



“Contra-imagem da dor”: o cinema para elaborar o luto em *C’est loin Bagdad [fotogramas]* de Leila Danziger

“Counter-image of pain”: the cinema to elaborate mourning in *C’est loin Bagdad [fotogramas]* by Leila Danziger

Mariane Pereira Rocha

Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSul), Bagé, Rio Grande do Sul/ Brasil

marianerocha@ifsul.edu.br

<http://orcid.org/0000-0002-0126-8063>

Resumo: O presente artigo propõe uma análise do livro *C’est loin Bagdad [fotogramas]* (2018), da poeta carioca Leila Danziger, a partir de suas interseções com o cinema. O livro, que contém apenas um poema subdividido em nove partes, já em seu título faz referência ao curta-metragem do mesmo nome, de 1985, dirigido pela cineasta francesa Valérie Brégaïnt. Ao longo do poema, Danziger vai elaborar a dor do luto e da perda de Brégaïnt, que era sua amiga. Assim, mescla-se o enredo do filme *C’est loin Bagdad* com aspectos biográficos tanto da vida da poeta, quanto da cineasta. O objetivo deste artigo é mostrar de que formas o texto lírico de Danziger dialoga com a linguagem cinematográfica, bem como debater os possíveis usos da imagem para elaboração do luto, com amparo, principalmente, nas reflexões propostas por Roland Barthes (2018), Susan Sontag (2003, 2004), Audrey Linkman (2011) e Didi-Huberman (1998). Através das análises, compreendeu-se que, no poema, as imagens – materiais e imaginadas – tecem a trama que entrelaça vida e morte, ficção e realidade. Como peças fundamentais para lidar com a morte de alguém querido, elas preenchem o presente como lembretes constantes de um passado impreciso e distante. As imagens não atuam como evidência ou prova de algo que aconteceu, como memórias eficazes dos tempos remotos, pelo contrário, são vestígios borrados do passado que somente adquirem sentido quando organizadas poeticamente, quando elaboradas e reposicionadas no texto lírico.

Palavras-chave: Leila Danziger; Poesia; Cinema; Luto.

Abstract: This article proposes an analysis of the book *C’est loin Bagdad [fotogramas]* (2018), by Leila Danziger, based on its intersections with cinema. The book, which contains only one poem divided into nine parts, already in its title refers to the short film of the same name, from 1985, directed by French filmmaker Valérie Brégaïnt. Throughout the poem, Danziger will elaborate on the grief and loss of Brégaïnt, who was her friend. Thus, the plot of the film *C’est loin Bagdad* is mixed with biographical aspects of both the poet’s

and the filmmaker's life. The purpose of this article is to show how Danziger's lyrical text dialogues with cinematographic language, as well as to debate the possible use of the image for the elaboration of mourning, based mainly on the reflections proposed by Roland Barthes (2018), Susan Sontag (2003, 2004), Audrey Linkman (2011) and Didi-Huberman (1998). Through the analysis, it was understood that, in the poem, the images – material and imagined – weave the plot that intertwines life and death, fiction and reality. As key pieces in dealing with the death of a loved one, they fill the present as constant reminders of an imprecise and distant past. The images do not act as evidence or proof of something that has happened, as effective memories of remote times, on the contrary, they are blurred vestiges of the past that only acquire meaning when poetically organized, when elaborated and repositioned in the lyrical text.

Keywords: Leila Danziger; Poetry; Cinema; Mourning.

Considerações iniciais

As relações entre poesia e artes visuais vêm sendo discutidas, no Ocidente, pelo menos desde Platão e suas reflexões sobre a representação. No contexto romano, para Horácio, *ut pictura poesis*, ou seja, poesia e pintura compartilhariam de uma essência em comum, passível de ser desenvolvida tanto visualmente quanto verbalmente. Muitos séculos depois, veríamos na análise de *Lacöon* feita por Gotthold Ephraim Lessing (2011[1767]) que há limites entre o que se escreve e o que é mostrado pelas artes visuais. É apenas na segunda metade do século XX, especialmente no âmbito da literatura, que se desenvolve academicamente a compreensão de que o estudo do texto literário se amplia quando os diálogos que ele estabelece com outras mídias são postos como um horizonte de análise e esses encontros passam a ser estudados sistematicamente.

Apesar das representações das artes visuais estarem presentes na literatura pelo menos desde Homero (HEFFERMAN, 1991), as produções literárias contemporâneas cada vez com mais frequência, intensidade e intencionalidade se relacionam com outras mídias, especialmente aquelas imagéticas. Para Florência Garramuño (2014), a literatura produzida no século XXI vem gradualmente apostando na inespecificidade, característica dela de sair de seu meio principal – o texto verbal – e encontrar outros discursos. Segundo a autora, todas essas articulações demonstram que as práticas literárias se imbricam com a própria experiência contemporânea, delineando uma literatura “que se figura como parte do mundo e imiscuída

nele” e que “parece propor para si funções extrínsecas ao próprio campo disciplinar” (GARRAMUÑO, 2014, p. 36).

É nesse sentido que esse artigo discute o livro *C'est loin Bagdad [fotogramas]* (2018), de Leila Danziger, artista e poeta brasileira, nascida no Rio de Janeiro. Esse livro foi publicado pela editora 7letras através do selo Megamíni, que publica “minilivros” artesanais com tiragem limitada, o que faz dele uma publicação singular no conjunto de obras de Danziger. Seu título, conforme a poeta nos informa na descrição feita em seu site¹, faz referência ao curta-metragem de mesmo nome – *C'est loin Bagdad* (1985) – dirigido pela cineasta francesa Valérie Brégaïnt, que conta a história de três amigas de infância que se desencontram ao longo da vida adulta. O livro contém apenas um poema, subdividido em nove partes, sucedido de algumas fotografias em preto e branco.

Além das referências ao curta-metragem, as fotografias incluídas no texto, bem como os *prints* de redes sociais fazem dessa obra um objeto de análise interessante para se pensar os encontros da literatura com outras mídias. Nesse sentido, o objetivo desse artigo é mostrar de que formas *C'est loin Bagdad [fotogramas]* dialoga com esses outros meios, especialmente com as linguagens cinematográfica e fotográfica. Ao longo do poema, Danziger vai elaborar a dor do luto e da perda de Brégaïnt, que era sua amiga; mescla-se, assim, o enredo do filme *C'est loin Bagdad* com a própria história da amizade entre Danziger e Brégaïnt, através das referências às personagens do filme e à vida e morte da amiga francesa. Desse modo, a presente análise espera também debater os usos das imagens no processo de elaboração de luto no poema.

Para isso, nos vincularemos aos estudos de intermedialidade. Conforme reflete Irina Rajewsky (2005), a intermedialidade pode investigar tanto as evoluções das mídias através dos anos, refletindo sobre o fenômeno intermedial enquanto uma “categoria ou condição fundamental” de cada mídia, quanto pensar tais relações como “uma categoria crítica para a análise concreta de produtos midiáticos ou configurações individuais”² (RAJEWSKY, 2005, p. 47, tradução nossa). É a essa segunda abordagem

¹ Disponível em: <<https://www.leiladanziger.net/>>

² Do original: “The first concentrates on *intermediality as a fundamental condition or category* while the second approaches *intermediality as a critical category for the concrete analysis of specific individual media products or configurations.*”

que o presente trabalho se filia: olharemos para o poema a partir das configurações midiáticas³ que ele apresenta, mais especificamente, a partir dos sentidos criados no texto poético através do uso da fotografia e do audiovisual.

1 O livro e o filme

No curta-metragem *C'est loin Bagdad* (1985), de Valérie Brégaïnt, a protagonista, interpretada por Christine Choffey, começa uma jornada em busca do reencontro de duas amigas, mas encontra apenas frustrações ao longo do caminho, que tem como contexto histórico a guerra Irã-Iraque. Essa produção, bastante experimental e realizada como uma etapa de conclusão de curso por Brégaïnt, apesar de ter sido concluída em 1985, jamais foi lançada e divulgada ao público⁴ e a cineasta seguiu sua carreira no cinema como montadora, até sua morte, em 2013. A primeira parte do poema apresenta esta temática central, a dor e a ausência, a partir da aproximação com as imagens:

³ Autores como Irina Rajewsky (2012) e Claus Clüver (2006) vão separar as relações intermidiais em diferentes grupos. Para este trabalho, optaremos pela divisão oferecida por Rajewsky (2005, 2012), que propõe três categorias, sendo elas: a) intermidialidade no sentido de transposição midiática; b) intermidialidade no sentido de combinação de mídias e c) intermidialidade no sentido de referências intermidiáticas. No primeiro caso, teríamos como exemplo mais evidente as adaptações de uma mídia para outra, como os romances que foram adaptados para o cinema. No segundo, duas ou mais mídias estão presentes dentro do mesmo produto: “essas duas mídias ou formas de articulação midiáticas estão cada uma presentes na própria materialidade e contribuem, nos seus modos específicos, para a constituição e significado do produto inteiro” (RAJEWSKY, 2005, p. 52). Por fim, o último caso, diz respeito às menções a outras mídias ou a utilização de procedimentos que pertencem a outra mídia no texto verbal, criando um efeito de “como se fosse”.

⁴ Na dedicatória do livro de Danziger, encontramos a seguinte declaração: “Com Valérie Brégaïnt (*in memoriam*) e Christine Choffey”. Agradeço à Christine Choffey que gentilmente conversou comigo sobre o filme, do qual existe ainda hoje uma cópia física, em sua posse, a qual não tive acesso. A atriz e jornalista espera, em breve, conseguir fazer um lançamento de *C'est loin Bagdad*, bem como de outro filme dirigido por Brégaïnt, já no fim de sua vida, ambos nunca disponibilizados ao público. São de autoria de Christine Choffey boa parte das fotografias incluídas no livro *C'est loin Bagdad [fotogramas]*.

1

No início,
o golpe –
a luminosidade
excessiva
do monitor.

Meus olhos se fecham
e produzem
um retângulo
de sombras
contra-imagem
da dor.

Em perfeita
autonomia

meus olhos

recusam a luz da informação

apegam-se ao instante
íntegro
anterior

ao anúncio da dor
da amiga

9 anos distante.

Por instantes
o anúncio da dor

cede à lembrança

de sua alegria
em Lisboa
de sua alegria
em *C'est loin Bagdad* –

filme
tão distante

quanto a amiga

cuja distância
não cede

ao anúncio
de sua dor. (DANZIGER, 2018, p. 9)

É significativo o posicionamento dessa parte do poema no livro: a seção que dá início ao poema se refere tanto ao momento inicial do filme: “No início,/ o golpe —”, como ao momento no qual a poeta descobre que algo aconteceu com sua amiga, no qual os olhos “apegam-se ao instante/ íntegro/ anterior/ ao anúncio da dor”.

Já nesses versos de abertura, observamos que a dor é transposta ao nível linguístico a partir da aproximação com a imagem. Danziger menciona uma reação física que o corpo sofre quando os olhos recebem informações luminosas de forma muito rápida, passando do escuro para o claro. As pupilas, no escuro, estão dilatadas e, ao entrarem em contato com a luz, levam alguns milésimos de segundo para se adaptarem à nova realidade ótica. Em relação à tela de cinema, Jacques Aumont (2012) a coloca entre as imagens que exigem uma visão fotópica, ou seja, o olho se adapta às telas da mesma forma que se ajusta aos objetos nos quais a luz do dia incide:

o cinema, o vídeo, a que se assistem no escuro, dela também participam [a visão fotópica], em que a tela apresenta luminância elevada (vários milhares de cd/m²): ao contrário, pois, do que se poderia pensar espontaneamente, a visão da tela de cinema ou do tubo do televisor é uma visão “diurna”, mesmo que se dê em um meio “noturno” (AUMONT, 2012, p. 19).

A autonomia do processo óptico, bem como a espontaneidade com a qual os olhos se fecham diante da intensidade da luz são utilizadas como metáforas para o momento em que a poeta soube do “anúncio da dor/ da amiga”. É, afinal, principalmente através dos olhos que conhecemos, que recebemos informações, especialmente aquelas em vídeo. Por isso, são usuais as figuras de linguagem relacionadas à visão e ao olhar para sugerir compreensão e entendimento. Dessa maneira, a aproximação que a poeta

faz entre luz e informação remonta a esse imaginário cultural acerca da visão: o desconforto causado pela luz age como símbolo para a dor sentida pela amiga; não é o conteúdo do que assiste que a incomoda, mas sim a estrutura, a luz da imagem inicial exposta na tela.

O filme que dá título ao livro é mencionado pela primeira vez também nessa primeira parte, na terceira estrofe. A menção ao filme, tanto nessa estrofe quanto em outros momentos do poema, é acompanhada da descrição da distância estabelecida entre a poeta e o curta-metragem: “cuja distância/ não cede” (DANZIGER, 2018, p. 9), “Procuro fotogramas/ de *C’est loin Bagdad*/ mas tudo é muito longe” (DANZIGER, 2018, p. 17). Essa distância parece refletir outra, aquela entre a poeta e a amiga morta. O afastamento entre duas pessoas pode se dar geograficamente, temporalmente ou, ainda, emocionalmente. Já a distância entre uma pessoa e um filme parece dizer respeito a uma situação na qual alguém não se recorde com exatidão do filme assistido e não haja possibilidades de reassisti-lo. Essa hipótese de leitura é corroborada pela penúltima parte do poema, quando a poeta recorda das circunstâncias em que assistiu ao filme pela primeira vez:

e me pergunto –
 quando foi mesmo
 que assisti
 C’est loin Bagdad?
 em 1986, 87?
 estávamos na casa da rue Papelard?
 no apartamento da rue de l’Ange?
 era abril, maio? *era sempre maio*
sempre madrugada

e girávamos em torno de uma mesa
 até que o dia virou noite
 e a heroína partiu
 para Bagdad
 para Lisboa
 (DANZIGER, 2018, p. 24-25, grifo do autor)

Nos versos acima, vemos que não há uma recordação precisa do ano e do local nos quais a poeta assistiu *C’est loin Bagdad*. As memórias sobre o filme parecem se confundir com as memórias acerca da própria vida de

Valérie Brégaint: “e a heroína partiu/ para Bagdad/ para Lisboa”. Brégaint tinha uma relação com essas duas cidades, o que é evidenciado na seção do livro em que imagens são incluídas. A penúltima imagem do livro é uma captura de tela do *Facebook*, que mostra uma postagem feita pela cineasta:

Figura 1 – “Era longe Bagdá, com o tempo Lisboa também”⁵



Fonte: (DANZIGER, 2018)

A inserção das imagens contribui para dar ao livro um caráter mais biográfico, especialmente porque elas são retiradas da página de *Facebook* de Valérie Brégaint, rede social na qual as pessoas compartilham fragmentos de sua vida e cotidiano. As imagens mostram a mesma mulher, ora andando pelas ruas de Lisboa, ora dentro de casa. A mulher tem um ar de liberdade, é mostrada pulando, com os cabelos bagunçados, algumas vezes com o rosto coberto. Estando posicionadas principalmente ao final

⁵ Tradução nossa

do livro, essas fotografias não ilustram os poemas da forma como fariam caso estivessem intercaladas com eles; aqui as fotografias agem como uma espécie de álbum, vestígios de uma vida que se encerrou, mas cujas lembranças permanecem registradas nas fotografias das redes sociais — e, agora, no livro. Ao escolher fotografias do *Facebook* da amiga, Danziger reforça a hibridização entre ficção e realidade, entre as vidas retratadas no filme e sua própria vida intercalada com a vida da cineasta. Esse desejo de fazer parte da vida de Brégaint, assim como do filme produzido por ela, se torna evidente na oitava parte do poema:

ou talvez
eu nunca tenha assistido
C'est loin Bagdad
e tudo não passe
de planos imaginários
projetados diretamente
em alguma parte do meu corpo

A vida
será então o sonho
deste filme
interminável?

– o desejo
de me inscrever
nos 16 minutos de película
em que não estou? (DANZIGER, 2018, p. 25)

Acima, percebemos que o poema assume um tom bastante existencial ao comparar filme e vida. A poeta elenca a possibilidade de sequer ter assistido ao curta-metragem, ter apenas o imaginado, o que reforça o papel crucial dessa produção para a construção dos laços entre ela e Brégaint. Essa importância subjetiva que o filme tem para a poeta não deixa de contrastar com a sua relevância sociocultural: uma vez que o filme nunca foi lançado e não está disponível ao público, ele não tem espectadores, existe apenas para o círculo de pessoas que conviviam com Brégaint, portanto, não tem impactos culturais e sociais para os outros.

Isso afeta a forma como a obra é abordada no poema. Em *C'est loin Bagdad [fotogramas]*, a discussão do filme de Brégaïnt não se baseia em critérios críticos-teóricos, visto que esses aspectos não seriam facilmente retomados pelos leitores. O curta-metragem é explorado a partir da experiência pessoal de Danziger ao assisti-lo e ao lembrá-lo e, principalmente, a partir de seu processo de luto com a morte de Brégaïnt.

Além disso, não são inseridos no livro fotogramas do filme, nem mesmo são feitas, ao longo do poema, éfrases que auxiliem o leitor a visualizar detalhadamente cenas do curta-metragem. Essa decisão torna o plano narrativo do poema mais verossímil, afinal, em diferentes momentos a poeta deixa subentendido que não lembra do filme com detalhes, há, ao longo dos versos, a sugestão da distância, da memória desarticulada; sendo assim, um eu que fosse capaz de descrever e detalhar esse filme, não soaria crível.

Apesar disso, a ausência da materialidade do filme e a ausência das descrições não prejudicam a recepção do poema, visto que o foco de *C'est loin Bagdad [fotogramas]* está, justamente, em explorar a subjetividade da experiência humana nos processos de perda e ausência do outro, como veremos a seguir.

2 O luto

A temática do luto já estava presente em livros anteriores de Danziger, principalmente em *Ano novo* (2016), cujo assunto central se desenvolve em torno da organização do apartamento e dos pertences do pai da poeta após sua morte. Sobre esse processo nos poemas de *Ano novo*, Gustavo Ribeiro analisa que há, na obra, uma espécie de fantasmagoria:

se o fantasmático é marcado pela presentificação do que está ausente (atribuindo a ele densidade ontológica) e pela urgência de um retorno sempre incontrolável e intempestivo, é possível dizer que a conversa que a poeta desenvolve com seus mortos se dá sob o signo cambiável do fantasma: os que se foram não cessam de invadir o presente, ora invocados pela lembrança, ora retornando indefinidamente em meio às atividades de todos os dias, impondo a sua presença e reivindicando o seu lugar no mundo dos vivos (RIBEIRO, 2017, p. 7).

Tal processo é perceptível também em *C'est loin Bagdad [fotogramas]*, um passado incessante que retorna o tempo todo para o

presente. Em determinados pontos do poema, a poeta muda o tempo verbal de suas reflexões que são, em grande parte, feitas no pretérito, para o presente, como vemos na primeira estrofe da oitava parte do poema:

Você caminha no Cais das Colunas
em direção ao Tejo
parece que vai atravessá-lo
a pé (DANZIGER, 2018, p. 24)

Nesse momento, é como se a poeta estivesse observando sua interlocutora, convivendo com ela. Mais adiante, ainda, ela ressalta: “olho de longe a geografia/ que você percorre a pé” (DANZIGER, 2018, p. 24). É importante destacar que, na seção destinada às fotografias, há uma foto em que Valérie Brégaïnt aparece sorrindo em frente a uma coluna no Tejo, em Lisboa, e o tempo verbal no presente poderia representar não a poeta em um convívio com a amiga morta, mas sim observando as fotografias no presente. Sendo assim, a fantasmagoria em *C'est loin Badgad [fotogramas]* acontece também a partir das imagens, visto que tanto as fotografias inseridas no livro quanto as imagens do filme, evocadas a partir da lembrança de Danziger, são responsáveis por essa presentificação da morte em seu cotidiano.

As aproximações que as imagens estabelecem com a morte estão postas desde o surgimento da fotografia e não se limitam apenas à representação das pessoas que já partiram em retratos ou vídeos. José Bertolo e Margarida Medeiros (2020) nos lembram que essa relação se dá também em nível ontológico, já que a presença da morte na fotografia e no cinema acontece de forma dupla, uma vez que ambas as artes possuem

a faculdade de possibilitar a todos os seres a sua preservação, a sua permanência entre os vivos sob a forma de imagem, muito para além do seu desaparecimento bio-físico. Desde modo, as duas artes posicionam-se, esteticamente falando, num plano privilegiado de ligação entre as noções de vida e morte (BERTOLO; MEDEIROS, 2020, p. 9).

Essa possibilidade de “preservação” que o registro visual oferece, especialmente na fotografia, é chamada de “tempo de representação” por Boris Kossoy (2014): em oposição ao “tempo de criação”, que é o instante efêmero no qual o registro é feito, o “tempo de representação” é o perpétuo,

que para sempre exhibe aquele momento capturado. Segundo o autor, “os assuntos e fatos permanecem em suspensão, petrificados eternamente, perpétuos se conservados: peças arqueológicas, cuja poeira do tempo removemos cuidadosamente, na tentativa de descortinarmos as sucessivas camadas que constituem sua espessura histórico-cultural, sua memória.” (KOSSOY, 2014, p. 135).

Não é em vão que os verbos “congelar” ou “eternizar” sejam associados ao ato fotográfico, como se a câmera, ao capturar uma ação a condensasse a uma rigidez, já que durante muito tempo a exibirá da mesma maneira, enquanto a materialidade fotográfica durar⁶. Para Susan Sontag (2004), a proximidade entre morte e fotografia parece vir justamente dessa capacidade da segunda em evidenciar a passagem do tempo a partir do registro inalterável do passado. Assim, para ela, a fotografia é um atestado de nossa mortalidade, visto que “as fotos mostram as pessoas incontestavelmente presentes num lugar e numa época específica de suas vidas; agrupam pessoas e coisas que, um instante depois, se dispersaram, mudaram, seguiram o curso de seus destinos independentes” (SONTAG, 2004, p. 44).

Em função dessa possibilidade de a fotografia apresentar um tempo que pode não mais existir, as fotografias desempenham um papel importante na elaboração do luto. Sobre isso, Audrey Linkman (2011) explica que à medida que o processo de luto deixa de ser um fenômeno público para se tornar uma questão privada, a partir do século XX, as fotografias assumem uma função antes destinada aos túmulos, ou seja, se tornam um lugar de rememoração da pessoa que partiu, bem como uma tentativa de

⁶ É importante destacar que a materialidade fotográfica, seja ela um negativo, uma foto impressa ou fotografia digital, não é tão durável quanto o senso comum costuma acreditar. Conforme nos lembra Didi-Huberman (2018) não podemos falar de imagens sem falar de cinzas: “Nós sabemos bem que cada memória é sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro é ameaçado pelo saque, cada tumba é ameaçada pela profanação. Por esse motivo, cada vez que abrimos um livro — pouco importa se o *Gênesis* ou os *120 dias de Sodoma* —, teríamos talvez que reservar alguns segundos para refletir sobre as condições que tornaram possível o simples milagre de que esse texto esteja aqui, diante de nós, que tenha chegado até nós. Tantos livros e bibliotecas foram queimados. E da mesma forma, cada vez que colocamos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, seu desaparecimento. É tão fácil, tem sido tão recorrente, em qualquer época, destruir as imagens (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 34).

comunicação para com ela; a morte passa a ser “um evento associado com a revisão e reapreciação dos números sempre crescentes de fotografias existentes, tiradas durante a vida do falecido” (LINKMAN, 2011, p. 148, tradução nossa⁷).

Se pensarmos juntos com Sigmund Freud (2013) e entendermos o luto como o processo no qual há a perda de interesse por tudo que pertence ao mundo externo, tudo aquilo que não auxilia a pessoa a recordar o morto, as imagens, em *C'est loing Bagdad [fotogramas]* auxiliam a poeta a estar em prolongado contato com a amiga falecida, atuando no preenchimento do vazio deixado pela morte de Brégaint. Segundo Georges Didi-Huberman (1998), essa necessidade da humanidade de preencher a ausência dos rostos que não estão mais presentes existe desde a pré-história. Para ele, comparando a forma como nos relacionamos com as imagens hoje com os diferentes rituais realizados com os crânios dos mortos pelos povos para preservar a memória dos que partiram, podemos observar que existe na história uma

maneira sistemática como o rosto ausente volta, de um modo ou de outro — mas sempre de maneira visual — ao lugar que de quem o enfeita para melhor apresentá-lo. Investigar um lugar para a perda do rosto nada mais é do que arranjar um lugar para que essa ausência se torne eficaz (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 76).

Ainda de acordo com Didi-Huberman, a utilização dessas imagens na rememoração dos mortos não serve apenas para representar aqueles que já partiram, mas “o que os retratos fariam, depois de tudo, seria apenas poetizar — isto é, produzir — uma tensão sem recurso entre a representação dos rostos e a difícil gestão de sua perda” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 62).

No clássico livro *A câmara clara* (2018), Roland Barthes busca uma essência da fotografia⁸, a partir de fotografias que despertam interesse pessoal nele. A principal motivação para a escrita da obra é o falecimento de sua mãe e o processo de luto pelo qual o autor passa. Embora essa obra tenha

⁷ Do original: “[...] an event associated with the review and reappraisal of the ever growing numbers of existing photographs taken during the deceased’s lifetime”.

⁸ Muito criticado por teóricos posteriores, Barthes recusa a fotografia como uma linguagem formal. Para ele, a especificidade da fotografia não está na sua linguagem, mas na dialética entre o sujeito olhado (do campo do *spectrum*) e sujeito que olha (*spectator*).

recebido muitas críticas, principalmente no que diz respeito ao conceito do “*isso-foi*”⁹, a reflexão do autor francês aponta para questões importantes em relação às imagens fotográficas: a capacidade da fotografia de nos conectar com outras possibilidades de interpretação, a elaboração do passado a partir das fotos e a importância das fotografias na constituição de um imaginário cultural e, especialmente, de um repertório pessoal/emocional.

Muitas das reflexões propostas no livro partem de uma foto específica, a qual ele nomeia “Foto do Jardim de Inverno”. A fotografia não está, contudo, reproduzida no livro: “Não posso mostrar a Foto do Jardim de inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do ‘qualquer’” (BARTHES, 2018, p. 65). Para o autor, aquilo que desperta seu interesse, que o fere e o comove em relação a essa fotografia (seu *punctum*¹⁰), diz respeito somente a ele, portanto, não interessaria aos demais. Em *C’est loin Bagdad [fotogramas]* encontramos a subversão desse raciocínio: aqui, as fotografias são reproduzidas, ainda que o *punctum* delas não seja compartilhado com os leitores, a vida da Brégaïnt é mostrada a eles, como uma forma de celebrá-la e de transformar a dor pela perda da amiga em poesia, compartilhando-a com os demais. Embora os processos sejam distintos, há algo de barthesiano na expressão poética de Danziger, visto que as imagens interessam a poeta especialmente por seu valor emocional e subjetivo.

Outro aspecto importante no que diz respeito às imagens e o luto, é o lugar que as redes sociais ocupam nessa relação. No poema de Danziger, percebemos que são as postagens no *Facebook* da amiga que iniciam o processo de rememoração:

⁹ O conceito de *isso-foi* diz respeito ao entendimento que Barthes tem de que há algo do referente que se mantém na fotografia: “isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente” (BARTHES, 2018, p. 68)

¹⁰ Barthes opõe o *punctum* ao *studium*. O último seria a dimensão cultural da fotografia, teria como funções informar, representar, surpreender, fazer, significar e/ou dar vontade. Já o *punctum* é a dimensão emotiva da fotografia, detalhe pelo qual a imagem fere o espectador.

Certos dias
os algoritmos
que nos governam
fazem surgir
seu nome

Visito seu perfil –
novos abaixo-assinados
tantas causas
urgentes
aguardam sua assinatura
que não está

Recuo ao nosso tempo em comum –
(DANZIGER, 2018, p. 16)

Além disso, todas as fotografias utilizadas na obra também pertencem à página online de Valérie Brégaïnt, conforme é informado em nota final do livro. Linkman reflete que “enquanto anteriormente o funeral representava o contato final com os mortos, a internet agora oferece vias contínuas de comunicação” (LINKMAN, 2011, p. 150, tradução nossa¹¹). Isso possibilita que mesmo alguém distante fisicamente possa voltar às postagens e fotografias do falecido e rememorar sua vida, ainda que não tenha acesso aos itens e acervos pessoais da pessoa que partiu. A própria Danziger, na descrição do livro em seu site, reflete sobre o impacto das redes sociais na elaboração do luto:

As redes sociais alteraram a forma com que trabalhamos as perdas e o luto? De forma profunda, não sei, mas é certo que oferecem um meio novo. Os perfis são pequenos condensados de vida que ficam lá, em suspenso. Não para sempre, é certo, mas até que a tecnologia se torne obsoleta ou que a plataforma se esvazie definitivamente, porque teremos todos migrado para outras estratosferas digitais, deixando para trás escombros de imagens e informações (DANZIGER, 2018, *online*).

¹¹ Do original: “Whereas previously the funeral represented the final contact with the deceased, the Internet now offers continuing avenues of communication.”

Assim, não interessa o fato de *C'est loin Bagdad* jamais ter sido lançado e não ter alcançado repercussão. Da mesma maneira que escolhe compartilhar as fotografias como forma de divulgar ao mundo a vida de Brégaint, ao utilizar o filme como eixo central de seu livro, Danziger dá visibilidade à história e ao trabalho de Brégaint, reposicionando, inclusive, a importância social que a artista tem, proporcionando a ela postumamente o reconhecimento que nunca teve em vida.

Considerações finais

Observamos durante esta análise que Leila Danziger elenca o livro como local de rememoração da amiga falecida, terreno fértil para lidar com seus próprios processos de luto, bem como espaço de reposicionamento das imagens, tanto daquelas que estavam nas redes sociais destinadas a se tornarem obsoletas, quanto àquelas pertencentes ao filme que, agora, tem novo alcance — não de espectadores, mas de leitores que têm a oportunidade de pensar e criar novas narrativas a partir das reflexões líricas de *C'est loin Bagdad [fotogramas]*.

A combinação de mídias a partir das imagens do *Facebook* parece atender ao objetivo de preencher as lacunas da memória que são reconhecidas pela poeta. As imagens não atuam aqui como evidência ou prova de algo que aconteceu — embora, em certa medida, comprovem que Brégaint realmente existiu —, como memórias eficazes dos tempos remotos; pelo contrário, são vestígios borrados do passado que somente adquirem sentido quando organizadas poeticamente, quando elaboradas e reposicionadas pela poeta. Não é, portanto, em vão, o fato de o título do livro repetir o nome do filme, porém utilizando a variação “[fotogramas]”: esses se diferenciam de fotografias por serem frames de um vídeo e, reproduzidos juntos, logo, os fragmentos somente adquirem significado a partir da relação com os demais e da reprodução adequada deles. Encontramos, assim, no poema, a perspectiva didi-hubermaniana que apontamos, a tentativa de achar um lugar para poetizar a ausência, especialmente para aquelas fotos que se perderiam na efusão de imagens das redes sociais.

No poema, as imagens — tanto as materiais, que aparecem como combinação de mídias, quanto aquelas que são apenas referências, narradas pela poeta — tecem a trama que entrelaça vida e morte, ficção e realidade. Como peças fundamentais para lidar com a morte de alguém

querido, as imagens preenchem o presente como lembretes constantes de um passado impreciso e distante. De modo similar, as imagens no livro aqui discutido adquirem novos sentidos a partir das “redes de rumores” construídas poeticamente por Danziger e, assim, imagens que poderiam ter seu significado restrito a um valor emocional dado por aqueles que se relacionavam com Brégaïnt, agora são compartilhadas e têm sua função ampliada para o campo artístico.

Referências

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio Santoro. Campinas: Papyrus, 2012.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: Notas sobre a fotografia. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BERTOLO, José; MEDEIROS, Margarida. Os fantasmas da fotografia e do cinema: uma breve introdução. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n. 53, p. 7-14, 2020.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria*: Revista De Estudos De Literatura, v. 14, n. 2, p. 10-41, 2006.

DANZIGER, Leila. *Ano novo*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016.

DANZIGER, Leila. *C'est loin Bagdad*: [fotogramas] Rio de Janeiro: Megamíni, 2018.

DANZIGER, Leila. *C'est loin Bagdad* [fotogramas]. In: LEILA DANZIGER [Site da artista], Rio de Janeiro, maio 2018. Disponível em: <<https://www.leiladanziger.net/single-post/2018/05/29/cest-loin-bagdad-fotogramas>>. Acesso em: 20 set. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. Tradução. Sonia Taborda. *Porto Arte*: Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, v.9, n. 16, p. 61-82, maio 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Tradução Helano Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018.

FONTCUBERTA, Joan. *A câmara de Pandora*: a fotografia depois da fotografia. Tradução Maria Alzira. São Paulo: Gustavo Gili, 2010a.

- FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Tradução Maria Alzira Brum Lemos. São Paulo: Gustavo Gili, 2010b.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014
- HEFFERNAN, James. Ekphrasis and Representation. *New literary history*, v. 22, n. 2, p. 297-316, 1991.
- KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. 3. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- LESSING, Gotthold. *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. New York: The Bobb's Merryll Company, 2013.
- LINKMAN, Audrey. *Photography and Death*. London: Reaktion Books Ltd, 2011.
- RAJEWSKI, Irina. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités*, n. 6, p. 43-64, 2005.
- RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Tradução Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, Thaïs; VIEIRA, André. (org). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012. p. 51-74 (Volume 2)
- RIBEIRO, Gustavo. Luto e transmissão na poesia de Leila Danziger. *Arquivo Maaravi*, v. 11, n. 20, p. 59-67, maio 2017.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. (Kindle edition)
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.