	14
2. MORTE E MEMÓRIA, FOTOGRAFIA E ESCRITA	30
3. O INSTANTE ETERNO: SIGNOS FOTOGRÁFICOS NA ESCRITA MEMORIALÍSTICA	49
4. ENTRE O REAL E A FICÇÃO: A ESCRITA MEMORIALÍSTICA COMO ÁLBUM DE RETRATO	62
CONCLUSÃO	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	87

É na linguagem que o cosmos, o desejo, o imaginário se elevam até a expressão. Sempre é necessário uma palavra para retomar o mundo e convertê-lo em hierofania.

Ricoeur, *O conflito das interpretações*.

A linguagem é “a casa do ser”.

Heidegger, *Sobre o Humanismo*.

O primeiro falar não foi um falar segundo a natureza das coisas, mas um falar fantástico por substâncias animadas, na maior parte imaginadas como divinas.

Vico, *Da lógica poética, em Ciência Nova*.

*Vi terras de minha terra
por outras terras andei,
mas o que ficou marcado,
no meu olhar fatigado,
foram as terras que inventei.*

Manuel Bandeira.

INTRODUÇÃO

Definindo-se *Casa dos Braga: memória de infância* (1997), de Rubem Braga (1913-1990), como *corpus* simbólico da proposta inicial deste trabalho, apresenta-se esta dissertação como texto final da pesquisa que se realizou. Cumpre-se ressaltar que, no decorrer da leitura de *Casa dos Braga*, assaltou-se a impressão de folhear-se o álbum de retratos da família do escritor capixaba.

Como ver-se-á mais adiante, dentre outros aspectos, o caráter fragmentário da obra, o recorte de personagens e paisagens, as dimensões reduzidas dos textos coligidos e o pendor documentário dessa recolha de crônicas da infância nos conduziram a surpreender a tangência e a contaminação das operações da escrita memorialística pelos processos do dispositivo fotográfico, aqui considerado tanto como metáfora da permanência dos resíduos mnemônicos no aparelho psíquico, quanto como sintoma que reúne a fotografia e as escrituras do “eu” na mesma tensão indecível entre o registro testemunhal do passado e as muitas irrupções do imaginário e da ficção.

Também não se poderia deixar de citar, aqui, inicialmente, o destaque que se deu à influência da casa de infância do escritor em questão na construção posterior de suas memórias. Ao longo deste texto que ora apresenta-se, mostrar-se-á, com base no referencial teórico utilizado na pesquisa, como a casa de infância continua a ser lugar de devaneio, recolha e refúgio do cronista Rubem Braga.

Antes, contudo, cumpre-se algumas palavras sobre a vida e a obra do cronista capixaba. Rubem Braga nasceu no dia 12 de janeiro de 1913, em Cachoeiro de Itapemirim, Espírito Santo, filho de Francisco de Carvalho Braga e Rachel Cardoso

Coelho Braga. As lembranças da infância em Cachoeiro, cercadas de lirismo, inundam as crônicas do “velho Braga”. Em textos como “Casa dos Braga”, “Praga de menino”, “Lembrança de Zig” ou “O cajueiro”, narrados na primeira pessoa, a infância na cidade natal é recontada de forma explícita e amorosa. Em outros, como “Tuim criado no dedo” e “Negócio de menino”, a memória de caçador de passarinhos ecoa nas personagens infantis.

Em 1928, já como cronista, começa a escrever no jornal *Correio do Sul*, fundado, por seus irmãos Jerônimo e Armando na sua cidade natal. No mesmo ano, transfere-se para Niterói (RJ), concluindo ali o curso secundário. Em seguida, matricula-se na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro (1929), onde frequenta os dois primeiros anos do curso que conclui em Belo Horizonte (MG), 1932. No início desse ano, publica sua primeira reportagem no *Diário da Tarde*, passando a escrever crônicas e realizando a cobertura da Revolução Constitucionalista para os *Diários Associados*. Como os *Diários* eram favoráveis à Revolução, seus artigos foram censurados e Rubem Braga acabou sendo preso, ainda aos 19 anos, sob a acusação de espionagem.

Logo solto, transfere-se, em 1933, para São Paulo, onde escreve crônicas para o *Diário de São Paulo*. Nesse jornal, tem como colegas Antônio de Alcântara Machado e Mário de Andrade, dos quais se torna grande amigo. O primeiro, ao se mudar para o Rio de Janeiro, em 1935, o convida para trabalhar no *Diário da Noite*. Após a morte precoce de Alcântara Machado, ainda em 1935, Braga transfere-se para Recife (PE), onde trabalha na página policial do *Diário de Pernambuco* e funda o jornal *Folha do Povo*, antigetulista. Ainda no mesmo ano, muda-se para Porto Alegre, mas acaba retornando ao Rio de Janeiro e se emprega no jornal de esquerda

A Manhã.

Na onda de repressão que sucedeu a malograda tentativa de golpe comunista de 1935 – retratada por Rubem Braga em crônicas como “Diário de um subversivo”, “Era uma noite de luar” e “Os perseguidos” – o jornal *A Manhã* é fechado e Rubem Braga perde o emprego. No entanto, no ano seguinte, publica seu primeiro livro, *O conde e o passarinho* (1936), reunindo crônicas selecionadas. A obra é recebida com entusiasmo e marca o início de uma carreira singular na literatura brasileira: a do cronista que deixa as páginas efêmeras dos jornais para eternizar seus textos em livro.

Entre 1936 e 1944, Braga passou anos difíceis, arrumando empregos esporádicos em jornais de Belo Horizonte, do Rio e de São Paulo, sempre fugindo da repressão do Estado Novo. Em 1944 é enviado à Europa como correspondente de guerra pelo *Diário Carioca*. Acompanha a Força Expedicionária Brasileira em sua campanha na Itália até o fim da Segunda Guerra Mundial. Ao retornar ao Brasil, publica o livro *Com a FEB na Itália*, recolha de suas melhores crônicas do período. Esse livro faria enorme sucesso, consagrando definitivamente o nome de Rubem Braga como um grande escritor brasileiro.

Passa os anos seguintes trabalhando em jornais no Rio e em São Paulo – suas constantes viagens entre as duas cidades aparecem na crônica “Um braço de mulher”, passada na Ponte Aérea. Ainda em 1946 cobre a primeira eleição de Juan Perón, na Argentina. No ano de 1950 está em Paris como correspondente do *Correio da Manhã*. Em 1955 é nomeado chefe do Escritório Comercial do Brasil, em Santiago do Chile, cargo em que permanece apenas por alguns meses, retornando ao país e ao jornalismo. No ano seguinte, realiza a cobertura da reeleição do presidente

Eisenhower, nos Estados Unidos.

Em 1960, com o amigo Fernando Sabino, funda a Editora do Autor. Entre 1961 e 1963, atua como Embaixador do Brasil no Marrocos, África. Como sempre, regressa ao Brasil e ao jornalismo. Entre 1967 e 1971, torna-se novamente sócio de Fernando Sabino na Editora Sabiá. Em 1975 é contratado pelo departamento de jornalismo da TV Globo, onde permanece até morrer, no dia 19 de dezembro de 1990.

A obra de Rubem Braga, escrita durante 62 anos de vida jornalística, não se resume aos livros que publicou. Neles, o “velho Braga” reuniu apenas uma pequena parcela das cerca de 15 mil crônicas que escreveu. Destinadas ao jornal, veículo de consumo imediato e de permanência efêmera, a maior parte de suas crônicas ainda está por ser reunida em livro.

Nunca escreveu romances ou contos, e mesmo o livro “Melhores contos de Rubem Braga” reúne exclusivamente crônicas. Até chegarem à forma de livro, as crônicas de Rubem Braga passavam por um criterioso processo de seleção. Apenas aquelas que o autor considerava realmente as melhores sobreviviam. Essas, por sua vez, eram novamente peneiradas e, as melhores das melhores, republicadas nas antologias. Primeiro as 50 melhores, depois as 100 e, finalmente, as 200 crônicas escolhidas, livro que reúne, de fato, a parcela mais significativa de sua obra. Dentre os livros de Rubem Braga, destacam-se: *O conde e o passarinho* (1936), *O morro do isolamento*, (1944), *Com a FEB na Itália* (1945), *Um pé de milho* (1948), *Um homem rouco* (1949), *50 crônicas escolhidas* (1951), *Três primitivos* (1954), *A borboleta amarela* (1955), *A cidade e a roça* (1957), *100 crônicas escolhidas* (1958), *Ai de ti, Copacabana* (1960), *A traição das elegantes* (1967), *200 crônicas escolhidas* (1977),

Livro de versos (1980), *Recado de primavera* (1984) e *Casa dos Braga* (1997)¹.

O casarão conhecido como *Casa dos Braga* fica localizado à Rua 25 de Março, 162, em Cachoeiro de Itapemirim, no Estado do Espírito Santo. Foi construído por volta de 1910, e, atualmente, funciona como um centro cultural. Ao iniciarem-se os quatro capítulos desta dissertação, expôs-se uma foto em cada um deles. As fotos servirão para mostrar ao leitor como a *Casa dos Braga* se encontra hoje.

No primeiro capítulo, “O olho óptico nas lembranças do ‘Velho Braga’”, tendo sempre como horizonte trechos do livro *Casa dos Braga*, privilegia-se a presença de signos/marcas fotográficos na obra estudada. Neste sentido, considera-se os seguintes elementos fotográficos presentes nas crônicas de Rubem Braga: caráter fragmentário, recorte de personagens e paisagens (espaço), redução de dimensões, detalhe e campo/fora-de-campo, dentre outros.

No segundo Capítulo, “Morte e memória, fotografia e escrita”, a partir das considerações de Platão, no *Fedro*, acerca da escrita, reflete-se acerca das relações entre a palavra inscrita no livro e a imagem inscrita no papel, tendo sempre como horizonte trechos do livro *Casa dos Braga*. A obra de Jean-Marie Gagnebin foi referência obrigatória, particularmente o ensaio “O início da História e as lágrimas de Tucídides”. Quanto à relação entre morte e memória, considera-se o *phármakon* platônico – seja como remédio, veneno ou cosmético – nas suas relações com os registros da escrita e da fotografia, sem descurar-se das muitas considerações que puderam ser colhidas em Barthes, Sontag etc.

O terceiro capítulo, “O instante eterno: signos fotográficos na escrita memorialística,” é dedicado à questão da “eternização do instante”, e esta reflexão

¹ O presente levantamento bibliográfico foi elaborado a partir do trabalho de Frederico Barbosa e Sylmara Beletti, disponível em <http://fredb.sites.uol.com.br/braga.html>.

foi feita a partir de Roland Barthes. O quarto e último capítulo, “Entre o real e a ficção: a escrita memorialística como álbum de retrato”, exige-se a discussão acerca das características híbridas do gênero crônica. Neste sentido, tendo sempre como horizonte trechos do livro *Casa dos Braga*, elabora-se uma reflexão acerca da crônica como escrita marcada pela tensão entre o registro documentário e testemunhal da realidade factual – penhor da “verdade jornalística” – e as irrupções do ficcional e do imaginário, tal como acontece com o registro fotográfico. Neste último capítulo, a partir do pensamento de Bachelard, discute-se a relevância da casa de infância na escrita das crônicas do adulto Rubem Braga.

1. O OLHO ÓPTICO NAS LEMBRANÇAS DO “VELHO BRAGA”



Placa comemorativa da Bienal Rubem Braga – 2006

Da leitura de *Casa dos Braga: memória de infância* (1997), de Rubem Braga (1913-1990), ressalta a impressão de folharmos o álbum de retratos da família do escritor capixaba. Dentre outros aspectos, o caráter fragmentário da obra, o recorte de personagens e paisagens, as dimensões reduzidas dos textos coligidos e o pendor documentário dessa recolha de crônicas da infância nos permitem surpreender a tangência e a contaminação das operações da escrita memorialística pelos processos do dispositivo fotográfico, aqui considerado tanto como metáfora da permanência dos resíduos mnemônicos no aparelho psíquico, quanto como sintoma que reúne a

fotografia e as *écritures de soi* na mesma tensão indecível entre o registro documentário do passado e as muitas irrupções do imaginário e da ficção.

Um simples *vol d'oiseau* por esta obra memorialística de Rubem Braga evidencia a tendência ao culto dos mortos, tal aquele que caracteriza as práticas de visitação e de coleção de fotografias familiares para o reencontro do passado próximo ou distante – de qualquer modo, de um tempo morto. Ao desvelar sua infância através da escrita, Rubem Braga vivifica a relação amorosa com essa, conquanto esteja ela irremediavelmente morta. Em congruência com o fotográfico, suas crônicas realizam a dupla cerimônia de mudar a imagens do passado em algo vivo, presente, conquanto seja o presente da escrita a afirmação de que o pretérito referido está morto, uma vez que, como diz Roland Barthes em *A câmara clara*, “a fotografia traz sempre consigo o seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no próprio seio do mundo em movimento” (BARTHES, 1981: 19).

Nos modos e manobras que comungam a escrita memorialística e a fruição de um álbum de retratos, Rubem Braga revela uma reeducação do passado morto. Reeducar o passado morto é voltar no tempo pela palavra ou pela fotografia (memória fotográfica), é aceitar que seja o tempo irrecuperável e gozar dos acontecimentos pretéritos como se vividos uma outra vez no presente, desta feita sem os traumas ou as dores do passado, mas conforme o princípio do prazer. No exercício da memória, o escritor tece suas crônicas como atravessasse o álbum de retratos da infância perdida no empenho de educar-se para a morte, uma vez que, ainda segundo Barthes, a fotografia “prepara o homem para a impotência em conceber a duração” (BARTHES, 1981: 132). E tal preparo para os rituais da morte e para o morrer

implica no poder desfrutar de um álbum de família, ressuscitar do *locus amoenus* da infância as lembranças já sepultadas, enfim, o poder de morrer feliz.

Embora a alegria da exaltação do passado, as crônicas de Braga sabem-no morto ou a morrer; embora a permanência que a escrita possa conferir às coisas vindas, não se interrompe a marcha fâmélica do tempo. Semelhante ao artifício da fotografia que, na tentativa de salvar o real *ipsis imaginibus*, apenas cumpre o paradoxo de não deixar morrer o que está morrendo a morte inexorável – o estertor de um tempo que, por um instante, por um instantâneo, por uma palavra não se perdeu –, como nos segreda o próprio cronista no fragmento da crônica intitulada “Chamava-se Amarelo”: “... não, esta crônica não pretende salvar o Brasil. Vem apenas dar testemunho, perante a História, a Geografia e a nação, de uma agonia humilde: um córrego está morrendo. E ele foi o mais querido, o mais alegre, o mais tenro amigo de minha infância” (BRAGA, 2002: 19). O registro documentário da agonia de um córrego faz retornar as lembranças nostálgicas de uma infância já morta. O olhar do menino de Cachoeiro do Itapemirim já não é o mesmo do escritor maduro, mas restam nas retinas fatigadas as lembranças fotográficas que, de um foco privilegiado porque senhor do passado, fazem o córrego fluir a contrapelo do tempo para recuperar a infância perdida. Não é outro o sentido da operação de mudar em verbo a existência deste córrego em agonia, pois, tal como os sais de prata do filme fotográfico, as palavras suspendem e eternizam a marcha das águas e do tempo.

A relação entre a fotografia e as crônicas de Rubem Braga evidencia-se, aqui, no que tange ao culto aos mortos. Embora artifício para eternizar o instante, no retrato, o vivo está para sempre congelado, paralisado, mumificado, morto enfim – e, se alguma serventia lhe é emprestada, é a de acionar a memória. De forma que,

prisioneiro da imobilidade eterna, o instante se transforma em estátua, como nos primórdios da fotografia foi necessário imobilizar os corpos em pose para a fixação dos primeiros retratos. E não por acaso, na metáfora arqueológica da memória que Sigmund Freud elabora a partir do romance *Gradiva*, de Wilhelm Jensen (1837-1911), os delírios e sonhos de Norbert Hanold são desencadeados por uma fotografia da escultura da personagem-título (FREUD, 1976).

Num dos textos iniciais de *Casa dos Braga*, “Havia um pé de romã”, Rubem Braga faz menção à data em que transcorre a infância narrada na obra. Talvez Roberto Seljan Braga, irmão do cronista capixaba e organizador do livro publicado após a morte do autor, pretendesse na ordenação das crônicas garantir a referência cronológica. Tal marca temporal, ainda que fortuita, dialoga com o registro fotográfico na medida em que também neste *Chrónos* se deixa surpreender e fixar na eternidade de um instante. E se a recolha de crônicas de Rubem Braga assemelha-se a um álbum de família, a data mencionada nos situa sobre o tempo passado destas fotografias:

Nossa própria casa tinha alguma importância devido à fruta-pão e aos cajus, mas, do ponto de vista infantil, sua grande riqueza estava na saboneteira, árvore que produz a beleba ou bola-de-gude, ou bolinha preta. Cinco dessas bolinhas-pretas eram trocáveis por uma de vidro, dessas que se compram nas lojas; essa taxa de câmbio é, mais ou menos, de 1923; talvez já não vigore hoje (BRAGA, 2002: 23).

Como um apelo ao leitor, a inscrição do ano de 1923 não apenas favorece a realização do trânsito entre o presente da escrita e a infância perdida no passado. Também rubrica o tempo morto, localiza os acontecimentos já narrados e por narrar, traça as linhas do recorte cronológico. Pois, tal como nas fotografias, mais do que localizar o instante do *clic*, aqui a data sacode e desperta o leitor, como ressalta

Barthes:

A data faz parte da foto, não por denotar um estilo (isso não me diz respeito), mas porque ela faz erguer a cabeça, faz o cômputo da vida, da morte, a inexorável extinção das gerações... Eu sou o ponto de referência de toda fotografia e é nisso que ela me provoca o espanto, ao pôr-me a questão fundamental: por que razão vivo *aqui e agora*? (BARTHES, 1981: 119).

Ainda quando se pretenda a fotografia como reprodução mecânica e objetiva dos acontecimentos e personagens mortos, desprovida de qualquer adulteração ou manipulação, o tempo termina por contaminá-la de imaginário e ficção. Também as crônicas do “velho Braga”, em sendo fotografias de um álbum de família, estão sujeitas às traições, pois conforme ressalta Freud no ensaio “Lembranças da infância e lembranças encobridoras”,

Somos forçados por diversas considerações a suspeitar de que, das chamadas primeiras lembranças da infância, não possuímos o traço mnêmico verdadeiro, mas sim uma elaboração posterior dele, uma elaboração que talvez tenha sofrido a influência de uma diversidade de forças psíquicas posteriores. Portanto, as “lembranças da infância” dos indivíduos adquirem universalmente o significado de “lembranças encobridoras”, e nisto oferecem uma notável analogia com as lembranças da infância dos povos, preservadas nas lendas e mitos (FREUD, 1987: 56).

Assim, embora os fatos e personagens mudados em texto por Rubem Braga tenham como motor os acontecimentos reais de sua infância, não poucas vezes a câmara mnemônica da escrita opera retoques, acréscimos, derivas e abreviações. As lembranças da infância em Cachoeiro do Itapemirim, cercadas de lirismo, inundam as crônicas do “velho Braga”. Em textos como “Casa dos Braga”, “Praga de menino”, “Lembrança de Zig” ou “O cajueiro”, narrados na primeira pessoa, a infância na cidade natal é recontada de forma explícita e amorosa. Em outros, como

“Tuim criado no dedo” e “Negócio de menino”, a memória de caçador de passarinhos ecoa nas personagens infantis. *A priori*, pode-se considerar que a mecânica reprodutiva da fotografia, penhor da fidelidade e da verdade do objeto, não nos permitiria considerá-la como *analogon* da escrita memorialística, uma vez que o texto será sempre a leitura indireta de um instante registrado pelo olhar *óptico* do autor - e “esta certeza nenhum texto pode nos dar. É a desgraça (mas também, talvez, a volúpia) da linguagem não poder autenticar-se a si mesma. O noema da linguagem é talvez esta impotência, ou, para falar de um modo positivo, a linguagem é, por natureza, ficcional” (BARTHES, 1981: 121).

Não podemos concordar com o excessivo relevo que Barthes confere à analogia fotográfica. O olho *óptico* de Rubem Braga pode ter interferido em seu texto, mas, comparando a escrita com a fotografia, deveríamos indagar: a fotografia (ela mesma) pode nos dar alguma certeza? A fotografia autentifica a si mesma e/ou o objeto fotografado? A analogia fotográfica é inquestionável, tal como parece crer Barthes? Por outro lado, aos gêneros íntimos, particularmente à escrita memorialística, não se atribui grau de analogia próximo ao da fotografia? Decerto que Barthes refere-se à natureza ficcional da linguagem. Mas tal referência não equivale a dizer que, em seus usos, tal natureza não possa ser contaminada pelo vigor analógico, pela exigência referencial – o que parece acontecer com as “escritas do eu”, pois há conciliação entre o caráter analógico da fotografia e o caráter não-analógico (arbitrário) da linguagem.

Diferentemente do texto escrito, a fotografia induz o apreciador a acreditar mais nesta última pela crença maior no visual. Mas deve-se acreditar em tudo que se vê? Será que não existe o que parece ser, mas pode não ser? O que a fotografia

parece possuir é autenticação, e não autenticidade. A escrita, sem a certeza, não pode autenticar-se, é ficcional por natureza, e a autenticação da fotografia equivale ao “pacto autobiográfico”, estendido à escrita memorialística, que pressupõe a mesma autenticação quando faz coincidir as figuras do autor/narrador/protagonista. É devido a este fato que se pode inferir a idéia de que Rubem Braga, ao tecer suas crônicas de modo muito similar à fotografia, também folheia um álbum de retrato, pois, ao operar a rasura das fronteiras entre realidade e imaginário, Rubem Braga evidencia a possibilidade de considerarmos o registro fotográfico como metáfora da escrita memorialística, em particular quando recolhe daquele o princípio analógico que reitera o sentido de “verdade” factual dos acontecimentos do passado. Assim, restam indecíveis as fronteiras do registro escritural de suas crônicas de infância face à inelutável traição de suas elegantes lembranças. E já não nos cumpre distinguir o real da ficção, pois tal como se dá na leitura de um álbum de família, aqui o **campo** se acrescenta do **fora-de-campo**, o visível deixa-se contaminar pelo imaginário, as pequenas histórias do factual se tornam permeáveis às irrupções dos possíveis que apenas os desejos sabem soletrar.

Mas a fotografia, essa é indiferente a todo o circuito: ela não inventa, é a própria autenticação. Os raros artificios que permite não são probatórios. Pelo contrário, são truques: a fotografia só é laboriosa quando faz batota. É uma profecia ao contrário: tal como Cassandra, mas com os olhos fixos no passado, ela nunca mente. Ou melhor, ela pode mentir sobre o sentido da coisa, sendo por natureza tendenciosa, mas nunca sobre a sua existência (BARTHES, 1981: 121-122).

O próprio Barthes, na assertiva acima, relativiza a questão do “mentir” da fotografia. E seria de se pensar tal relação com a escrita memorialística: que o passado existiu não há dúvida e a escrita “autentifica” tal existência do/no passado –

mas e o sentido das coisas, das pessoas, das paisagens, dos acontecimentos do passado? Decerto que a fotografia não inventa, pois tal operação cumpre ao leitor da fotografia, na medida em que investe este fragmento de realidade de seus desejos e devaneios. O ser humano possui, em si, dúvida sobre a História, e quando se trata de textos de memórias, a ficção se inclui devido às fantasias que completam as falhas do processo mnemônico, portanto mais incerteza emerge. A ficção aqui, de forma branda, não é fruto de uma simples impulsividade para inventar, mas da necessidade inconsciente de preencher possíveis lacunas da memória. O entendimento de História, considerando que Rubem Braga escreve, em suas crônicas, o que vivenciou e experienciou, deve ser ampliado nos termos propostos por Jeanne Marie Gagnebin no ensaio “O início da História e as lágrimas de Tucídides”:

A palavra *historiè* não pode ser simplesmente traduzida por história. O nosso conceito implica um gênero científico bem determinado; a palavra grega *historiè* tem nesta época e neste contexto, uma significação muito mais ampla: ela remete à palavra *histôr*, ‘aquele que viu, testemunhou’ (GAGNEBIN, 2005: 14)².

“Talvez tenhamos uma resistência invencível em acreditar no passado, na História, a não ser sob a forma de mito. Pela primeira vez, a fotografia acaba com essa resistência” (BARTHES, 1981: 122-124). É por possuir esta similaridade com um álbum de retrato de família que o livro *Casa dos Braga* confere às crônicas nele inseridas a peculiaridade de algo comprobatório, autêntico. Pode-se dizer que, na medida em que tais crônicas autenticam a pequena história de um passado menino, elas também reiteram a analogia entre a textualização da memória e o álbum de retratos. Sem esquecer que “os ecos proustianos e as demasias do eu”, presentes nas

² Gagnebin refere-se à época e ao contexto de Heródoto de Halicarnassos. No nosso caso, interessa o poder de confiabilidade que tem aquele que viu e testemunhou, qual seja, Rubem Braga, que viu e testemunha a sua própria infância.

crônicas de Rubem Braga, “parecem contaminados pelos paradoxos de uma memória atravessada pelas linhas de ficção do sujeito” (FURTADO, 2003: 15).

As memórias fotográficas de Rubem Braga, seus recortes e fragmentos, de modo semelhante à fotografia propriamente dita, “reproduzem mecanicamente ao infinito o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1981: 17).

No princípio deste século o vaporzinho São Luís, de Soares & Irmão, era a principal ligação entre Cachoeiro e a Barra. Vejo-o numa foto de 1922, e me lembra da única vez em que o vi pessoalmente. Eu devia ter oito anos, e o achei fascinante. Um senhor com ares superiores dizia que a viagem era muito perigosa; o barco podia encalhar ou arrebentar-se. Uma vez ele bateu num galho em que havia uma casa de marimbondos e estes atacaram os passageiros. De outra vez foi pior: quando o vaporzinho passava sob uma árvore da margem esquerda, caiu nele uma cobra (BRAGA, 2002: 12).

Como se pode inferir do trecho anterior, Braga utiliza-se de uma fotografia para acionar a memória. Olhar a foto desencadeia a recordação da única vez que teve a oportunidade de ver o vapor pessoalmente. A partir do momento que a lembrança é acionada, não há mais necessidade da fotografia. A representação fotográfica repete o vaporzinho São Luís – e nesta repetição, aparentemente análoga, alcança a diferença do objeto, a qual a escrita memorialística de Braga desvela, desviando-se do factual puro para deixar ser a História no sentido anteriormente mencionado. Neste sentido, de forma a evitar nas páginas posteriores a tautologia da expressão “memória fotográfica”, como se existissem várias categorias de memórias diferentes da fotográfica, cumpre-nos recorrer às considerações de Philippe Dubois em *O ato fotográfico*: “... em suma, é essa obsessão que faz de qualquer foto o equivalente visual exato da lembrança. Uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras

palavras, nossa memória só é feita de fotografias” (DUBOIS, 1994: 314).

Acrescente-se a tal assertiva a predominância do caráter plástico-visual nas lembranças infantis, como ressalta Freud:

O recordar, nos adultos, sabidamente utiliza diversos materiais psíquicos. Alguns recordam em imagens visuais; suas lembranças têm caráter visual. Outros mal conseguem reproduzir na lembrança os mais vagos contornos visuais do que foi vivenciado; de acordo com a sugestão de Charcot, tais pessoas são chamadas *auditifs* e *moteurs*, contrastando com os *visuels*. Nos sonhos, essas diferenças desaparecem: todos sonhamos predominantemente em imagens visuais. Mas esse desenvolvimento se inverte igualmente no caso das lembranças infantis: estas são plasticamente visuais, mesmo nas pessoas cujo recordar posterior carece de elementos visuais. O recordar visual, conseqüentemente, preserva o tipo de recordar infantil. No meu caso, primeiras lembranças da infância são as únicas que têm caráter visual: são cenas elaboradas de modo francamente plástico, comparáveis apenas às representações no palco. Nessas cenas infantis, sejam elas de fato verdadeiras ou falsas, a pessoa costuma ver a si mesma como criança, com seus contornos e suas roupas infantis. Essa circunstância deve causar estranheza: em suas lembranças de vivências posteriores, os adultos *visuels* já não visualizam a si mesmos. Ademais, supor que, em suas vivências, a atenção da criança estaria voltada para ela própria, e não exclusivamente para as impressões do exterior, contradiz tudo o que sabemos (FREUD, 1987: 56).

Além do respaldo que as reflexões de Dubois e Freud oferecem à concepção da memória como operação fotográfica no sentido que vimos propondo, cumpre assinalar que, ao considerar a lembrança visual como tipo infantil de recordação, o Mestre vienense inferir que a textualização da memória, incluindo aquelas do menino Braga, tem como matriz e motor as cenas plásticas e visuais fixadas na infância. Ainda quando, discorrendo acerca das dificuldades na abordagem da fotografia, Barthes refere-se à voz da ciência como a “voz importuna” que determina tanto o modo de visão perspectivista quanto uma concepção de passado que opera sob a égide da referencialidade e da autentificação e afeta o *spectrum*, o *spectator*, o

operator e o *studium* (BARTHES, 1981: 20-24)³, não se pode depreender daí a servidão absoluta do olhar e da leitura às injunções da história e da cultura.

Será o *spectator* tão subserviente à tal voz da ciência? Não haveria uma outra voz, dotada de igual vigor e que poderíamos denominar a **voz do prazer**. Parece-nos ser esta a voz mais presente nas crônicas de *Casa dos Braga*, já que a escrita se faz inteira como afetividade, talvez um outro modo de ser do *studium*, desviante e desbragado – um interesse decerto, mas **interesse comovido**. Ainda que Barthes afirme que “a fotografia não rememora o passado (não há nada de proustiano numa foto)” (BARTHES, 1981: 116), não podemos desconsiderar que, tal como na leitura das crônicas de Rubem Braga, o folhear as páginas de um álbum de retratos não apenas autentica a existência de acontecimentos, personagens e paisagens distantes no tempo e no espaço, mas torna familiares para o *spectator* existências alheias.

O espanto que assalta o *spectator* de um álbum de família é compartilhado pelos leitores das crônicas de Braga, espanto de quem surpreende e confirma a existência de uma época que não viveu, espanto de quem empresta às pequenas e alheias memórias colocadas sobre o seu campo visual as dimensões imaginárias e afetivas que o estar fora de campo propicia, espanto de quem reconhece o familiar no estranho. Decerto que não se pode atribuir à fotografia nem à escrita memorialística de Braga o papel de restituir o que foi extirpado pelo tempo, pois em ambos é a ausência que se afirma. No entanto, a falta em que ambas as práticas operam confirma que o que se dá em texto ou imagem realmente existiu. E tal confirmação, enquanto efeito da fotografia, é “verdadeiramente escandaloso”, segundo Barthes: A

³ Em *A câmara clara*, Barthes define *spectrum* como o alvo, o referente, pequeno simulacro da fotografia; para ele *spectator* somos todos nós que consultamos nas coleções de fotografia; *operator* é o fotógrafo; e *studium* é o interesse humano, participação cultural (BARTHES, 1981: 20-24).

fotografia espanta-me sempre, com um espanto que perdura e se renova inesgotavelmente (BARTHES, 1981 : 116).

Assim, compreenda-se que as crônicas coligidas em *Casa dos Braga*, enquanto buscam vivificar o tempo da infância – com a consciência de tratar-se de um tempo para sempre perdido – exumam a família dos mortos. De forma que reafirma-se a sua similaridade com o álbum de retratos, uma vez que *a fotografia tem algo a ver com a ressurreição* (BARTHES, 1981: 117). Ao escrever suas crônicas memorialísticas, Braga produz a mesma ilusão que Gilberte Brassai surpreende na fotografia: “... a enganosa presença dos entes queridos mortos não passa, infelizmente, de sua ausência” (BRASSAI, 2005: 98).

Como já assinalamos, na leitura da *Casa dos Braga* evidencia-se a impressão sedutora e enigmática de estarmos diante de um álbum de fotografias. Da mesma forma que uma coleção de retratos de família nos atrai, nos aprisiona e nos interroga silenciosamente, a substância textual das crônicas de Rubem Braga, enquanto modo de fixação e acumulação de instantes fugidios, aciona no leitor práticas similares àquelas do “amador” de fotos, pois ali também fragmentos e recortes estão a exigir do olhar e da imaginação movimentos e digressões que permitam complementar o espaço e unir as muitas estações do tempo. Ali, mudada em tipos imóveis, a memória textualizada nos mobiliza para vivificar o que está morto, como no paradoxo em que a fotografia se diz “eternização do instante”.

Em uma fotografia, há o que se pode ver – o que está no campo visual – e o que não se pode – o fora-de-campo –, da mesma forma que a leitura de cada crônica da *Casa dos Braga* nos oferece não apenas os acontecimentos, personagens e lugares da infância do escritor, mas também, nas entrelinhas da narrativa, o que o olhar do

homem maduro e as traições elegantes da memória conduziram ao **ex-ótico**, exigindo do leitor reconstituir imaginariamente o entorno da imagem, o antes e o depois do tempo findo. O entorno da imagem, neste caso, é o que está fora de campo, pois, de acordo com Miriam Moreira Leite em *Retratos de família*:

Sobre os silêncios das fotografias existe muito o que elaborar. Como se recortam dos retratos de família as ovelhas negras, não se conservam os retratos dos desafetos, ou então são utilizados para amaldiçoá-los. Há lugares da casa dos quais não se tiram retratos, assim como existem situações que não são registradas (LEITE, 1993: 20).

Essas e outras similitudes entre a fotografia e a prosa memorialística de Rubem Braga confirmam o que vimos abordando até aqui: a tradução das imagens em palavras; pois a análise da documentação escrita também é feita com o intuito de desvelar as entrelinhas e o não-escrito, como na fotografia (LEITE, 1993: 15).

O caráter plástico-visual das lembranças do menino Braga fica patente na seguinte passagem da crônica intitulada “O cajueiro”:

O cajueiro já devia ser velho quando nasci. Ele vive nas mais antigas recordações de minha infância: belo, imenso, no alto do morro, atrás de casa. Agora vem uma carta dizendo que ele caiu. Eu me lembro do outro cajueiro que era menor, e morreu há muito mais tempo. Eu me lembro dos pés de pinha, do cajá-manga, da grande touceira de espadas-de-são-jorge (que nós chamávamos simplesmente “tala”) e da alta saboneteira que era nossa alegria e a cobiça de toda a meninada do bairro porque fornecia centenas de bolas pretas para o jogo de gude. Lembro-me da tamareira, e de tantos arbustos e folhagens coloridas, lembro-me da parreira que cobria o carramanchão, e dos canteiros de flores humildes, “beijos”, violetas. Tudo sumira; mas o grande pé de fruta-pão ao lado de casa e o imenso cajueiro lá no alto eram como árvores sagradas protegendo a família (BRAGA, 2002: 65).

Como se pode notar, as recordações do cronista privilegiam o fragmento, o detalhe, o recorte da paisagem, oferecendo ao leitor um *tableau* fotográfico. A forma

descritiva denota uma câmara-olho situada em posição privilegiada, a partir da qual pode focalizar os objetos e deslocar a visão conforme o desejo e a memória. E a máquina da escrita enseja o registro de personagens, objetos, lugares e incidentes que estão mortos – e uma vez mais morreriam, não fosse a crônica que obriga Chrónos a deter o passo e a digestão diante dos olhos daquele que viveu e testemunha. Apenas para jogar os mesmos jogos que a fotografia, tal afirma Armando Silva no artigo “Lo sagrado de la fotografía: en el álbum familiar”, joga com a morte:

Además de estas características de la foto como evocación de la muerte, el álbum por sí mismo conecta con la muerte de varias maneras. Porque representa la muerte, mostrándola en algunas ocasiones, o bien porque la evita y entonces se hace evidente por su esfuerzo de omisión. Habría en este caso una especie de focalización por omisión, como diría los narratólogos. No obstante hay períodos en la historia de al álbum familiar, según lo que hemos estudiado, en los cuales la muerte es protagonista directa y principal, la mayoría de las veces para cerrar un ciclo de vida que a veces coincide, pero no siempre, con la página final de un álbum (SILVA, 1997: 78-79.).

A leitura das crônicas do autor capixaba denota um ritual, o mesmo que realizam os nossos ascendentes próximos quando nos dão a ver os retratos da família. Coligidas em algum álbum ou dispersas entre outros guardados, acompanham sempre a visitação a tais fotografias as histórias acerca das personagens, do seu passado, das circunstâncias do presente da imagem e, por vezes, do destino que o futuro lhes emprestou.

A obra de Rubem Braga, escrita durante 62 anos de vida jornalística, não se resume aos livros que publicou. Neles, o “velho Braga” reuniu apenas uma pequena parcela das cerca de 15 mil crônicas que escreveu. Destinadas ao jornal, veículo de consumo imediato e de permanência efêmera, a maior parte de suas crônicas ainda está por ser reunida em livro.

Ligada ao tempo (*chrónos*), ou melhor, ao seu tempo, a crônica possui em sua origem o relato cronológico de acontecimentos do cotidiano. A partir do século XVI, o termo “crônica” começa a ser substituído por História, porém o mesmo termo continua a ser utilizado para classificar alguns tipos de textos, pois as demais classificações eram impotentes para fazê-lo. E, segundo Angélica Soares em *Gêneros literários*, a crônica é conscientemente *fragmentária*; pois não pretende captar a totalidade dos fatos; e *polimórfica*, pois se utiliza afetivamente do diálogo, do monólogo, da alegoria, da confissão, da entrevista, e para destacar a nossa questão, podemos ainda dizer que ela utiliza-se de personagens reais e ficcionais (SOARES, 1993: 64-65). Desnecessário ressaltar que tais características reafirmam as similitudes entre a crônica e a fotografia.

Também acerca da crônica, Massuad Moisés esclarece em *A criação literária*:

A crônica merece a atenção que lhe vem sendo dispensada ultimamente não só porque apresenta qualidades literárias apreciáveis mas porque, e sobretudo, busca subtrair-se à fugacidade jornalística assumindo a perenidade do livro. Continuasse encerrada nos periódicos, não haveria como examiná-la: o tratamento crítico de um texto literário implica, via de regra, o livro. Somente por exceção é que um poeta bissexto ou cuja obra esteja dispersa pela imprensa pode ganhar direito a ser estudada e criticada (MOISÉS, 2003b: 106).

E ousamos acrescentar ainda: a crônica quer se esquivar da fugacidade, quer ser perene e, como a fotografia, eternizar os instantes. E para tanto, tal como o fotógrafo, o cronista flana no tempo e no espaço, entre o campo e o “fora de campo” da realidade para captar o fragmento, o detalhe, os temas menores e ocultos. E assim, no ofício do cronista, encontramos a mesma *flânerie* que Susan Sontag, em *Ensaio sobre a fotografia*, surpreende no fotógrafo: “...o *flâneur* não se sente atraído pelas realidades oficiais da cidade, mas por suas esquinas escuras e remendadas, por seus

habitantes esquecidos – pela realidade não-oficial que está por detrás da fachada da vida burguesa e que o fotógrafo “apreende”, tal como o detetive captura o criminoso” (SONTAG, 1981: 56).

Em outro sentido, mas a reafirmar a analogia que vimos desenvolvendo, Barthes ressalta a prevalência da “fotografia privada” (BARTHES, 1981: 136-138), a mesma prevalência do privado que figura nas crônicas de infância de Rubem Braga, bem como a convergência entre a escrita memorialística e coleção de fotografias familiares na culminância do culto aos mortos. Ao que se acrescenta as reflexões de Massuad Moisés acerca da obra de Rubem Braga, na qual o emprego de uma linguagem própria permite o desnudamento do “eu”, a partir do que as suas crônicas se configuram como páginas de confissão, em muito semelhantes ao diário íntimo ou a textos memorialísticos (MOISÉS, 2003b: 111).

2. MORTE E MEMÓRIA, FOTOGRAFIA E ESCRITA



Foto da Casa dos Braga em 2006

“O texto verbal e o visual são polissêmicos e complementares, sendo cada um mais adequado a determinadas utilizações” (LEITE, 1998: 43). Dito isso, é lícito aceitar as congruências e, também, as divergências entre as duas formas de linguagem. Pelo menos, com esse respaldo teórico de Mirian Moreira Leite, podemos nos sentir mais à vontade para discutirmos a fotografia como *incipit* para uma *recherche au temps perdu*. Pois cada olhar sobre uma fotografia é a repetição de um gesto orientado pelo desejo de retorno imaginário ao/do passado, tentativa de não

esquecer algo que existiu: é a imagem escrita no papel. A fotografia aguça no seu apreciador o interesse em saber daquilo que não está em evidencia na imagem, o porquê da escolha do olho do fotógrafo por aquela imagem. O simples fato de selecionar um foco requer a omissão de outros tantos possíveis que não estão sendo privilegiados, isto é, estão, de forma consciente ou não, sendo omitidos: é o fora de campo.

Também a palavra escrita no papel não se esgota, pois ao mesmo tempo coloca sentido e subtrai sentido. Desta forma, escritor e fotógrafo compartilham tanto a distração quanto a atenção do olhar sobre temas e focos, com vistas a guiar o interesse do leitor/observador. Estes assuntos e/ou imagens a que nos referimos, aqui, ora estão evidentes, ora estão camuflados – o que chamamos, recorrentemente, de estar no campo e fora de campo. Quando lemos “... foi nesse porto que pensei, quando me pediram uma crônica sobre um porto qualquer” (BRAGA, 2002: 9), fica evidente a presença da confissão de Braga no sentido de atrair a atenção do leitor para o porto de sua infância. Trata-se não de um porto qualquer, mas daquele que resta na memória do escritor como ponto de chegada e de partida da infância. Mas, como já foi mencionado, anteriormente, os textos de lembranças “parecem contaminados pelos paradoxos de uma memória atravessada pelas linhas de ficção do sujeito” (FURTADO, 2003: 15) e, portanto, cumpre-nos considerar o que na mesma crônica – “O porto de minha infância” – vai escrito mais adiante:

De outra vez foi pior: quando o vaporzinho passava sob uma árvore da margem esquerda, caiu nele uma cobra.
– Venenosa? – perguntou alguém.
– Claro! – afirmou ele, como se considerasse indigno de sua pessoa ter feito referência a uma cobra que não fosse venenosa.
– E aí, o que houve? – perguntou ainda outra pessoa.
E ele com um ar irritado:

– O que houve, o que houve? Ora, cai uma cobra venenosa dentro de um barco, e você quer saber o que houve, o que houve?
Nesse momento o vaporzinho apitou para partir, e nunca ficamos sabendo, afinal de contas, o que houve (BRAGA, 2002: 12).

Percebemos que a interrupção da narrativa, sem o desfecho esperado, conduz o leitor para os muitos possíveis da história. Braga atrai a atenção para o incidente, apenas para depois desviar o foco da narração. Assim como o fotógrafo, que ao selecionar um foco omite o que não está no campo de captura da objetiva, Braga omite o desfecho do caso narrado por um “senhor com ares superiores” (BRAGA, 2002: 12). Em verdade, nunca se saberá, com certeza, se o fato ocorreu mesmo da maneira como que foi narrado ou se foi uma forma, como já foi dito, de omitir um desfecho que trouxesse desprestígio à narrativa, permitindo ao leitor contaminar os textos com suas próprias ficções.

Considerando que o fato narrado por Braga tenha realmente ocorrido, parece-nos que a técnica utilizada pelo “senhor com ares superiores” – fotografia tirada pelos olhos da memória fotográfica de Rubem Braga – foi a mesma utilizada pelo escritor. Assim como o “senhor com ares superiores” (BRAGA, 2002: 12) pode ter omitido o desfecho do caso, por pensar que o final não seria digno de uma história contada por ele, haja vista sua irritação quando indagado do final da história, Braga também pode ter lançado mão da ficção para justificar a não revelação do final. Como o fotógrafo seleciona o foco a ser capturado, omitindo o fora de campo, Rubem Braga pode ter se utilizado da ficção para também omitir o final que, na ocasião, foi ouvido por ele. E tudo isso fica evidenciado no seguinte trecho: “Nesse momento o vaporzinho apitou para partir, e nunca ficamos sabendo, afinal de contas, o que houve” (BRAGA, 2002: 12).

As questões precedentes nos remetem ao *Fedro* de Platão (427-348/347 a.C.), diálogo no qual se discute a escrita e as relações entre a palavra e a imagem. Assim, quando Sócrates se dispõe a ouvir de Fedro a conversa que este tivera com Lísias, não o faz sem titubeio, mas antes como preparação para desenvolver o seu próprio discurso, chamando para si a atenção. Uma cópia do discurso escrito por Lísias estaria em posse de Fedro que, não mencionando este detalhe a Sócrates, faria com este um exercício de memória. Sócrates percebendo algo em poder de Fedro diz: “Antes, porém, meu amiguinho, mostra-me o que tens na mão esquerda, debaixo do teu manto! Suspeito que seja o próprio discurso” (PLATÃO, [s.d.]: 200). O próprio discurso, o texto escrito que Fedro possui não é, assim como uma fotografia não é o objeto o qual representa. Toda a magia do pronunciamento de Lísias estaria em sua fala – que se esvaiu no momento em que ocorreu –, na substância do momento de seu pronunciamento, pois, nas palavras de Gagnebin em *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*:

... a linguagem só remete ao real, às “coisas”, como se diz, porque presentifica sua ausência e, portanto, como o viu bem Maurice Blanchot, anuncia sempre sua morte; e o tempo não se deixa agarrar, mas só nos pertence no seu incessante escapulir, nesse movimento de promessa e de evasão que nos desapossa de qualquer posse, da dos objetos e daqueles que amamos, mas também da posse de nós mesmos (GAGNEBIN, 2005: 8).

Também Rubem Braga, cultor de um gênero indecível entre o perene e o efêmero, não falta a consciência de que o tempo é irrecuperável. O ofício do cronista é tão simplesmente mudar em texto a recordação de lugares, acontecimentos e pessoas, sem a possibilidade de retorno. Como ressalta o uso da palavra “adeus” de uma forma enfática e definitiva: “Foi a essa altura que inventaram a estrada de ferro,

que depois arrancaram para substituir pela estrada de rodagem – e adeus São Luís, adeus para sempre, vaporzinho São Luís das primeiras de minhas grandes navegações que nunca houve” (BRAGA, 2002: 13). Esse Vaporzinho São Luís ao qual Rubem Braga se refere é aquele que pertence ao porto de sua infância, ponto de chegada e partida de um tempo perdido.

Parece-nos que importa a Rubem Braga assinalar o caráter documentário e testemunhal das crônicas coligidas em *Casa dos Braga*, tanto que, não raro, procura explicitar as dificuldades de um pesquisador de momentos históricos anteriores aos do momento no qual vive. Tal preocupação se coaduna com a fala de Tucídides (460/455-399 a.C.) transcrita por Gagnebin: “O empenho em apurar os fatos constituiu uma tarefa laboriosa, pois testemunhas oculares de vários eventos nem sempre faziam os mesmos relatos a respeito das mesmas coisas, mas variavam de acordo com suas simpatias por um lado ou pelo outro, ou de acordo com sua memória” (TUCÍDIDES. *Apud* GAGNEBIN, 2005: 25).

Assim como Tucídides – e como Fedro no empenho de narrar com exatidão a Sócrates o discurso de Lísias, e ter uma cópia não lhe dá garantias disso –, também o autor de *Casa dos Braga* rubrica a possibilidade de outras versões:

Chegou a haver seis vapores nesse serviço, além de uma barca de passageiros. **As informações que tenho, de cronistas locais, nem sempre combinam muito bem**, a não ser numa coisa: navegar no Itapemirim sempre foi trabalho complicado e inseguro, principalmente na época da seca, quando havia encalhes aborrecidos. Às vezes a navegação ficava impossível durante meses, o que devia destrambelhar as finanças da empresa (BRAGA, 2002: 11, grifo nosso).

Rubem Braga não se exime de desvelar as incongruências da informações de que dispõe. Nem mesmo de assinalar que, na escrita das crônicas, se serve de outros

textos. Neste sentido, cumpre-nos recorrer às reflexões de Gagnebin acerca do excerto de Tucídides mencionado acima:

É notável, aqui, a insistência de Tucídides em afirmar que não vai relatar as palavras realmente pronunciadas. Isto poderia ser até implícito se lembrarmos que os discursos proferidos o eram em assembléias *ad hoc*, sem relator nem secretário; mas se Tucídides insiste nesse ponto é que ele quer ressaltar uma impossibilidade mais essencial: não se pode acreditar na memória para garantir fidelidade do relato à realidade. Em oposição à toda tradição anterior, a memória em Tucídides não assegura nenhuma autenticidade (GAGNEBIN, 2005: 25).

Da mesma forma, também a fala de Fedro reafirma a impossibilidade de narrar o acontecido sem que o mesmo, conscientemente ou não, seja filtrado pela ficção e pelo imaginário que constituem a nossa subjetividade. São os recursos da linguagem que, mobilizando a atenção do leitor, conferem ao relato o caráter testemunhal e documentário que tanto Fedro quanto Tucídides e Braga pretendem:

FEDRO – A esse respeito, Sócrates, ouvi o seguinte: para quem quer tornar-se orador consumado não é indispensável conhecer o que de fato é justo, mas sim o que parece justo para a maioria dos ouvintes, que são os que decidem; nem precisa saber tampouco o que é bom ou belo, mas apenas o que parece tal – **pois é pela aparência que se consegue persuadir**, e não pela verdade (PLATÃO, [s.d.] : 240-241, grifo nosso).

Ainda utilizando o último trecho citado de Rubem Braga, fica claro o empenho de um exímio “historiador” que foi o cronista. E em sua pesquisa, quando falamos do período presenciado por Braga, o escritor faz uso de sua mente fotográfica. Do tempo anterior, colheu informações dos cronistas que o antecederam na sua cidade natal. Esta similaridade entre as crônicas de Rubem Braga e a fotografia traz ao texto do autor um ar de pesquisa, transforma o escritor em historiador, já que o historiador e o fotógrafo são ambos regidos pelo signo do tigre – o totem interruptor, o animal

sagrado do *clic*. Pois, como afirma Maurício Lissivsky no ensaio “Sob o signo do ‘clic’: fotografia e história em Walter Benjamin”, no salto do tigre sobre a presa, o acontecimento é imobilizado, “cristaliza-se como mônada”: “uma configuração saturada de tensões” (LISSOVSKY, 1998: 23). E o cronista, tanto quanto o fotógrafo e o historiador, sabe que o penhor da fidelidade é a fixação, tal como pretendia Tucídides:

O único remédio para evitar esta manipulação do passado é deixar resolutamente os encantos da oralidade, das palavras que voam de boca para boca, incham-se de desejos e paixões e chegam cheias de histórias inverificáveis. Tucídides reivindica a escrita como meio de fixação dos acontecimentos, fazendo da imutabilidade do escrito uma garantia de fidelidade (GAGNEBIN, 2005: 28).

Mas todos os três ofícios – historiador, fotógrafo e cronista – não desconhecem os abalos desta ficção, constantemente transtornada pelas irrupções do imaginário, pelo desentranhar de detalhes camuflados, pelo retorno violento do recalçado, pela descoberta de manipulações. Assim, a semelhança do trabalho de Rubem Braga com o de um fotógrafo vem se pronunciar em *Casa dos Braga* já pelo simples fato de a crônica, enquanto gênero híbrido, funcionar, assim como a fotografia, como uma forma de registro. A escrita fotográfica de Rubem Braga deixa transparecer o observador detalhista e atento que colhe informações e dados para, mais tarde, transformá-los em crônicas, uma vez que, segundo Walter Galvani em *Crônica: o vôo da palavra*, “a crônica é filha do Deus Crono” e, portanto, “é preciso ver onde estão suas ligações, saber o que acontece aqui ou na casa do vizinho, na praça em frente ou no outro lado do rio, além das montanhas ou além do mar, nos astros ou nas estrelas” (GALVANI, 2005: 21). Quer nos parecer que, em Rubem Braga, o olhar de fotógrafo comparte com o olhar do cronista o mesmo empenho fragmentário,

meticuloso, detalhista.

De modo análogo, um terceiro olhar vem somar-se ao do cronista e do fotógrafo. O olhar do historiador Braga exsurge no desvelamento de datas e nomes, na referência ao desencontro de informações dos cronistas de Cachoeiro do Itapemirim, ainda quando se deixar turvar pelo lírico e pela ficção ou desvia o foco para as margens do acontecimento. Pois prevalece sempre o cronista – e nele as lembranças que têm o prazer como princípio:

Houve algumas transferências de contratos, coisas aborrecidas que não vou historiar. Uma publicação de 1920, do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, ainda dizia: “Durante as águas é grande o número de embarcações a vapor, gasolina, vela e remos que auxiliam os transportes entre Cachoeiro e Barra de Itapemirim numa distância de 42km...” (BRAGA, 2002: 11).

E como para reafirmar a idéia de um Rubem Braga pesquisador e historiador, o escritor encerra o parágrafo fazendo um julgamento dos versos, de 1885, do padre Antunes Siqueira, afirmando que a publicação do Ministério da Agricultura dizia muito mais do que os versos do referido padre. A importância deste narrar de Rubem Braga nos leva a crer, como ficou claro em passagem citada anteriormente, que ele dá preferências para os fatos que experimentou ou ouviu outros contarem por terem testemunhado. Aqueles outros cronistas, aos quais Braga se refere, também utilizaram-se da memória, pois relatam o que testemunharam, mesmo que “entre eles, as informações não combinassem muito bem” (BRAGA, 2002: 11). Podemos concluir, então, que Braga ao trabalhar as memórias, mesmo fazendo um trabalho de historiador, não busca acontecimentos muito anteriores à sua geração. Embora trabalhe com a escrita de suas lembranças fotográficas, não deixa o tempo das histórias distanciar muito do momento no qual escreve suas crônicas: dá valor à

oralidade, à fala. Assim como Heródoto (séc. V a.C.), ainda segundo Gagnebin:

Heródoto só quer falar daquilo que viu ou daquilo de que ouviu falar. O período cronológico alcançado se limita, portanto, a duas ou três gerações antes da sua visita, pois o resto do tempo se perde no não mais-visto, isto é, no não-relatável. Em oposição ao nosso conceito de história, esta pesquisa, ligada à *oralidade* e à *visão*, não pretende abarcar um passado distante. Tal restrição também a delimita em relação ao discurso mítico, que fala de um tempo longínquo, de um tempo das origens, tempo dos deuses e dos heróis, do qual só as musas podem nos fazer lembrar, pois, sem elas, não podemos saber (*idein*) daquilo que não vimos (GAGNEBIN, 2005: 14-15).

Ou seja, aos olhos daquele que privilegia a imagem, o visual, o que foge muito da visão não pode ser fotografado, não é relatável. Rubem Braga deixa evidências que confirmam o que acaba de ser discutido, pois a primeira crônica de *Casa dos Braga* – “O porto de minha infância” – é a única que faz menção a datas anteriores a seu nascimento. Claro que estamos tratando, aqui, de memórias de infância, portanto o autor não se lembraria de um tempo que não viveu, porém, ao relatar os fatos que ouviu de outros que testemunharam e contaram, está fazendo uma tentativa de reprodução. A valorização da fala diante da escrita não quer dizer que esta não tenha valor. Se considerarmos a simultaneidade dos movimentos de (re)produção da fala e do pensamento, torna-se evidente também uma tendência a valorizar este mais do que aquela. Talvez seja esta a questão discutida em *Fedro* de Platão. Talvez Platão não queira apenas mostrar o desprestígio da escrita, mas ressaltar o valor primevo da voz como o momento único – como o instante eternizado pela fotografia, nunca recuperado, jamais repetido, embora passível de reprodução por quem o presenciou e/ou testemunhou, seja pela escrita em papel ou através de fotografia. Mesmo assim é apenas uma tentativa, pois como o tempo é irrecuperável, cada instante é único, nasce e morre consigo.

Assim, a relação entre morte e memória é justificada pelo simples fato de que nos lembramos. A memória é o aviso da ausência: só nos lembramos porque algo já morreu, o tempo que já se foi. O que fica em nossas lembranças de forma evidente é aquilo que queremos que não morra, porém diante da impossibilidade de darmos vida, isto é, retornarmos no tempo, guardamos na memória o que mais nos convém. Recordamos de momentos felizes, mas mortos; recordamos de momentos ruins para nos livrar dos rancores, dos traumas, daquilo que nos prende ao passado de forma dolorosa. Quando resolvemos as dores do passado, esquecemos, e, então, lembramos apenas de momentos mortos, mas que nos dão prazer: são retratos de uma morte feliz. Esta relação entre morte e memória faz-se de uma forma ambivalente entre luto e melancolia. Quando a perda é certa e não há como recuperar, o processo da memória é menos triste, pois, como nos diz Sigmund Freud em “Luto e melancolia”, “o trabalho do luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido” (FREUD, 1974a: 277). No trecho a seguir, da crônica “O cajueiro”, Braga narra e descreve fotograficamente a morte do cajueiro da casa paterna:

A carta de minha irmã mais moça diz que ele [o cajueiro] caiu numa tarde de ventania, num fragor tremendo pela ribanceira: e caiu meio de lado, como se não quisesse quebrar o telhado de nossa velha casa. Diz que passou o dia abatida, pensando em nossa mãe, em nosso pai, em nossos irmãos que já morreram. Diz que seus filhos pequenos se assustaram; mas depois foram brincar nos galhos tombados. Foi agora, em fins de setembro. Estava carregado de flores (BRAGA, 2002: 66).

O cajueiro morreu: “agora vem uma carta dizendo que ele caiu” (BRAGA, 2002: 65). O trabalho de luto do Braga se realiza pela escrita, pela mudança em texto da lembrança fotográfica das árvores da infância, rubricando o prazer de manter vivo um fragmento do passado: “... ele vive nas mais antigas recordações de minha

infância: belo, imenso, no alto do morro, atrás da casa” (BRAGA, 2002: 65).

Em outras situações, a perda não é aceita porque ainda pode ser recuperado não o tempo, mas algo real que será a representação do passado, “o objeto talvez não tenha realmente morrido, mas tenha sido perdido enquanto objeto de amor” (FREUD, 1974a: 277). É o caso que se encontra no trecho a seguir de “Chamava-se amarelo”, uma crônica sobre o córrego que passava nos fundos do quintal da casa dos Braga. Embora possa ser feliz, a morte não é negação da vida, pois há sempre um empenho no sentido de manter o vigor, pois, embora Braga considere o córrego, praticamente, morto, ainda há como recuperá-lo, e isso aparece de forma camuflada: “Não, esta crônica não pretende salvar o Brasil. Vem apenas dar testemunho, perante a História, a Geografia e a Nação, de uma agonia humilde: um córrego está morrendo. E ele foi o mais querido, o mais alegre, o mais terno amigo de minha infância” (BRAGA, 2002: 19).

A narrativa escrita tenta reter esse instante, tenta reproduzir um objeto que se perdeu no tempo, mas não há como não defrontar-se com a consciência de que o signo assinala uma falta e denuncia a incapacidade humana de ultrapassar o *khorismós* entre a linguagem e o real. Tal como a fotografia é a lembrança da ausência do referente, também a palavra que diz a memória rubrica os lugares, as coisas, as pessoas e os incidentes que se perderam para sempre. A escrita memorialística será sempre uma atividade falha e incompleta, inconclusa e interminável:

Naturalmente não éramos a mais rica família da cidade; havia, por exemplo, a chácara do Dr. Mesquita, que tinha mangas soberbas, defendidas por imensos cachorros. Mesmo saboneteira havia uma, talvez mais famosa que a nossa, no sobrado do Machado, onde era o telégrafo, e onde também morava nossa professora; sobradão cauteloso, pois a

calçada da rua, ao chegar a ele, subia uns dois metros de um lado e descia do outro, de maneira a que nem o térreo pudesse ser atingido por uma enchente do rio. Uma das árvores que tinha mais prestígio era uma oliveira. Era só um pé, e estava nos altos do Jardim Público, perto do chamado banco dos Amores. Não dava frutos. Não sei quem teve a fantasia de plantá-la em lugar e clima tão impróprios, mas de algum modo era importante haver em nossa cidade uma oliveira, árvore que produz azeitonas, azeitonas que produzem azeite; tudo isso era cultura para nossa infância (BRAGA, 2002: 23-24).

Note-se no trecho transcrito a inconclusão da narrativa e da descrição, como a convidar o leitor a completá-las. Algo mais precisa ser mostrado: as palavras escritas, a imagem que está sendo criada é insuficiente. Também a fotografia não raro traz uma narrativa latente e como que suspensa, na qual urge uma qualquer continuidade para realizar-se, um texto que seja, na forma de legenda, para conferir-lhe. Não raro, como na experiência de visitar fotografias de família acompanhados de uma tia ou avó, apenas a voz de quem viveu o instante fotografado guia o nosso olhar e esclarece a imagem. E mesmo assim, tal discurso oral, como o de Lísias, quando transcrito para a escrita, arrefece em vigor e sutilezas.

No entanto, será a escrita ou a fotografia a única possibilidade de fazer durar na memória o instante perdido. E co-memorar com o leitor as alegrias e as dores, os prazeres e os traumas devorados por Chrónos. Assim, a analogia entre a fotografia e a crônica que aqui propomos não pretende que a fotografia seja tomada como fragmento da realidade, pois, como salienta Susan Sontag, tal concepção da imagem fotográfica tanto tem determinado considerá-la como mais autêntica do que a escrita quanto promove uma suspeita em relação à literatura refinada, conduzindo a um excessivo apreço por textos testemunhais e documentários rudes, indisciplinados e crus (SONTAG, 1981: 73). Ao contrário, a aproximação entre fotografia e crônica enseja desvelar o estatuto indecível de ambas no que concerne ao registro

documentário e à ficcionalização do real. Assim é que, nas crônicas de *Casa dos Braga*, a narrativa em primeira pessoa, ao mesmo tempo em que reforça o aspecto testemunhal, não se exime de salientar as falhas da memória, a ausência de exatidão:

Não consigo me lembrar se a marcação naquele tempo era em diagonal ou por zona; em todo caso a técnica do futebol era diferente, o jogo era ao mesmo tempo mais cavado e mais livre, por exemplo: não era preciso ter onze jogadores de cada lado, podia ser qualquer número, e mesmo às vezes jogavam cinco contra seis, pois a gente punha dois menores para equilibrar um vaca-brava maior”(BRAGA, 2002: 48),

E também não se furta dos juízos de valor que explicitam a subjetividade da testemunha ocular dos fatos: “Eu disse que as partidas eram emocionantes; até hoje não compreendo como as Teixeiras jamais se entusiasmaram pelos nossos prélios. Isso foi um erro, e contarei por quê” (BRAGA, 2002: 49).

O tempo tem algo que muitas vezes, por ilusão, não percebemos: o olho humano não está apto a perceber as singularidades, não existe cópia perfeita, pois as peculiaridades do instante original da produção do discurso e da fotografia são perdidas na tentativa de reprodução. Destarte, em suas crônicas, Rubem Braga consegue desvelar essa proximidade entre escrita e fotografia. Quando em “Chamava-se Amarelo” diz:

Nasci em Cachoeiro da Itapemirim, em uma casa à beira de um córrego, o Amarelo, poucos metros antes de sua entrada no rio Itapemirim. Eu devia ser ainda de colo quando meu pai derrubou essa casa e comprou outra, do outro lado do córrego. Desde muito pequenos, antes da idade de se aventurarem pelas correntezas do rio e depois pelas ondas do mar, os meninos da casa brincavam no amarelo (BRAGA, 2002: 17).

Neste trecho evidencia-se a criação pela escrita de uma fotografia. Embora a escrita não seja minuciosa, o estilo e a cadência, por si sós, esboçam os traços

fundamentais da imagem de uma casa à beira de um córrego. Contudo, pode-se pensar que uma fotografia resolveria e economizaria todas as palavras desse trecho. Engana-se quem assim pensar, pois junto à fotografia deverá vir o seguinte complemento narrativo: “Casa onde nasceu Rubem Braga”. Ainda assim, seria possível ao observador da foto inferir as afecções e sentidos do córrego, da casa demolida e da outra casa para o homem que lá viveu? O empenho de escrever, de registrar é coincidente entre fotografia e escrita. Nas crônicas de Rubem Braga, tal coincidência evidencia-se com precisão. Registrar para a História. Rubem Braga escreve, fotograficamente, em sua crônica “Chamava-se Amarelo”:

Um pouco para cima o córrego formava um açude fundo, que em alguns lugares não dava pé. De um lado havia árvores grandes, de sombra muito suave, de outro era a aba do morro. Agente escorregava do alto do morro, pelo capim, cada um sentado em uma folha de pita – tchibum n’água! Com troncos de pita ou de bananeiras, improvisávamos toscas jangadas amarradas a cipó. O córrego e seu açude eram uma festa permanente para nós.

O açude não existe mais (BRAGA, 2002: 18).

A escrita registra o desaparecimento, de forma que reste nas palavras a lembrança que não poderia ser co-memorada não fosse mudada em texto. Tanto que Braga prossegue:

O açude não existe mais e o córrego está morrendo. Sempre que vou a Cachoeiro o vejo, porque nossa casa continua a mesma. Há coisa de quatro meses estive lá, e fui até a ponte dar uma espiada no córrego. Embora último no inverno tenha chovido bem por aquelas bandas, o Amarelo estava tão magrinho, tão sumido, tão feio, que me cortou o coração. Era pouco mais que um fio d’água escorrendo entre as pedras, a foz quase entupida de areia (BRAGA, 2002: 18).

Nota-se, nesse último trecho, o anúncio de uma morte futura. O córrego da infância está morto e o que restou vai morrer. O retrato do córrego pintado por

Rubem Braga anuncia que, se nada for feito, “o mais querido, mais alegre, o mais terno amigo de sua infância” (BRAGA, 2002: 19) também irá morrer. Mais adiante em outra crônica, “Os trovões de antigamente”, Rubem Braga reforça, ainda mais, a idéia de que a memória, escrita ou fotográfica, coloca em voga a fusão do passado com o futuro – um passado futuro – “pois em toda foto, há o signo da morte futura” (BARTHES, 1981: 136). No excerto, Braga descreve, elabora uma foto, olha para ela no passado, se projeta no futuro e diz isso vai acabar:

Nossa casa era bem bonita, com varanda, carramanchão e o jardim grande e ladeando a rua. Lembro-me confusamente de alguns canteiros, algumas flores e folhagens desse jardim que não existe mais; especialmente de uma grande touceira de espadas-de-são-jorge que agente chamava apenas de “talas”; e, lá no fundo, o precioso pé de saboneteira que nos fornecia bolas pretas para o jogo de gude (BRAGA, 2002: 30).

Portanto, a fusão do tempo, a certeza da morte no passado e o prenúncio dela no futuro são evidenciados nas crônicas de memórias de Rubem Braga. Tal como Barthes surpreende na fotografia:

Dando-me o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia diz-me a morte no futuro. O que me fere é a descoberta desta equivalência. Diante da foto da minha mãe criança, digo para mim mesmo: ela vai morrer. Estremeço, como o psicótico de Winnicott, perante uma catástrofe que já aconteceu. Quer o sujeito tenha ou não morrido, toda fotografia é esta catástrofe (BARTHES, 1981: 135).

Assim, parece bastante evidente a similaridade entre a escrita das crônicas reunidas em *Casa dos Braga* e a fotografia. O modo de textualização das lembranças de Rubem Braga coincide com o registro fotográfico, pois em ambos há “um esmagamento do Tempo; isto está morto e isto vai morrer” (BARTHES, 1981: 135). Em ambos também vigora a tensão entre memória e esquecimento. Pois o esquecer é

condição do lembrar – e, no caso dos traumas da infância, a memória opera apenas quando seja possível mudar em prazer a dor que o destino se incumbiu de superar. Pois, como afirma Friedrich Nietzsche na sua *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*, é fundamental “que se saiba mesmo tão bem esquecer no tempo certo quanto lembrar no tempo certo” (NIETZSCHE, 2003: 11). Neste sentido, podemos nos referir ao episódio narrado por Braga na crônica “A minha glória literária”:

Depois fiz parágrafo, e repeti o mesmo zurro com um advérbio de modo, para fecho de ouro:

“Um burro zurrando escandalosamente.”

Foi minha desgraça. O professor disse que daquela vez o senhor Braga o havia decepcionado, não tinha levado a sério seu dever e não merecia uma nota maior do que 5; e para mostrar como era ruim minha composição leu aquele final: “um burro zurrando escandalosamente”.

Foi uma gargalhada geral dos alunos, uma gargalhada que era uma grande vaia cruel. Sorri amarelo. Minha glória literária fora por água abaixo (BRAGA, 2002: 72).

Cumprido o destino de escritor, o trauma do fracasso na redação escolar exsurge do recalque e este momento, menor e esquecido, retorna na escrita com o prazer do obstáculo superado e vencido. Eis o esquecimento necessário à escrita, desde que não se pretenda seja esta uma segunda vez para a história:

Enquanto a alma da historiografia residir nos grandes *estímulos* que um homem poderoso retira dela, enquanto o passado precisar ser descrito como digno de imitação, como imitável e como possível uma segunda vez, aquela alma estará em todo caso correndo o risco de se tornar algo distorcido, embelezado e, com isto, próximo da livre invenção poética; sim, há tempos que não conseguem estabelecer distinção nenhuma entre um passado monumental e uma ficção mítica (NIETZSCHE, 2003: 22).

Jogar fora algumas fotografias é admitir que precisamos esquecer. E usar o esquecimento como benefício é, como o *pharmacos*-Sócrates, aceitar a morte, pois,

retomando a discussão acerca do “Fedro” de Platão, nele “o *pharmacos*-Sócrates recusa a se defender, rejeita o *discurso logográfico* de Lísias em seu favor. Aceita a morte” (SANTIAGO, 1976: 68). A escrita das memórias de infância de Rubem Braga remete-nos à idéia de um remédio para a memória, pois, ao que parece, no momento em que o texto escrito é produzido, há uma confusão temporal. Claro está que o momento de produção do texto não é o mesmo relatado por Braga, pois é um passado infante que retorna transfigurado pela memória fotográfica. Assim, o *pharmakeus*-Braga faz uso da escrita-*pharmakeia* como um remédio, um antídoto que lhe faz se situar de novo no tempo. Vejamos um trecho da crônica “Os trovões de antigamente”, na qual tal questão se explicita:

Estou dormindo no antigo quarto de meus pais; as duas janelas dão para o terreiro onde fica o imenso pé de fruta-pão, a cuja sombra cresci. O desenho de suas folhas recorta-se contra o céu; essa imagem das folhas da fruta-pão recortadas contra o céu é das **mais antigas de minha infância**, do **tempo em que eu ainda dormia em uma pequena cama cercada de palhinha junto à janela da esquerda**.

A tarde está quente. Deito-me um pouco para ler, mas deixo o livro, fico a olhar pela janela. Lá fora, uma galinha cacareja, **como antigamente**. E essa trovoadade de verão é tão Cachoeiro, **é tão minha casa em Cachoeiro!** Não, não é verdade que em toda parte do mundo os trovões sejam iguais. **Aqui os morros lhe dão um eco especial**, que prolonga seu rumor (BRAGA, 2002: 29-30, grifos nossos).

Quando o escritor afirma estar dormindo no antigo quarto de seus pais, resta indecível se se trata de uma cena que emerge do passado ou da descrição de um retorno à casa paterna. A digressão acerca dos desenhos das folhas da árvore de fruta-pão não esclarece quanto ao tempo narrativo: afinal, está ele presente no quarto dos pais ou apenas se reporta para o tempo passado? A tensão temporal passado-presente se verticaliza quando Braga afirma que a imagem das folhas da fruta-pão é das mais antigas de sua infância, quando ainda dormia em uma pequena cama perto

da janela. Ou seja, para o texto confluem o passado e o presente, a memória e o tempo da escrita. Tanto que, no parágrafo seguinte, o autor afirma que a tarde está quente, mas a galinha que cacareja lá fora cacareja como antigamente. Através da escrita-*pharmakon*, Braga se restalebece no tempo, ou seja, concilia os tempos e enovela as suas linhas nas imagens dos instantes eternos. E, a partir deste tempo conciliado, a escrita se faz o lugar onde exsurge a casa paterna. Porque apenas na escrita podem durar os morros de Cachoeiro do Itapemirim, que dão aos trovões de antigamente um eco especial, que prolonga seu rumor (BRAGA, 2002: 29). Apenas na escrita, o “velho Braga” pode fazer coincidir as linhas antagônicas do tempo: “A altura e a posição das nuvens, do vento e dos morros que ladeiam as curvas do rio criam essa ressonância em que me reconheço menino, assustado e fascinado pela visão dos relâmpagos, esperando a chegada dos trovões” (BRAGA, 2002: 29).

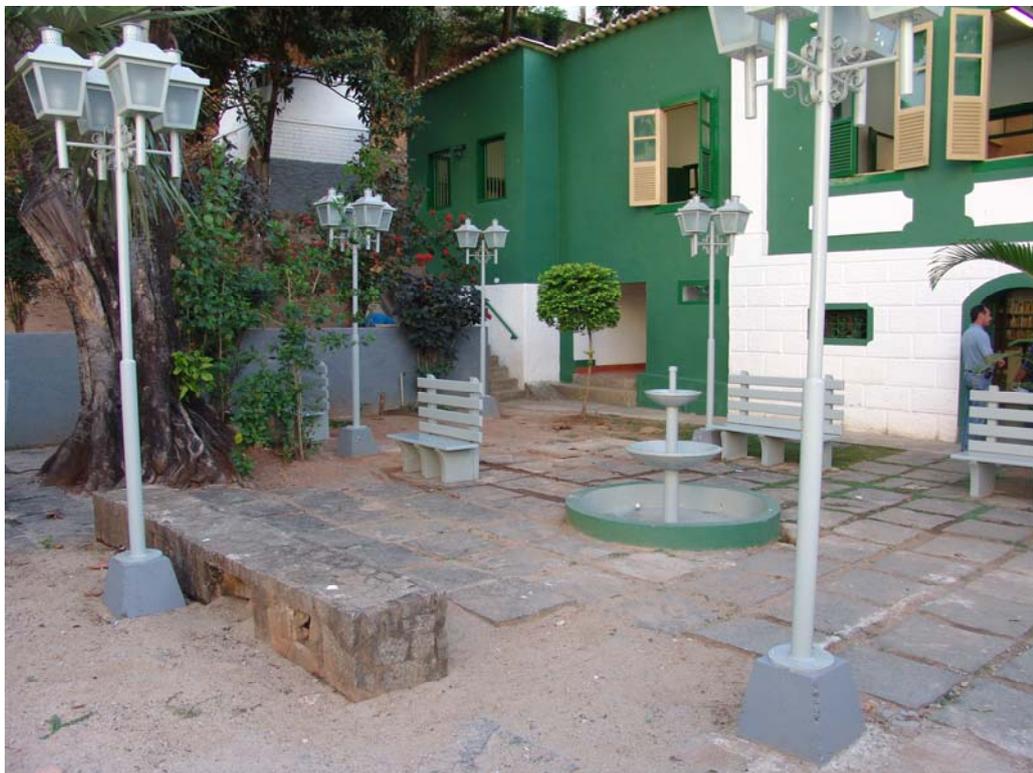
A escrita memorialística de Rubem Braga transita entre as imagens da infância conservadas pela memória e as molduras modelos que a madureza lhes empresta, entre o *locus amoenus* da cidade natal e os *tableaux* rasurados pelo processo civilizatório, entre os retratos resguardados no álbum de família e a dispersão dos mortos. Tanto a adoção da crônica – gênero indecível entre o jornalístico e o literário – quanto a linguagem coloquial, conquanto muitas vezes transtornada pela *vis* lírica, confere às memórias do escritor capixaba o caráter documentário e testemunhal que tipifica as escritas íntimas. No entanto, ainda quando compartilha analogias com o rigor historiográfico e com a mecânica fotográfica, na escrita da memória vigora a advertência de Freud:

... dentre lembranças infantis conservadas, algumas nos parecem perfeitamente inteligíveis, ao passo que outras parecem estranhas ou incompreensíveis. Não é difícil corrigir alguns erros quanto a ambas as

espécies. Quando as lembranças conservadas pela pessoa são submetidas à investigação analítica, é fácil determinar que nada garante sua exatidão. Algumas das imagens mnêmicas certamente são falsificadas, incompletas ou deslocadas no tempo e no espaço (FREUD, 1987: 56).

E Rubem Braga não olvida tal questão na sua escrita: “Nossa casa era bem bonita, com varanda, carramanchão e o jardim grande ladeando a rua. Lembro-me **confusamente** de alguns canteiros, algumas flores e folhagens desse jardim que não existe mais” (BRAGA, 2002: 30, grifo nosso).

3. O INSTANTE ETERNO: SIGNOS FOTOGRÁFICOS NA ESCRITA MEMORIALÍSTICA



Espaço lateral da Casa dos Braga, antigo jardim da Casa

O caráter fotográfico já assinalado nas crônicas reunidas em *Casa dos Braga* ressalta o sentido de imobilização do tempo. O escritor figura, pois, como um colecionador que recolhe, ordena, corrige, rasura e descarta as fotografias do álbum de família. E, como todo e qualquer colecionador, identifica as faltas, procurando de modo obstinado e incansável preencher as lacunas que a distância abre na memória e na vida. Trata-se, sem dúvida, de uma coleção particular, secreta e sujeita aos afetos e humores do autor, a partir dos quais Braga seleciona e manipula as imagens e acontecimentos que merecem ser mudados em textos da memória. Neste caso, o colecionador compartilha com o fotógrafo seus modos e manobras, pois também no

ato de fotografar concorrem sentimentos amorosos e adversativos, olhares impessoais e ternos, que ajustam a objetiva da câmera conforme as necessidades do documento e os desvios da subjetividade. Tal Gilberte Brassai rubrica acerca de Proust, também Rubem Braga se torna um “homem da descontinuidade, ele é um fotógrafo, suas descrições são sempre imagens fixas, instantâneos, únicas capazes de tornar perceptíveis a mudança ocorrida, o tempo escoado, o envelhecimento” (BRASSAI, 2005: 120). Assim, no trecho transcrito a seguir, Rubem Braga reproduz a fala de uma personagem de suas lembranças, e, nela, podemos identificar a mudança ocorrida pelo tempo que se foi:

Certa vez me contou:

– Em meu quarteirão não há uma só casa de meu tempo de menina. Se eu tivesse passado anos fora do Rio e votasse agora, acho que não acertaria nem com a minha rua. Tudo acabou: as casas, os jardins, as árvores. É como se eu não tivesse tido infância...

Falta-lhe uma base física para a saudade. Tudo o que parecia eterno sumiu (BRAGA, 2002: 87).

A base física para as lembranças da personagem das lembranças de Rubem Braga são as evidências em forma de fotografias que talvez não existam. Apenas os instantâneos mentais do autor se dão como prova secreta da existência do passado. Em sua coleção de crônicas, Braga é um fotógrafo desprovido de uma máquina fotográfica, sendo a escrita a resposta que pode diante da ausência no álbum de família dos retratos que a memória insiste em fazer retornar. Os olhares do *spectator* e do *operator* se acoplam para dar a ver na escrita as imagens que o esquecimento não devorou de todo.

Em *Casa dos Braga*, evidencia-se o gesto escritural de, como na fotografia, alcançar a eternização do instante. Embora expropriado de sua máquina fotográfica –

e talvez mesmo dos retratos da família –, o cronista apossa-se da escrita como um recurso outro e análogo para sua pequena gesta em busca da *madelaine* da infância perdida. O “velho Braga” quer fazer com que as coisas que foram continuam acontecendo, quer dialogar com as personagens mortas, quer viver o menino expatriado no passado, quer participar dos incidentes findos, ainda que apenas no *verte paradis* da escrita. Pois, também neste lugar sob controle, pode-se realizar o que Sontag atribui ao ato fotográfico:

Mesmo que incompatível com a intervenção, num sentido físico, a utilização da câmara ainda é uma forma de participação. Embora a máquina fotográfica seja um posto de observação, o ato de fotografar significa mais do que mera observação passiva. Tal como o *voyeurismo* sexual, a utilização da câmara é uma forma de, pelo menos de modo tácito, e muitas vezes explícito, estimular o que esteja acontecendo a continuar acontecendo (SONTAG, 1981: 12).

Ainda que Rubem Braga não alcance nas crônicas a mesma objetividade e veracidade que se pode atribuir à reprodutibilidade da fotografia, ao menos consegue na escrita registrar o instante que se esvai da memória, as imagens que, embora mortas, assaltam a memória do homem maduro e que sofrerão uma outra e segunda morte se não forem convertidas em texto. Nas crônicas de Braga, o tempo preterido toma o proscênio, faz questão e dá a ver o que, mesmo morto, ainda vige e vigora pela força da escrita. Porque também o texto de memória, tal nos diz Barthes acerca da fotografia, “é como um teatro primitivo, como um quadro vivo, a figuração do rosto imóvel e pintado sob o qual vemos os mortos” (BARTHES, 1981: 53). Entre os registros memorialístico e fotográfico, a cena comum do instante passado e perdido, não fora o gesto da escrita, o *clic* irrecuperável que eterniza e atesta a morte. Ainda quando não seja tão distante no tempo, o relato do cronista é desejo de fixar o

pretérito, de certificar com o aval do texto a existência daquilo que registra para que não lhe sobrevenha uma segunda morte. Neste sentido, dizer dos acontecimentos do passado talvez seja um modo de investigar os modos da morte como ocultamento, olvido ou desaparecimento, uma vez que também a escrita da memória, como a fotografia, “não diz (forçosamente) *aquilo que já não é*, mas apenas e de certeza *aquilo que foi*” (BARTHES, 1981: 120).

Em Rubem Braga, as marcas fotográficas alocadas no texto são o penhor de que o registro do tempo e do espaço da infância é um modo de driblar a morte como esquecimento. Ainda que, na verdade, já esteja morto aquele tempo recuperado. No entanto, as afecções que mobilizam a cena da escrita memorialística são ainda um modo de conjugar os verbos de uma morte feliz, quase não-morte: cuidar, guardar, proteger, enfeitar, lembrar, referenciar, aceitar, velar. Se não há registro, eis a morte cabal: ocultamento, olvido e desaparecimento. Ao mesmo tempo em que o exercício da memória de Braga faz ressurgir acontecimentos, personagens e lugares do passado, no registro escritural a morte das lembranças de infância demora um pouco mais. E desta forma adiar a sua própria morte ou, ao menos, garantir uma morte bela discreta e sem estragos como a do cajueiro, que “caiu meio de lado, como se não quisesse quebrar o telhado de nossa casa. [...] Estava carregado de flores” (BRAGA, 2002: 66). Pois em toda e qualquer escrita, em particular naquela que muda em texto a memória, a morte faz questão. Tanto que Braga textualiza a sua possibilidade e põe em evidência o parágrafo final da crônica “Na fazenda do frade”:

Antes de passar o moinho de fubá ainda olho a velha casa, tão triste agora sem sua varanda; lembro as grandes tempestades de verão, as nuvens pretas se juntando em cima da pedra do Frade, túmidas de raios e trovões. Qualquer hora o casarão se abaterá para sempre, como velhas árvores já se abateram. Como o velho Coelho e todos os seus filhos homens já

morreram – como seu neto, cansado e sem remorso, também pode morrer (BRAGA, 2002: 94).

Do que então aqui ficou escrito, parece-nos evidente que os signos fotográficos que atravessam a escrita memorialística da *Casa dos Braga* são indícios das estratégias textuais do autor no sentido de demorar sobre as coisas findas e adiar a morte que toda imagem do passado emana e atesta. Tais signos fotográficos muitas vezes afloram de forma muito patenteexpressiva: é o caso dos recortes e da fragmentaridade. Embora por tratar de temas cotidianos e circunscrever-se a relatos de pequena monta, a crônica possua caráter delimitado e fragmentário, não podemos olvidar o pendor descritivo-imagético dos textos reunidos em *Casa dos Braga*, como o escritor estivesse debruçado sobre as fotografias salvas da morte anunciada da velha casa da fazenda do frade. E a descrição das paisagens, tipos, animais, construções e episódios se faz conforme os enquadramentos e ângulos que as visitas à memória oferecem.

Os olhos do *spectator*, confundidos com os do *operator*, atravessam as distâncias, posicionam suas lentes e selecionam recorte e fragmento para colher nos objetos dispersos pelo tempo aqueles que ainda ressoam e afetam: são eles os fragmentos que, se não alcançam alguma impossível totalidade, ao menos na escrita parecem que encontram uma ordem tranquilizadora. E assim arranjados configuram um campo onde criança e tempo, tal nos diz Heráclito, se confundem: “O tempo é uma criança, criando, jogando o jogo de pedras; vigência da criança” (ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES, HERÁCLITO, 1991: 73). Ainda que seja apenas na escrita. Ainda que seja na memória de um pequeno trecho do campo de futebol improvisado na infância: “Até ainda me lembro de um pedaço do ‘campo’

que era melhor, era do lado da extrema direita de quem jogava de baixo para cima, tinha uma pedra grande, lisa, e depois um meio metro só de terra com capim, lugar esplêndido para chutar em gol ou centrar” (BRAGA, 2002: 48).

A atenção aos detalhes, a redução amorosa das dimensões das paisagens, a reunião dos fragmentos e o adiamento da morte pela lembrança não conseguem, no entanto, aliviar o peso trágico da passagem do tempo e as mudanças que os anos nos impõem, até que a distância se torne intransponível, como observa Rubem Braga em “Sobre o Amor, etc.”, texto que figura no livro *200 crônicas escolhidas*:

Agora sabemos que jamais voltaremos a estar juntos; pois quando estivermos juntos perceberemos que já somos outros e estamos separados pelo tempo perdido na distância. Cada um de nós terá incorporado a si mesmo o tempo da ausência. Poderemos falar, falar, para nos correspondermos por cima dessa muralha dupla; mas não estaremos juntos; seremos duas outras pessoas, talvez por este motivo, melancólicas; talvez nem isso (BRAGA, 2005: 139).

A impossibilidade de recuperar o tempo perdido é a morte do tempo, a morte do que fomos. A linha que atravessa passado, presente e futuro é escrita pela morte. E cada passo sobre ela inaugura um outro, pois, como no fragmento 49a de Heráclito, “no mesmo rio entramos e não entramos; somos e não somos (ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES, HERÁCLITO, 1991: 71). Entre o menino Rubem e o Braga maduro, muitos outros se inauguraram e morreram, embora a ordenação das crônicas possa oferecer uma seqüência lógica e linear – ou mesmo sugerir o cumprimento de um destino anunciado. Neste sentido, a palavra com que se designa o gênero destes textos – crônica –, poderia ser tomada também como indício reiterativo do empenho do escritor de dispor os acontecimentos conforme uma ordem cronológica.

Na escrita que pretende domar as digressões e desvios da memória através da

linha reta exsurtem em tensão duas vozes, por vezes complementares, por vezes antagônicas. São elas a voz do narrador, muitas vezes confundido com o menino Rubem, e a voz do escritor, o “velho Braga”. Enquanto o primeiro se esforça para respeitar a ordem cronológica dos acontecimentos, o segundo intervém na crônica com comentários e observações que denunciam o tempo da escrita e indiciam o menino morto. A tensão entre estas vozes mesmas e outras pode ser exemplificada pela simples comparação entre dois excertos da crônica “Chamava-se Amarelo”. No primeiro, a voz menina do narrador nos oferece o plano geral de uma paisagem da infância capixaba:

Um pouco para cima o córrego formava um açude fundo, que em alguns lugares não dava pé. De um lado havia árvores grandes, de sombra muito suave, de outro era a aba do morro. A gente escorregava do alto do morro, pelo capim, cada um sentado em uma folha de pita – tchibum n’água! Com troncos de pita ou de bananeira, improvisávamos toscas jangadas amarradas a cipó. O córrego e seu açude eram uma festa permanentemente para nós (BRAGA, 2002: 18).

Nos dois parágrafos seguintes, contudo, uma outra voz, madura e algo melancólica, rasura a imagem, suspende as brincadeiras da infância e presentifica a morte:

O açude não existe mais.
O açude não existe mais e o córrego está morrendo. Sempre que vou a Cachoeiro o vejo, porque nossa casa continua a mesma. Há coisa de quatro meses estive lá, e fui até a ponte dar uma espiada no córrego. Embora no último inverno tenha chovido bem por aquelas bandas, o Amarelo estava tão magrinho, tão sumido, tão feio, que cortou o coração. Era pouco mais que um fio d’água escorrendo entre as pedras, a foz quase entupida de areia (BRAGA, 2002: 18-19).

Quando o narrador-menino prevalece, em particular nas crônicas iniciais da *Casa dos Braga*, não por acaso Rubem Braga pontua os movimentos imprecisos e

falhos das lembranças: “Um dia, tio Trajano veio do sítio... **Minto! Foi tio Maneco.** Tio Maneco veio do sítio e, conversando com meu pai na varanda, não tirava o olho do cachorro. Falou-se da safra, das dificuldades da lavoura...” (BRAGA, 2002: 37, grifo nosso). Também as reticências que encerram o excerto ensejam uma questão análoga: suspende-se a enumeração dos temas da conversa porque desnecessária ou para assinalar os débitos da memória? Assim é que, na crônica “A minha glória literária”, referindo-se a uma redação escolar em que parafraseara o Padre-Nosso para homenagear a Bandeira Nacional, o cronista transcreve as palavras iniciais – “Bandeira nossa, que estais do céu...” –, mas confessa:

Não me lembro do resto, mas era divino. Ganhei novamente 10, e o professor fez questão de ler, ele mesmo, a minha obrinha para a classe estupefata. Essa composição não foi publicada porque O *Itapemirim* deixara de sair, mas duas meninas – glória suave! – tiraram cópias, porque acharam uma beleza (BRAGA, 2002: 70, grifo nosso).

No jogo entre detalhes dados e detalhes subtraídos, a memória e o esquecimento jogam um outro jogo, aquele que permite ao “velho Braga” dirigir a sua câmera escritural para objetos, pessoas e acontecimentos que, no álbum de família, estariam fora do campo visual ou desconsiderar outros cujo sentido poderia nublar o mito da infância feliz. Mesmo porque o desviar-se de determinadas minudências ou suspender a narrativa configura um convite ao leitor para deixar que o imaginário e a ficção atravessem e completem as lacunas da memória. O fato de o próprio autor assumir que não se lembra de alguma coisa tem um caráter de dúvida interpretação. Ele realmente não se lembra ou não quer se lembrar? Finge não se lembrar, são detalhes menos importantes ou será que apresentam algo de comprometedor que não seja digno de ser revelado nas suas memórias?

O autor considera que algumas passagens do seu passado em Cachoeiro do Itapemirim não merecem ser contadas *in totum*, talvez porque a infância textualizada não seja mesmo aquela vivida, mas esta outra que na lembrança se deixa contaminar por devaneios e ficções. E assim, os detalhes menores, os personagens expurgados por qualquer pudor ou conveniência, os incidentes exilados no fora-de-campo adquirem outras dimensões, enquanto os signos grandiloqüentes e respeitáveis da “história oficial” podem ser conduzidos a um saudável esquecimento. A escrita memorialística é o ponto de vigia a partir do qual se exercita um olho ubiqüitário e todo-poderoso, aquele que tudo vê e desolha conforme os seus afetos e humores, aquele que, diante do álbum de retratos da memória, acolhe ou recusa, seleciona ou rasga, ordena ou embaralha, guarda ou deixa perder-se. Mas nenhuma fotografia lhe permanece alheia: enquadramentos, angulações, recortes, filtros, manipulações e molduras lhes emprestam sentidos outros. De qualquer modo, todas as coisas se dispõem para mudar em crônica, tal como o caso da fotografia, consoante as palavras de Susan Sontag:

Duas atitudes marcaram a suposição de que qualquer coisa no mundo é motivo para a fotografia. Descobrimos que há beleza ou mesmo interesse em tudo, se observarmos com olhos realmente abertos. A outra atitude trata todas as coisas como objetos de algum uso, presente ou futuro, como matéria para estimativas, decisões e predições. De acordo com uma daquelas atitudes, nada existe que não deva ser visto; conforme a outra, nada há que não deva ser registrado (SONTAG, 1981: 168-169).

Neste sentido, pode-se dizer que *Casa dos Braga* figura como um catálogo das coisas do mundo da primeira infância, empregando Braga técnicas de registro que encontram na enumeração exaustiva e na descrição minuciosa um *Ersatz* a reprodutibilidade mecânica, como exemplifica este outro trecho da crônica

“Chamava-se Amarelo”:

A gente passava as horas de folga ali, pescando de anzol quando o córrego estava cheio, ou de peneira, quando ele estava raso. A fauna não era muito variada: piabas (que no Espírito Santo para o Norte é o que no Sul chamam de lambari); carás, dourados, um peixe de fundo que a gente chamava moréia, e que não pinicava a isca, dava um puxão longo e inconfundível; outro de boca maior chamado cumbaca; pequenos mandis que ninguém comia e duas ou três espécies de camarão, entre os quais um que a gente chamava de lagosta porque tinha para mais de vinte centímetros (BRAGA, 2002: 17).

Decerto que o elenco de peixes do córrego Amarelo e demais afluentes do rio Itapemirim não figuraria no álbum de retratos da família Braga. E se aqui comparecem, devemos tal catalogação à dinâmica do olho ubíquo do memorialista, capaz de desviar-se do campo visual das convenções sociais para dar visibilidade ao fora-de-campo, ao que foi expatriado da história pelo recorte dos fotógrafos sem imaginação. Também é o fora-de-campo que se anuncia nas reticências que proliferam nas crônicas da *Casa dos Braga*, como um sinal que deixa vaziar as ficções e os devaneios de que seja capaz o leitor. Mas, em geral, o próprio cronista se incumbem de anunciar os signos do “fora-de-campo” que se imiscuem na cena que pretende fixar, como observa-se em “Memórias de um ajudante de farmácia”:

A farmácia era do meu cunhado, Dr. Paraíso, e do meu irmão Jerônimo; depois entrou de sócio o primo Chico Cristóvão. Eu obedecia às ordens de outro primo, o Costinha (Manuel Emílio da Costa), que depois fazia carreira no ramo, além de ser quíper do Estrela do Norte F.C., do qual meu irmão Newton haveria de ser “beque de escora” – ou zagueiro direito, como se diz hoje. Mas lá vou eu escorregando na conversa e mudando de assunto (BRAGA, 2002: 104).

Por outro lado, tal como através da manipulação fotográfica pode-se conferir maior nitidez a determinado personagem ou extrair da cena um outro ou desfocar um

terceiro, também na escrita memorialística não são raros tais procedimentos. Toda família possui aquele membro que não é muito bem quisto. Normalmente, quando se mostra um álbum de retrato, no qual se encontra tais personagens familiares, ocorre um silêncio, não se fala muito deles. E se há oportunidade de montar um outro álbum, natural subtrair de suas páginas esses trânsfugas do afeto ou da ordem familiar. Também na obra de Rubem Braga pode-se inferir personagens obliterados, lugares não mencionados, incidentes apenas sugeridos, ou seja, um silêncio por vezes eloqüente acerca de coisas que, como já dissemos, poderiam macular o mito da infância feliz. Em *Retratos de família*, Miriam Moreira Leite nos oferece alguns indícios acerca desta questão no domínio da fotografia:

Sobre os silêncios das fotografias existe muito o que elaborar. Como se recortam dos retratos de família as ovelhas negras, não se conservam os retratos dos desafetos, ou então são usados para amaldiçoá-los. Há lugares da casa dos quais não se tira retrato, assim como existem situações que não são registradas (LEITE, 1993: 20).

Braga usa de alguns artifícios para desviar a atenção do leitor. Assim, este pode não perceber a omissão de alguns detalhes e recorte de personagens por parte do autor, pois, Rubem Braga utiliza-se, de uma maneira sofisticada e sutil, os recursos de escrita que lhe cabem. O não detalhamento de características de alguns personagens deixa evidente a questão do fora-de-campo. Inúmeros membros da família Braga são apenas citados *em passant*, sem que mereçam sequer alusão a um detalhe fisionômico, de indumentária ou caráter. Resta indecível se por pudor, insignificância ou qualquer outra motivação inconfessável. Não conseguimos dizer tudo, e muito menos fotografar o mundo. Alguém poderia supor ser possível fotografar todos os lugares, porém, quando dizemos fotografar tudo, consideramos a

possibilidade de fazer fotografias de todos os ângulos possíveis, e isso, como na escrita, é impossível: escrever o mundo ou fotografá-lo de forma exaustiva, completa e acabada seria, por fim, trair o princípio mesmo da fotografia, consoante as palavras de Sontag: “a reprodução da realidade que a câmara possibilita deve sempre ocultar mais do que revelar” (SONTAG, 1981: 23).

Ocultar também é papel do fotógrafo, omitir também é papel do escritor. De forma que a escrita de Braga permanece nesta tensão entre o campo do assunto com que intitula cada crônica e as inelutáveis irrupções do fora-de-campo, entre um olho *memorioso*, que dirige aos pormenores de personagens e lugares significantes, e um outro, feito rasura e esquecimento. O texto memorialístico do “velho Braga” é fotografia geneticamente modificada. Em *Casa dos Braga*, já operando conforme o caráter híbrido da crônica enquanto gênero situado entre o jornalístico e o literário, a escrita da memória se acrescenta também dos paradoxos da fotografia, arte que transita entre a reprodução maquínica do real e as operações amorosas e inamistosas do olho humano, demasiado humano. As crônicas memorialísticas de Rubem Braga realizam fotografias escritas, retratos revelados por palavras, de forma a constituir um álbum das lembranças mais significativas da infância. E mais, registrar com palavras o tempo irrecuperável, guardar os mortos, completar as lacunas da memória familiar – ainda que com base no imaginário e nas ficções da madureza.

Ao escritor Braga pode-se atribuir o papel de vencer o tempo, driblar a morte e registrar a gesta de uma geração. Ao narrador destas crônicas, no entanto, cumpre uma tarefa menor e familiar, qual seja, ordenar os retratos confundidos e rasurados por Chrónos, engendrar com palavras onde se possa ver o que foi e já não é. Pois, segundo Sontag, “através da fotografia, cada família constrói uma crônica – retrato

de si mesma – uma coleção portátil de imagens que testemunha sua coesão (SONTAG, 1981: 9).

4. ENTRE O REAL E A FICÇÃO: A ESCRITA MEMORIALÍSTICA COMO ÁLBUM DE RETRATO



Casa dos Braga na época de infância de Rubem Braga

Rubem Braga, em suas crônicas de *Casa dos Braga*, assume a importância do abrigo casa em suas memórias. De forma fotográfica, ele demonstra algumas partes da sua eterna casa que continua sempre a mesma, só morre o tempo no qual a casa familiar viaja. Para ele é inadmissível dispor-se da casa familiar, esta, segundo o autor de *Casa dos Braga*, é parte inseparável dos seus membros e componentes, já que não se consegue imaginar a casa sem a presença dos seus animadores e frequentadores: dos seus proprietários. Esse recordar da casa abrigo tem grau de prazer e satisfação, para o adulto é um sonho; não um sonho irrealizável, mas um mundo encantado que foi desfrutado no passado, pois,

O verdadeiro bem-estar tem um passado. Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova. A velha locução: “Carregamos na casa nossos deuses domésticos” tem mil variantes. E o devaneio se aprofunda a tal ponto que um domínio imemorial, para além da mais antiga memória, se abre para o sonhador do lar. A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, no prosseguimento de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que clareiam a síntese do imemorial e da lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Uma e outra trabalham, para seu aprofundamento mútuo. Uma e outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem (BACHELARD, 1988: 112).

De acordo com Braga (2002), da mesma forma que os moradores fazem parte da casa, ela faz parte e se constitui formadora da identidade de seus moradores. Braga, com seu olhar observador, fotografa todos os espaços de sua casa; espaços estes que, posteriormente, seriam transformados em espaços literários: as lembranças agradáveis de momentos passados, portanto mortos. Por serem agradáveis, são lembranças de uma infância feliz; pela distância no tempo, estão mortos; pelas memórias detalhadas, são fotográficas: são retratos de uma morte feliz. Estas crônicas da casa da família Braga têm um caráter muito especial; ao lê-las, o leitor folheia um álbum de retrato de família que revela e omite, ao mesmo tempo, narrativas de cada uma das fotos que nele encontram-se inseridas. Quando dizemos omissão, estamos referindo aos episódios que Braga, no momento no qual escrevia suas memórias em forma de crônicas fotográficas, julgou pertinente não revelar, isto é, narrar as lembranças de infância que se encontravam arquivadas em suas gavetas mentais, a espera de um momento oportuno para serem vasculhadas pelo “Velho Braga”.

É muito importante enfatizar que Rubem Braga, ao dissertar acerca de sua casa de infância, demonstra, em suas crônicas de *Casa dos Braga*, que sua casa cuja

localização à Rua 25 de Março, 162 em Cachoeiro de Itapemirim, não se limita, somente, às medidas do terreno de sua residência; as ruas de Cachoeiro, o leito do rio e do córrego, os pomares das cidades: tudo fazia parte de seu quintal. Tudo formava um imenso jardim cuja existência foi congelada, mumificada, coagulada na câmera fotográfica mental de Rubem Braga. Rubem Braga, dentro deste raciocínio, faz um registro fotográfico através da escrita, exhibe um fascínio pelo passado, *Casa dos Braga* serve de lembrete de morte de tempo esvaído, gera uma simpatia, um sentimentalismo e um carinho pelo passado, pois,

Assim como fascínio que a fotografia exerce é um lembrete da morte, é também um convite ao sentimentalismo. A fotografia transforma o passado em objeto de carinhoso respeito, confundindo diferenças morais e desarmando julgamentos históricos, através do patético generalizado que é olhar para o tempo passado (SONTAG, 1981: 70).

A casa em Rubem Braga é ponto de apoio, refugio, o paraíso perdido. Com o catalogar dos pomares, das várias espécies que compunham esses pomares ele valoriza os deliciosos sabores de uma infância preenchida por uma certa família Braga. Ao escrever *Casa dos Braga*, o escritor parece fazer um movimento de retorno ao útero materno, um movimento cíclico que todo ser humano faz ao recordar da casa de infância onde os momentos, por mais tristes que tenham sido, ao serem lembrados, causam um profundo prazer. Há uma mistura entre o que devemos esquecer para não sermos tristes e o que devemos lembrar para sermos felizes: “**esqueci** as palavras, mas **me lembro** que as moças colhiam pitangas, e os rapazes, namoradas” (BRAGA, 2002: 88).

Para Rubem Braga, vender a casa seria perder a identidade, deixar de ser o que é. Tal seria o que mais de um pensamento de infância tenha ficado no caráter de

Braga adulto, pois o espanto de uma criança, ao saber que uma família poderia vender a casa, refletiria no Braga adulto, ao visitar sua casa de infância através de suas crônicas de memórias: “e lembrei-me de meu espanto de menino quando ouvi dizer que uma família conhecida nossa, de Cachoeiro, estava querendo vender a casa” (BRAGA, 2002: 88). Os sonhos que permeiam a casa de infância seriam todos destruídos se uma família se dispusesse de sua casa, a casa é o lugar sagrado, é o *éden* de uma família, “a casa natal, mais que um protótipo de casa, é um corpo de sonhos. Cada um desses redutos foi um abrigo de sonhos” (BACHELARD, 1988: 119). Não obstante, encontramos estas exaltações à casa nas crônicas de Rubem Braga, menções que estão presentes não só em *Casa dos Braga*, mas por muitas outras coleções de crônicas escritas pelo autor. O autor em sua crônica “A casa” diz:

Porque a casa que eu não tenho, eu a quero cercada de muros bem altos, e quero as paredes bem grossas e quero muitas paredes, e dentro da casa muitas portas com trincos e tranças; e um quarto bem escuro para esconder meus segredos e outro para esconder minha solidão (BRAGA, 2005: 321).

Sempre vamos encontrar essa importância da casa nas crônicas de Braga, o autor usa suas lembranças para “devanejar” (ECO, 1994), e com esse “devaneio” traz para suas memórias de infância um valor literário imensurável. Essa sua característica de fazer da crônica uma expressão artística de alto valor literário fez de Rubem Braga o cronista de maior expressão, e suas crônicas podem ser lidas com um misto de realidade e ficção. Esse divagar pelas remanescentes memórias, em Braga, significa passear pela sua casa de infância, pela *Casa dos Braga*, significa passear por cada cômodo dela no tempo: como passear por um “bosque” (ECO, 1994), escolhendo, de vez em quando, uma trilha ou outra, pois,

é no plano de devaneio e não no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil. Por essa infância permanente, mantemos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança, é viver na casa desaparecida como nós sonhamos (BACHELARD, 1988: 119).

Se Braga achava estranha a idéia de se vender uma casa pertencente a uma família, então podemos concluir que tudo que desvinculasse a casa de sua história familiar lhe causaria estranheza. Ele sempre nos diria: “vender a casa... Casa, para mim, era alguma coisa que fazia parte da própria família, algo que existia desde sempre com a mesma família. Fiz uma pergunta ingênua, e alguém respondeu: – É, eles vão vender a casa porque vão-se mudar para minas” (BRAGA, 2002: 88).

Era inadmissível assumir uma nova identidade. Passar a casa familiar a outro, para Braga, significava rasgar um álbum de retrato de uma família, fingir que aqueles momentos não tivessem existido: seria uma espécie de mudança de identidade. Como já foi dito anteriormente, Rubem Braga expande os limites de sua casa de infância, Braga considerava as ruas de Cachoeiro e os pomares das outras casas a extensão do seu quintal de infância, ele dizia ao receber as explicações acerca dos motivos de uma família vender a casa: “Fiquei quieto, mas também não entendi. Como é que uma família que mora em uma casa, em uma rua, em uma cidade, pensava eu confusamente no íntimo, pode mudar para outra? Aquilo me parecia contra a ordem natural das coisas” (BRAGA, 2002: 88). A casa do Velho Braga foi real e imaginada. Nos seus sonhos de infância ele jamais sonhara que um dia as cidades estariam perdendo os espaços externos das casas para outras edificações, e pior, não para construir casas nos moldes da infância feliz de Braga, em uma cidade interiorana, que se assemelha, nas lembranças do escritor, ao jardim do Éden. A casa, para Braga

era algo simbólico, algo como um lugar que não tem lugar só físico: é algo concreto e abstrato. A mesma importância que o interior da casa tem, as partes externas: seus jardins, quintais com seus pomares, também têm. E quando Braga fala da casa de sua infância em Cachoeiro, ele refere-se a todo esse complexo, pois, dizia ele:

Se uma criança pudesse fazer o mapa de uma cidade – pensava eu, olhando o pé de romã –, ele teria menos casas e mais árvores e bichos. A romã, por exemplo, está estritamente ligada à carambola, na minha corografia íntima. Eu conhecia essas árvores de um só quintal da cidade; eram como que uma propriedade específica de certa família amiga (BRAGA, 2002: 23).

Da mesma maneira que olhamos desconfiados para uma fotografia montada, que não diz o real; para Rubem Braga, usar a casa de uma outra família é assumir a ideologia do outro, é passar-se por outro, é usar uma identidade falsa, ele encerra a crônica “As pitangueiras d’antanho” dizendo:

Também me lembro de achar estranho que casas pudessem ser alugadas. Mas também me lembro de que a primeira vez que tive notícia da existência de edifícios de apartamentos, com umas pessoas morando em cima das outras e sem precisar subir escadas porque havia elevador, achei a idéia genial, e pensei comigo mesmo: “Eu vou querer morar no último andar” (BRAGA, 2002: 88).

Rubem Braga possui em suas lembranças de infância as imagens das fazendas por onde passou parte daquele tempo. Uma destas fazendas, como já sabemos, pois a mencionamos agora há pouco, era a Fazenda do Frade, onde o “ranger da porteira e seu baque final” (BRAGA, 2002: 117) bastavam ao Velho Braga para lhe trazer uma morte feliz. As fazendas são lugares onde o espaço exterior exerce muita influência na formação da identidade destas propriedades. Contudo, Braga demonstra certa intimidade de arquiteto é com as casas urbanas. Mesmo que tenha morado numa

cidade de interior, e embora as casas das cidades maiores apresentem diferenças muito significativas em relação às das cidades de interior, alguns pontos elas apresentam em comum. O interior das casas urbanas é muito mais explorado por seus habitantes: enquanto os moradores permanecem mais tempo no interior destas casas, eles interiorizam mais, viajam para dentro de si: devaneiam, fccionam, imaginam. E estes lugares, onde os devaneios foram vividos, irão povoar a imaginação do sujeito da experiência pelo resto de sua vida, já que

Os lugares onde se viveu o devaneio se reconstituem por si mesmos num novo devaneio. É justamente porque as lembranças das antigas moradias são revividas como devaneios que as moradias do passado são em nós imperecíveis (BACHELARD, 1988: 113).

Desta forma, os lugares íntimos de uma casa passam a desempenhar papéis muito importantes na formação comportamental dos sujeitos: a facilidade de criação pode vir de momentos de profunda introspecção, ao imaginar os porões e sótãos da casa de infância. Sem esses cômodos, com certeza, o mundo imaginário de uma pessoa seria muito mais pobre. Então, nas próprias palavras do Braga, encontramos a receita de uma casa:

Assim vos direi que a primeira coisa a respeito de uma casa é que ela deve ter um porão, um bom porão com entrada pela frente e saída pelos fundos. Esse porão deve ser habitável porém inabitado; e ter alguns quartos sem iluminação alguma, onde se devem amontoar móveis antigos, quebrados, objetos desprezados e baús esquecidos. Deve ser o cemitério das coisas. Ali, sob os pés da família, como se fosse no subconsciente dos vivos, jazerão os leques, as cadeiras, as fantasias do carnaval do ano de 1920, as gravatas manchadas, os sapatos que outrora andaram em caminhos longe (BRAGA, 2002: 121).

O porão, como um álbum de retrato velho é lugar das provas para as futuras gerações: provas de que os velhos também já foram jovens. “É graças à casa que um

grande número de nossas lembranças estão guardadas e se a casa se complica um pouco, se tem porão e sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados” (BACHELARD, 1988: 114). Quando alguém, posteriormente, resolver abrir as páginas deste álbum, descer ao porão, que façam uma reflexão histórica. E Rubem Braga em sua crônica “Receita de casa” diz:

Quando acaso descerem ao porão, as crianças hão de ficar um pouco intrigadas; e como crianças são animais levianos, é preciso que se intriguem um pouco, tenham uma certa perspectiva histórica, meditem que, por mais incrível e extraordinário que pareça, as pessoas grandes também já foram crianças, a sua avó já foi a bailes, e outras coisas instrutivas que são um pouco tristes mas hão de restaurar, a seus olhos, a dignidade corrompida das pessoas adultas (BRAGA, 2002: 121-123).

Todas as vezes que o adulto sente-se fragilizado, a imagem de sua casa retorna; a vontade de encontrar refúgio provoca essa saudade do útero materno: é o retorno á infância, portanto a busca pelo colo da casa familiar. Braga, ao escrever as crônicas, que hoje compõem a seleção *Casa dos Braga* feita por Roberto Seljan Braga, talvez estivesse passando por instantes de análise acerca de sua caminhada ao longo do tempo. Esses momentos são recortes do tempo que são retratados, fotografados e, portanto fotografados pelas crônicas de Braga, pois,

A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos e continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “atirado ao mundo”, como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa (BACHELARD, 1988: 113).

O porão e o sótão são fundamentais para que uma criança torne-se um adulto com o imaginário aguçado. Talvez o sujeito nunca fique sabendo se as vozes,

barulhos e passos que vinham do sótão ou porão foram reais. Contudo, esses devaneios contribuíram muito para as idéias exóticas dos adultos. E, aqui podemos observar que o pensamento de Braga coaduna com o de BACHELARD (1988): “Que privilégio de profundidade há nos sonhos da criança! Feliz a criança que possui, realmente, as suas solidões! É bom que a criança tenha suas horas de aborrecimentos, que conheça a dialética do brinquedo exagerado e dos aborrecimentos sem causa, aborrecimentos puros” (BACHELARD, 1988: 119-120). Rubem Braga diz:

Convém que as crianças sintam um certo medo do porão; e embora pensem que é medo do escuro, ou de aranhas caranguejeiras, será o grande medo do Tempo, esse bicho que tudo come, esse monstro que irá tragando em suas fauces negras os sapatos da criança, sua roupinha, sua atiradeira, seu canivete, as bolas de vidro, e afinal a própria criança (BRAGA, 2002: 123).

Várias são as ocorrências, em *Casa dos Braga*, que nos fazem pensar na aceitação da morte, portanto preparação para ela, por conseguinte educação para o morrer feliz nas crônicas de Rubem Braga. Em sua crônica “A casa”, ele diz que na casa

Pode haver uma janela alta de onde eu veja o céu e o mar, mas deve haver um canto bem sossegado em que eu possa ficar sozinho, quieto, pensando minhas coisas, um canto sossegado onde um dia **eu possa morrer**. A mocidade pode viver nessas alegres barracas de cimento, nós precisamos de sólidas fortalezas; a casa deve ser antes de tudo o **asilo inviolável** do cidadão triste; onde ele possa bradar, sem medo nem vergonha, o nome de sua amada: Joana, JOANA! – certo de que ninguém ouvirá; casa é o lugar de andar nu de corpo e alma, e sítio para falar sozinho (BRAGA, 2005: 321, grifo nosso).

O olhar de fotógrafo de Braga conservou suas lembranças de uma forma quase intacta. Só esqueceu aquilo que julgou necessário omitir, como é o caso do fora-de-campo como já dissemos anteriormente. Através de seu olhar, sua película, o

presente se tornava passado, como o fotógrafo faz da fotografia. Ele ama o passado feliz e anuncia e reafirma sua morte. Nas crônicas de *Casa dos Braga* a afirmativa de SONTAG (1981) encontra muito sentido: Além do romantismo (exagerado ou não) para com o passado, a fotografia oferece um romantismo instantâneo para o presente (SONTAG, 1981: 67). As simples coisas da vida parecem dar prazer na fala de Rubem Braga, ele transmite uma energia amorosa ao relatar suas lembranças e tudo passa a ser motivo de felicidade: “duas fórmulas terríveis de que eu sempre consegui escapar e, por isto, acho que tive infância feliz: óleo de rícino e óleo de fígado de bacalhau. O livro tem nada menos de 1.560 páginas; é, sem dúvida alguma, o mais representativo da cultura da época, no seu ramo” (BRAGA, 2002: 106). Ao falar dessa sua época de aprendiz de farmacêutico, Braga demonstra essa admiração pelo livro do médico polonês que morou no Brasil, Chernoviz (Pedro Luís Napoleão-1812-1881). Essa admiração configura-se de forma quase que comparada a uma atração pelo ato de manipular a linguagem. Relembremos, aqui, o “Fedro” de Platão que nos traz a idéia de *pharmakeus* que é aquele que manipula as substâncias cuja função poderá ser de veneno ou remédio, dependendo do manipulador.

Assim, as crônicas de *Casa dos Braga* funcionam como um antídoto que tenta não deixar morrer o passado feliz do escritor capixaba de Cachoeiro de Itapemirim. Outra vez, podemos observar essa forte similaridade entre o ato de fotografar e o construir das crônicas de *Casa dos Braga*, pois “a fotografia é o inventário da mortalidade. Um acionar dos dedos já é agora suficiente para dotar um momento de ironia póstuma” (SONTAG, 1981: 69). Rubem Braga vai construindo esse documento precioso ao longo de sua infância feliz em Cachoeiro, tudo isso, utilizando de sua câmara mental que registra para lembrar, escreve para não

esquecer. Braga tentava ser um feiticeiro da linguagem, fundiu passado, presente e futuro; a manipulação era questão de sabedoria e, retomando à *farmakéia* de Platão, poderíamos dizer que o cronista de Cachoeiro encontra uma fórmula que traz um equilíbrio ao seu mundo sem tempo, que é uma mera convenção humana; ele mumifica os instantes para fazê-los eternos. Podemos, de novo, comparar a sua simplicidade em narrar fatos com a arte de admirável *pharmakeus*:

Há receitas de veneno para rato, tinta simpática para espião escrever e tinta indelével para marcar roupa, destruidores de percevejos, muitas águas-de-colônia com essências de flor de laranjeira, canela, alfazema, alecrim, limão e bergamota.
Chernoviz era um sábio (BRAGA, 2002: 107).

Talvez, Rubem Braga tenha escolhido escrever só crônica porque, como a fotografia, é uma narrativa curta, não prolixa. Essa espécie de texto parece citações de tempo, fragmentos de/dos momentos, *flashes* de memória fotográfica, pois, como diz Sontag (1981), “a fotografia – como uma citação – parece, porque é tomada como fragmento da realidade, mais autêntica do que narrativas literárias extensas (SONTAG, 1981 : 73).

Retomando a idéia de casa em Rubem Braga, especificamente em *Casa dos Braga*, podemos perceber a importância que o autor transfere a essa instituição familiar. Braga, de um só lance, talvez por se sentir distante do tempo de uma família unida em torno de uma edificação à beira de um rio que foi o porto de sua infância, tenta isentar da morte o tempo e a relação familiar. Através de suas crônicas registra, fotograficamente, o que pode acabar a qualquer momento, e por serem lembranças prazerosas de um tempo já acabado, denominamos a esse exercício de “lembranças de uma morte feliz”; essa morte é aceita por Braga de forma consciente. Assim,

vejamos em suas próprias palavras:

Meu amigo Mário Cabral dizia que queria morrer ouvindo Jesus, alegria dos homens; nunca soube se lhe fizeram a vontade. A mim, um lento ranger de porteira e seu baque final, como na fazenda do Frade, já me bastam. Ou então a batida desse velho relógio, que marcou a morte de meu pai e, vinte anos depois, a de minha mãe; e que eu morra às quatro da manhã, com ele marcando cinco e batendo onze, não faz mal; até é capaz de me cair bem (BRAGA, 2002: 117-118).

Podemos observar que, ao zombar do tempo e do relógio, Braga ratifica nossa percepção de ele tentar fundir passado presente e futuro, alerta que o tempo é uma mera convenção humana. O ser humano é trágico porque morre, e Braga metamorfoseia essa sensação nauseante em felicidade, quando a aceita sem crise existencial, porém a mantém viva, registrando de forma fotográfica em suas crônicas: ele luta contra a morte sem desespero, pois sabe que sua memória está garantida por sua *Casa dos Braga* e seu ofício de cronista acaba se confundindo com o compromisso de narrar as crônicas da família Braga: “um dia, antes do remate de meus dias, ainda jogarei fora esta máquina de escrever e, pegando uma velha pena de pato, me porei a narrar a crônica dos Braga” (BRAGA, 2002: 37).

Quando Braga descreve de forma fotográfica a Fazenda do Frade, ele faz, de novo, menção a uma morte feliz; diz que pode morrer a qualquer momento e morre sem remorso. Entretanto, ele descreve de uma maneira que nos é transferida uma imagem cujo embaçamento faz sentir a presença de uma imagem castigada pelo tempo, e por isso ainda mais bonita: são imagens em ruínas, destarte mais belas; pois, “a fotografia, ao tornar-se escrupulosa, sem brilho, manchada, rachada, desbotada, ainda mantém certa aparência; às vezes parece até mais bonita” (SONTAG, 1981: 78). Vejamos, então, o trecho no qual Braga nos revela estas singularidades

bragueanas:

Antes de passar o moinho de fubá ainda olho a velha casa, tão triste agora sem sua varanda; lembro as grandes tempestades de verão, as nuvens pretas se juntando em cima da pedra do Frade, túmidas de raios e trovões. Qualquer hora o casarão se abaterá para sempre, como o velho Coelho e todos os seus filhos homens já morreram – como seu neto, cansado e **sem remorso**, também pode morrer (BRAGA, 2002: 94, grifo nosso).

Como acabamos de observar, Rubem Braga usa em suas descrições uma técnica muito parecida com aquela utilizada pela arte da fotografia: a do envelhecimento. Ele, como na arte de fotografar, registrou porque descobriu, naquelas ruínas, algo de belo, pois,

Ninguém jamais descobriu feiúra através da fotografia. Mas muitos, através da fotografia, têm descoberto a beleza. Com exceção casos em que a câmara é usada para documentar ou representar ritos sociais, o que leva uma pessoa a tirar fotografias é a procura de alguma coisa que seja bela (SONTAG, 1981: 83).

Braga, por tanta paixão a essas lembranças imagéticas, busca passar aos seus leitores suas impressões visuais, o roçar carinhoso de um apaixonado pelo tempo que se foi; talvez, se tivesse em suas mãos, no momento de contemplação da Fazenda do Frade, uma câmara fotográfica, ele ainda sentisse a necessidade de complementação pelas palavras, seria as legendas de seu álbum, já que “as imagens precisam ser traduzidas por palavras, tanto para a sua análise como para sua comunicação, o que acrescenta à polissemia da imagem as ambigüidades provocadas pela alteração do código” (LEITE, 1993: 16).

As crônicas de Braga, como a fotografia, não mentem; o que elas narram das memórias do Velho Braga, realmente, existiu; o que é narrado é que pode ter sido maquiado. A máscara que os fotografados usam, no momento do *clic*, também é

utilizada pela escrita de *Casa dos Braga*, percebemos que o escritor, às vezes, omite o fora-de-campo ou sua própria memória se encarrega, consciente ou inconscientemente, de preparar a cena modelo a ser registrada pelas crônicas de Braga, isto é, a ser fotografada. Por que será que a casa das lembranças de nossa infância é sempre maior, mais espaçosa do que a casa real? Por que essa edificação física a qual retornamos, depois de algum tempo, já adultos, sempre nos decepciona ou nos surpreende? Será que a casa de nossas memórias é constituída de lembranças ficcionais?

Mas ficamos surpreendidos quando voltamos à velha casa, depois de décadas de odisséia, com que os gestos mais hábeis, os gestos primeiros fiquem vivos, perfeitos para sempre. Em suma, a casa natal inscreveu em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama da função de habitar aquela casa e todas as outras não são mais que variações de um tema fundamental. A palavra hábito é uma palavra usada demais para explicar essa ligação apaixonada de nosso corpo que não esquece a casa inolvidável (BACHELARD, 1988: 119).

Sempre nos lembramos de alguns detalhes que nos chamam a atenção, enquanto outros se perdem e se confundem com o cenário de nossa imaginação. Então, com Rubem Braga não é diferente:

As grandes tábuas do assoalho gemem sob meus pés. A cozinha me parece diferente. Ou será que a cozinha que eu guardava na memória era de outra fazenda, a da Boa Esperança, onde a gente costumava ir nas férias de junho? E o quarto onde eu dormia? Não sei mais qual é. Mas na sala está a grande mesa de jantar de meu avô, a grande mesa preta onde a família se juntava – me lembro da hora do almoço, os homens chegavam de cabelos suados; me lembro da hora do jantar, estava escurecendo, acendia-se um grande lampião e, ao longo dos longos bancos, corria um murmúrio – “a bênção, a bênção, Deus te abençoa, boa noite, a bênção” – era a gente se cumprimentando e se abençoando porque chegara a noite (BRAGA, 2002: 93).

A verdadeira história se perdeu no tempo pela distância do momento que ficou

registrado na memória de Rubem Braga. O que há de ficção nas memórias de *Casa dos Braga* não está ali com o intuito de ludibriar o leitor, isto seria desconsiderar tudo que temos dito até agora, consoante à semelhança entre a fotografia e as crônicas contidas em *Casa dos Braga*, pois perderia seu caráter de registro e ganharia um caráter de falsificação, já que consideramos, nesse nosso trabalho, que *Casa dos Braga* tem um caráter informativo no sentido de revelar, como na fotografia, algo que está por detrás das máscaras de uma sociedade, pois,

Uma fotografia falsa (aquela que foi retocada ou adulterada, ou cujo título é falso) falsifica a realidade. A história da fotografia poderia ser recapitulada como a luta entre dois imperativos diferentes: o embelezamento, que provém das belas-artes, e a verdade, que é medida não apenas pela noção da verdade isenta de valor, legado das ciências, mas pelo ideal moralizante da verdade, adaptado de modelos literários do século XIX e da profissão (então) nova do jornalista independente. Como o romancista pós-romântico e o repórter, o fotógrafo deveria desmascarar a hipocrisia e combater a ignorância (SONTAG, 1981: 84).

Assim, o que há de ficção em *Casa dos Braga* não altera o teor de registro de fatos ocorridos no passado na vida dos Braga, os retoques feitos pelo imaginário de Braga são necessários em virtude da perda de muitos detalhes que se confundiram pela distância percorrida no tempo. Tanto é o teor de certezas, que ao refletir acerca dessa morte, lenta, mas feliz, é inevitável a comoção:

Mamãe era a favor de nosso time; mamãe no fundo, e papai também (hoje, que o time e eles dois morreram, esta súbita certeza, ao meditar no distante passado, tem um poder absurdo, inesperado de me comover, até sentir um ardor de lágrimas nos olhos) – eles sempre foram a favor de nosso time! (BRAGA, 2002: 55).



Fotos do álbum de família de Rubem Braga

MELO (2004), no prefácio da obra de PEREIRA (2004), acerca de sua tese de livre docência diz:

Endossei ali a assertiva de que a crônica representa um gênero tipicamente brasileiro, distinguindo-se daquelas manifestações jornalísticas, similarmente rotuladas, que se praticam em outros países. Elaborei igualmente o seu conceito, definindo-a como “relato poético do real”, cuja personalidade foi sendo tecida por escritores que labutaram nas páginas dos nossos jornais diários, embora somente legitimada em meados do século XX, quando o seu exercício é assumido por jornalistas da linhagem de Rubem Braga, que se converteram em escritores justamente pela consagração como cronistas (MELO, 2004: 07).

Como a fotografia, a crônica registra a vida, e *Casa dos Braga* ratifica tal assertiva, pois, nas palavras de Davi Arrigucci Jr.:

São vários os significados da palavra crônica. Todos, porém, implicam a noção de tempo, presente no próprio termo, que procede do grego *chrónos*. Um leitor atual pode não se dar conta desse vínculo de origem que faz dela forma do tempo e da memória, um meio de representação temporal dos eventos passados, um registro da vida. Mas a crônica sempre tece a continuidade do gesto humano na tela do tempo (ARRIGUCCI JR. *Apud* PEREIRA, 2004: 17).

A crônica não tem, no tempo, a obrigação de reprodução fiel, mas registrar os acontecimentos entre as comunidades que vivem no devir dele. Assim ,

A noção de crônica, enquanto mero relato cronológico dos eventos sociais, tem uma extensão semântica muito pobre. Nesse sentido, ela ficaria cada vez mais incompreensível, haja vista que a noção de tempo se torna distinta quando buscamos interpreta-la através da evolução de sociedades diferentes. Mas é com o sentido de relato histórico que a crônica vai atravessando a barreira dos séculos e se aproximando dos historiadores do século XII, na França, Inglaterra e Espanha, assumindo características mistas: ora relato histórico, ora ficção literária, mas com o único objetivo de representar as relações dos homens com o tempo em que vivem (PEREIRA, 2004: 17-18).

O autor de *Casa dos Braga* registra estas relações dos homens de seu tempo, monta um álbum de sua família; suas crônicas assumem o duplo papel de registrar os acontecimentos e permitir uma viagem literária por parte de seus leitores. Rubem Braga é um escritor de crônicas que fotografa o mundo de seu tempo, pois,

O poético em nada diminui o grau de comunicabilidade do cronista; ao contrário, provoca novas leituras do espaço ocupado pela crônica, destrói o mito da objetividade exercitado a partir da formulação da opinião jornalística. Faz com que o leitor perceba o seu poder de interferência, na construção da informação, pois se há referentes passíveis de questionamento nenhum fato se esgota no tempo e na forma de seu enunciado (PEREIRA, 2004: 95).

No caso de a crônica ser uma forma de registro, no que tange à eternização dos instantes, assim como a fotografia, podemos afirmar que *Casa dos Braga* cumpre esse papel e nos leva a uma reflexão acerca da crônica como escrita marcada pela tensão entre o registro documentário e testemunhal da realidade factual – penhor da “verdade jornalística” – e as irrupções do ficcional e do imaginário, tal como acontece com o registro fotográfico. A crônica é uma espécie híbrida,

Trata-se do vôo livre da palavra, tão solta quanto na poesia, capaz de elevar o pensamento até os mais distantes confins, estabelecer os laços com a realidade ou se perder nas brumas da ficção, engajar-se às questões políticas ou se alienar nos domínios do amor, aprofundar-se na busca da verdade ou flutuar pelos imensos campos da dúvida. Ligada pelo cordão umbilical aos fatos do dia ou à época que se atravessa, ao momento histórico ou à situação eventual de uma comunidade, de um país, ao retrato de um instante qualquer na vida humana, filha do deus Khrónos (o tempo) por excelência, e por isso mesmo com a sua durabilidade abreviada pela transitoriedade intrínseca, a crônica pode subir tão alto a ponto de se tornar exemplar ou inalcançável. E, portanto, se eternizar (GALVANI, 2005: 18).

Em *Casa dos Braga*, devido aos devaneios que são permitidos ao escritor, segundo Eco (1994) e Bachelard (1988), o leitor atento poderá encontrar, como ficou evidente, anteriormente, um misto de ficção e realidade. Essa característica, de acordo com o referencial teórico supracitado, não denigre o registro das crônicas de Braga como álbum escrito da família Braga. De acordo com Eco (1994),

Se os mundos ficcionais são tão confortáveis, por que não tentar ler o mundo real como se fosse uma obra de ficção? Ou, se os mundos ficcionais são tão pequenos e ilusoriamente confortáveis, por que não tentar criar mundos ficcionais tão complexos, contraditórios e provocantes quanto o mundo real? (ECO, 1994: 123).

Podemos observar que, de acordo com as interrogações do autor italiano, um protocolo ficcional é a ambigüidade. Portanto, se encontrarmos, em *Casa dos Braga*, algo que nos dê motivo para tentarmos separar o que há de real do que há de ficção no texto de Rubem Braga, não precisamos nos decepcionar: a memória pode falhar, a lembrança da casa de infância foi construída por devaneios, e os devaneios são inerentes ao ser humano. E ainda poderíamos complementar dizendo que “a memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir” (CALVINO, 1990a: 23). Mais adiante, Eco vai dizer:

De qualquer modo, não deixamos de ler histórias de ficção, porque é nelas que procuramos uma fórmula para dar sentido a nossa existência. Afinal, ao longo de nossa vida buscamos uma história de nossas origens que nos diga por que nascemos e por que vivemos. Às vezes procuramos uma história cósmica, a história do universo, ou nossa história pessoal (que contamos a nosso confessor ou nosso analista, ou que escrevemos nas páginas de um diário). Às vezes, nossa história pessoal coincide com a história do universo (ECO, 1994: 145).

Kubrusly (1991) ao analisar a resposta de uma criança sobre o que é fotografia nos deixa clara a visão de Fixação, imobilização, mumificação e morte (eternização do instante). A resposta do menino foi: “é quando a televisão pára de mexer, fica tudo paradinho e a gente pode olhar as coisas devagar. É o maior barato” (KUBRUSLY, 1991: 07). Bem, as crônicas de *Casa dos Braga* nos passam a idéia de que um instante posterior nunca irá acontecer, sempre temos a idéia de um instante no qual tudo e todos foram pegos de surpresa por um *clic* de congelamento, como se todos estivessem transformados em estátuas. A imagem que fica é aquela do Fragmento, que nos permite uma análise de microscopia: é um instante eternizado, porém, sem movimento. Aqui podemos comparar a fotografia e as crônicas de Braga com a metáfora arqueológica de Roma e Pompéia. No conto “Gradiva”, de Wilhelm Jensen (1837-1911), o personagem principal Norbert Hanold presencia, de forma fantasiosa, o movimento de petrificação de sua amada; movimento este, que é, como a fotografia e a escrita das crônicas de Braga, o de aprisionamento do instante:

Receoso da sorte que a aguardava, gritou para a prevenir, ao que, sem se deter, a jovem voltou-lhe o rosto sereno, mas continuou seu caminho até alcançar o pórtico do templo, Ali sentou-se em um dos degraus e curvou-se lentamente até repousar a cabeça no piso, enquanto suas faces cada vez mais pálidas pareciam transformar-se em mármore. Ele se precipitou em sua direção, mas ao alcançá-la encontrou-a deitada no largo degrau com uma expressão tranqüila, como se estivesse adormecida, até que a chuva de cinzas cobriu sua figura (FREUD, 1976: 22).

Essa é a mesma impressão que temos ao ler as crônicas de Rubem Braga, e segundo Kubrusly (1991), a resposta do garoto àquela pergunta que mencionamos, agora há pouco, “deve ter tido sua origem num sonho milenar da humanidade. O sonho de poder reter, pegar, guardar a imagem refletida por um espelho ou uma poça d’água qualquer. A fotografia realizou este sonho, inaugurando uma nova era de civilização, onde a imagem tem, sem dúvida, um dos papeis principais” (KUBRUSLY, 1991 : 14-15), e nós podemos, sem dúvida, acrescentar que *Casa dos Braga* também colabora com esse registro, pois, como um álbum de retrato de família, “puede traducirse por entender el álbum como especie de objeto perdido, como dicen de ciertos pasos de la evolución los arqueólogos, o como señala da la naturaleza del deseo los psicoanalistas, pues en todo caso a la foto familiar la acompaña el deseo de eternidad de una memoria privada” (SILVA, 1997 : p. 75).

CONCLUSÃO

Acredita-se que, ao final deste texto, tenha-se conseguido discutir as principais similaridades entre a escrita das crônicas componentes de *Casa dos Braga* e a fotografia. Espera-se que tanto o leigo quanto o meio científico tenham prazer em apreciar esse texto final, e que a contribuição para o meio acadêmico tenha ocorrido com a realização da pesquisa. Sabe-se que pesquisa é uma atividade constante e requer uma busca contínua pelo novo, pelo diferente, por novas alternativas de olhar, portanto requer descobertas. Assim, não pretende-se, este texto ser a última palavra sobre o assunto e tema, aqui, discutidos. Acredita-se que, como a linguagem, esse trabalho seja vivo, por conseguinte, desenvolva-se e evolua sempre.

Quando do início das atividades na pesquisa, a muitas vezes reiterada impressão de leitura da obra *Casa dos Braga* como álbum de retrato, como recolha de fotografias amorosas da infância capixaba, sentia-se falta de um *corpus* teórico suficiente e adequado para fazer dialogar as operações da escrita memorialística e da fotografia como máquina semiótica, acionando as possíveis analogias entre práticas que, embora pretendam *a priori* fixar e registrar o tempo, não são avessas às abruptas irrupções do ficcional e do imaginário. Tornou-se necessário eleger um aparato teórico que, por tangência e contaminação, se constituísse como campo fronteiro e dialogal forjado entre as teorias da literatura – com destaque para as reflexões acerca dos gêneros pessoais – e da fotografia, bem como obras das áreas de Filosofia e Psicanálise que tematizam a questão da memória.

Nessa operação, cujos resultados encontram-se discriminados na “Bibliografia”

que faz parte dessa dissertação que por ora encerra-se, o encontro casual com o estudo do fotógrafo Gilberte Brassai, *Proust e a fotografia* (BRASSAI, 2005) – título da tradução brasileira de *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, realizada por André Telles – forneceu importantes paradigmas teóricos e metodológicos para o enfrentamento da obra de Rubem Braga. Por outro lado, *A câmara clara*, de Roland BARTHES (1981), e *Ensaio sobre a fotografia*, de Susan SONTAG (1981), obras complementares e adversativas, ofereceram subsídios para as reflexões acerca dos efeitos desta “máquina de visão” sobre os modos tradicionais de representação do real, notadamente no que se refere às relações destes com o tempo, o espaço, a memória e a morte. Neste sentido, pode-se observar a analogia fundamental estabelecida entre o privilégio que Barthes confere à “fotografia privada” e a prevalência da vida privada nas crônicas de infância de Rubem Braga, bem como a convergência entre a escrita memorialística e coleção de fotografias familiares na culminância do culto aos mortos.

Além disso, o livro *Retratos de família*, de Miriam Moreira LEITE (1993), e o ensaio “Lo sagrado de la fotografía: en el álbum familiar”, de Armando SILVA (1997), dentre outras obras, subsidiaram teoricamente a abordagem da *Casa dos Braga* como *Ersatz* escritural do álbum de família do cronista capixaba, favorecendo o desvelamento das relações a textualização da memória ao modo de constituição de imagens verbais do espaço e de recuperação do tempo da infância perdida. Neste sentido, as obras coligadas permitiram um aprofundamento no que se refere ao diálogo entre as práticas semióticas literária e fotográfica, considerando tanto as estratégias empregadas pela escrita memorialística para realizar a tradução de imagens do passado em palavras, quanto à pertinência das operações do fotógrafo

privado nas suas semelhanças e diferenças para com o cronista da vida cotidiana. E é esta zona de fronteira, onde situam-se as crônicas de Rubem Braga, o lugar propício para mapear lugares, personagens e acontecimentos que emergem do texto como “fotografias vivas” de um tempo morto.

Para o desenvolvimento e realização da pesquisa, buscou-se, em primeiro lugar, fazer um levantamento da obra e da vida de Rubem Braga, bem como também das fontes críticas de caráter geral e específico existentes. No decorrer da pesquisa, tal *corpus* teórico foi ampliado, consoante as necessidades advindas do trabalho com o *corpus* simbólico.

A partir da revisão e ampliação da bibliografia, foi possível mapear os modos como se realiza a tensão entre o testemunho e o imaginário nas práticas fotográficas e na escrita memorialística, uma vez que esta eleva-se em se tratando de Rubem Braga, um dos poucos escritores brasileiros a notabilizar-se única e exclusivamente através das crônicas ou, consoante as palavras de Lygia Marina Moraes, “Rubem Braga é talvez o único de nossos escritores a entrar para a história da literatura brasileira quase exclusivamente como cronista” (MORAES, 1996: 179). Pois a crônica, enquanto gênero híbrido, realiza-se neste tensionamento entre o compromisso com a narrativa factual da realidade, penhor da “verdade” jornalística, e as inevitáveis intromissões do **eu** da escrita no registro do cotidiano. Vencida apenas em 1980, a resistência de Rubem Braga em reunir sua produção de poeta bissexto, faz da sua obra em prosa um campo privilegiado para o desvelamento da citada tensão.

Neste sentido, a recorrência ao aparato teórico acerca da fotografia permitiu aproximar seus conceitos e procedimentos daqueles advindos dos campos de

pesquisa da literatura, em especial os gêneros pessoais, e da memória (Psicanálise, Filosofia etc.). Assim, *Casa dos Braga* mostrou-se um *locus* privilegiado para discussão das analogias entre os modos e manobras da escrita memorialística e as operações do maquinismo fotográfico, considerado não apenas como metáfora das operações da memória, mas como sintoma correlato do que nessa escrita se dá como tensão entre o registro documentário e as inelutáveis irrupções da ficção. Aqui, vem à tona o problema da representação por imagens, colocando em questão o grau de veracidade da fotografia. Embora o valor documental indiscutível da fotografia, por tratar-se de uma reprodução mecânica e analógica do real, não se pode olvidar o afeto ou o horror que nos mobilizam diante de certas imagens fotográficas. Da mesma forma, o passado que nos assalta nas imagens mudadas em texto, embora penhor do autor-testemunha de tempos idos e vividos, não permanece incólume às irrupções do afeto e do trauma, da ficção e do imaginário.

A “memória fotográfica”, esta que, na madureza, o escritor utiliza para mudar em texto as suas lembranças, nem sempre corresponde à realidade. Por vezes, como diz Roland Barthes em *A câmara clara*, “a fotografia só pode significar adotando uma máscara” (BARTHES, 1981: 15). Ao personagem eternizado pode-se apor uma máscara de grandeza ou miséria, ao acontecimento mais familiar e cotidiano pode-se emprestar ares epifânicos, ao lugar da primeira infância podem-se conferir as feições de uma pequena Utopia, pois a memória fragmentária do instante fugidio e irrecuperável está subordinada ao olhar do escritor maduro, cômico do seu destino e das armadilhas do poder mnemônico. As lembranças das coisas que foram vistas com os olhos podem ser um pouco nebulosas devido ao distanciamento do passado, mas, muitas vezes, o retrato pintado pode advir de uma lembrança do que não foi visto

com os próprios olhos, e nesse caso, trata-se de fotografia imaginada.

Claro está, depois da análise das similaridades entre as crônicas de *Casa dos Braga* e a fotografia, que o ato de textualizar as memórias e de fotografar têm em comum a intenção de suspender o **estertor** de um instante que, inelutável, agoniza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES, HERÁCLITO. *Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1991.
- BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico; A poética do espaço*. Trad. Remberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal, Lídia do Vale Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os Pensadores)
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1981.
- . *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- . *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRAGA, Rubem. *Casa dos Braga: memória de infância*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- . *Recado de primavera*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- . *Um cartão de Paris*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- . *Ai de ti, Copacabana*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- . *200 crônicas escolhidas*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- BRASSAÏ, Gilberte. *Proust e a fotografia*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990a.
- . *Seis propostas para o novo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.

- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FELDMAN-BIANCO, Bela & LEITE, Míriam L. Moreira (orgs). *Desafios da imagem*. Campinas: Papirus, 1998.
- FREUD, Sigmund. Lembranças da infância e lembranças encobridoras. In: ————. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. VI. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1987, p. 53-59.
- . *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976a.
- . O estranho. In: ————. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XVII. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976b, p. 273-315.
- . Luto e melancolia. In: ————. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XIV. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974a, p. 271-291.
- . *O mal-estar da civilização*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974b.
- FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. *Murilo na cidade: os horizontes portáteis do mito*. Blumenau: Edifurb, 2003.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro : Imago, 2005.
- GALVANI, Walter. *Crônica: o vôo da palavra*. Porto Alegre : Mediação, 2005.
- KUBRUSLY, Cláudio A. *O que é fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família*. São Paulo: Edusp, 1993.
- . *Texto visual e texto verbal*. In: FELDMAN-BIANCO, Bela, LEITE, Míriam L. Moreira (orgs). *Desafios da imagem*. Campinas: Papirus, 1998. p. 37-49.
- LISSOVSKY, Maurício. Sob o signo do “clic”: fotografia e história em Walter Benjamin. In: FELDMAN-BIANCO, Bela, LEITE, Míriam L. Moreira (orgs). *Desafios da imagem*. Campinas: Papirus, 1998, p. 21-36.

- MELO, José Marques de. Prefácio. In: PEREIRA, Wellington. *Crônica: a arte do útil e do fútil: ensaio sobre crônica no jornalismo impresso*. Salvador: Calandra, 2004, p. 7-10.
- MOISÉS, Massuad. *A criação literária – Prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2003a.
- MOISÉS, Massuad. *A criação literária – Prosa II*. São Paulo: Cultrix, 2003b.
- MORAES, Lygia Marina. *Conheça Rubem Braga*. In: BRAGA, Rubem. *Ai de ti, Copacabana*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 179 -181.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- PEREIRA, Wellington. *Crônica: a arte do útil e do fútil: ensaio sobre crônica no jornalismo impresso*. Salvador: Calandra, 2004.
- PLATÃO. Fedro. In: ————. *Diálogos: Mênon, Banquete, Fedro*. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Globo, [s.d.], p. 191-269.
- SANTIAGO, Silviano (sup.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Trad. esp. Jesús Pardo de Santayana. Madrid : Alianza Editorial, 1994.
- SAMAIN, Etienne (org). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998.
- SILVA, Armando. Lo sagrado de la fotografía: en el álbum familiar. In: BULHÕES, Maria Amélia, KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1997, p. 71-84.
- SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 1993.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Trad. Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

Nome do arquivo: CASA_DOS_BRAGA.Dissertação Quase pronta
Pasta: C:\Documents and Settings\decom\Desktop\Dissertação
pronta Versão final corrigida, revisada entregue ao
Modelo: C:\Documents and Settings\decom\Dados de
aplicativos\Microsoft\Modelos\Normal.dot
Título: CASA DOS BRAGA, DE RUBEM BRAGA:
Assunto:
Autor: Fernamdo
Palavras-chave:
Comentários:
Data de criação: 3/8/2006 15:41:00
Número de alterações: 153
Última gravação: 10/11/2006 09:45:00
Salvo por: WinXP
Tempo total de edição: 1.094 Minutos
Última impressão: 13/11/2006 16:54:00
Como a última impressão
Número de páginas: 90
Número de palavras: 23.639 (aprox.)
Número de caracteres: 127.651 (aprox.)