

PURGATÓRIO: A FOTOGRAFIA COMO ESPECTRO E TESTEMUNHO NO ROMANCE DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

DRA. ANUSCHKA REICHMANN LEMOS
Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR
Curitiba, Paraná, Brasil
(anuschka@uol.com.br)

RESUMO: O romance *Purgatório* (2009), de Tomás Eloy Martínez, romancista e jornalista argentino, apresenta em sua narrativa um diálogo com vários outros textos, assim como filmes, músicas, mapas, programas televisivos e fotografias. A proposta deste artigo é investigar o papel das imagens fotográficas como elementos de cena e /ou camadas de significado acrescentadas à narrativa. Para tanto, selecionamos algumas das imagens descritas no romance e, a partir de teóricos da fotografia, como Arlindo Machado e Boris Kossoy, buscamos rastrear o trajeto da fotografia como espectro ou testemunho, no mapeamento de personagens feridas ou desaparecidas durante a Ditadura Militar na Argentina, de 1976 a 1983.

Palavras-chave: Romance latino-americano; fotografia; espectro; testemunho.

Artigo recebido em 10 set. 2017.
Aceito em 09 out. 2017.

LEMOS, Anuschka Reichmann. *Purgatório: a fotografia como espectro e testemunho no romance de Tomás Eloy Martínez*. *Scripta Uniandrade*, v. 15, n. 2 (2017), p. 139-153.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 21 out. 2017.

PURGATORIO: PHOTOGRAPHY AS SPECTRUM AND TESTIMONY IN THE NOVEL BY TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

ABSTRACT: The novel *Purgatorio* (2009), by Tomás Eloy Martínez, novelist and journalist, presents, in its narrative, a dialogue with other texts, such as films, songs, maps, TV programs, and photography. The aim of this article is to investigate the role of the photographic images as scene elements and /or layers of meaning added to the narrative. Having this in mind, we selected some images described in the novel and some theories of photography by scholars such as Arlindo Machado and Boris Kossoy, to trace the path of photography as specter or as testimony, in an attempt to map the wounded or missing characters during the Military Dictatorship in Argentina, from 1976 to 1983.

Keywords: Latin-American novel; photography; specter; testimony.

A novel examines not reality but existence. And existence is not what has occurred, existence is the realm of human possibilities, everything that man can become, everything he's capable of. Novelists draw up the map of existence by discovering this or that human possibility.
Milan Kundera

Tomás Eloy Martínez (1934-2010), escritor, crítico de cinema e jornalista argentino, exilado em Caracas, Venezuela, de 1975 a 1983, durante a ditadura militar em seu país, publicou cerca de 20 livros entre romances, coletânea de contos e de crônicas. Seu romance *Santa Evita* (1995) foi traduzido

LEMOS, Anuschka Reichmann. *Purgatório: a fotografia como espectro e testemunho no romance de Tomás Eloy Martínez*. *Scripta Uniandrade*, v. 15, n. 2 (2017), p. 139-153.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 21 out. 2017.

para 32 idiomas e alcançou mais de 50 países. O último romance, intitulado *Purgatório* (2009), está na segunda edição brasileira e continua a impactar seus leitores pela narrativa densa e arrebatadora.

Considerando o título do romance e a espacialidade da narrativa, ou seja, a trajetória de Emilia, protagonista em *Purgatório* de Martínez, o romance dialoga duplamente com o segundo livro da *Divina Comédia* de Dante Alighieri (c. 1265-1321), pois traz à mente do leitor o poema medieval italiano e apresenta uma alma em ascensão nos círculos do seu próprio purgatório. Emilia transita da Argentina aos Estados Unidos durante a diegese, passando pelo Brasil, Venezuela e México, rumo ao “paraíso”, que, em seu caso, resume-se a encontrar Simón, seu marido e amor de sua vida, desaparecido no início da ditadura na Argentina. A linha geográfica ascendente compõe, assim, um itinerário de sua trajetória. Mas a intertextualidade estabelecida com o segundo livro da *Divina Comédia* vai além do título do romance e do trajeto de Emilia. Em vários trechos do romance, Martínez deixa clara sua intenção de relacionar os terraços do purgatório de Dante e o “purgatório” vivenciado por pessoas em busca de desaparecidos durante a ditadura militar na Argentina. Os subtítulos dos capítulos do romance são frases poéticas, também retiradas de Dante, e há várias citações do poema no livro. O leitor chega a “presenciar” o autor lendo trechos do poema medieval em pequenos pedaços de papel nos quais Emilia, quando jovem, copiara frases de Dante. Esses pequenos pedaços de papel, junto a várias fotos, mapas e recortes, deixados com Nancy, uma amiga de Emilia, são entregues ao autor poucos dias antes do final da diegese. Todos esses “textos”, de diferentes linguagens e mídias, simbolizam as pequenas narrativas que se fundem à narrativa maior, criando um abismo de histórias entrelaçadas, memórias e experiências que puxam o leitor em direção invertida à ascensão de Emilia. Enquanto ela tenta sair do seu purgatório, o leitor mergulha no abismo das narrativas.

Além de mini narrativas entrelaçadas à narrativa maior, há vários círculos na própria estrutura do romance e trânsitos incessantes entre relatos históricos e ficcionais entre passado e presente, entre “realidade” e ilusão, entre “realidade vivida” e imaginada, entre “realidade sensível” e paralela, aumentando sobremaneira a densidade do texto. Essas várias “realidades” e narrativas fazem parte do universo que abrange a macro história – a ditadura militar na Argentina de 1976 a 1983 – e a micro história – a procura de Emilia por Simón, uma história individual e subjetiva, mas integrada ao momento histórico da nação. Portanto, *Purgatório*, de Martínez, narra a busca de Emilia por seu marido, Simón, levado por soldados na ditadura militar, mas, enquanto o faz, relata também a leviandade do regime em rotular pessoas como “subversivas” e fazê-las desaparecer; a relação de Dupuy, pai de Emilia, e o

regime ditatorial; a relação dele com a família, principalmente Emilia e uma miríade de outras relações sugeridas pela evocação de outros romances e poemas, por filmes e músicas, por programas televisivos, por mapas e fotos, para mencionar apenas a expansão da tessitura e dos trânsitos criados no romance. Mas a realidade dos desaparecidos durante a ditadura dá-se não apenas através de relatos ou da busca pessoal de Emilia. Ela também se manifesta por meio de outros textos ou linguagens que invocam a presença da ausência. Pode-se mencionar, como exemplo, “O artista da fome”, conto de Kafka, que se apresenta como performance onde um artista faz greve de fome. Paulatinamente o corpo do artista da fome vai desaparecendo entre a palha na jaula, contígua às jaulas de animais ferozes e famintos e, no final o que resta do corpo é imperceptível. O desaparecimento do corpo do artista da fome torna-se emblemático dos desaparecidos na Argentina. Não há vestígios ou rastros. Sobre os animais ferozes e famintos, a sugestão também fica clara. Assim desapareceram milhares de pessoas, ainda hoje “presentes”, como uma ferida aberta na história dos argentinos. Além desse conto de Kafka, são também trazidos para o texto *Primeiros escritos* e *O processo* do mesmo autor. Sommerset Maugham, Ezra Pound, Idea Vilariño, São Tomás de Aquino, Gonzalo Rojas, Shakespeare, Philip Roth, Flaubert, Dostoievski, Borges, Emily Bronte, Gonzalo Rojas, John Ashbery e Marianne Moore, Tolstói, Melville, Homero, Julio Cortázar e Manuel Puig, Parmênides são alguns dos outros autores que permeiam a imaginação do narrador e conduzem o leitor a universos ficcionais e diálogos praticamente impossíveis de serem mapeados.

Em relação aos filmes mencionados no romance, vemo-nos observando as calças boca de sino do ator Travolta em *Embalos de sábado à noite* (semelhantes às de Simón quando é encontrado por Emilia, trinta anos após seu desaparecimento), assistindo a *Um corpo que cai*, de Hitchcock, e a cenas de Buñuel, Kubrick, Dreyer e Fellini, censuradas pelo regime ditatorial argentino. Orson Welles tem um destaque especial, pois ele é o cineasta procurado por Dupuy para produzir um filme apoteótico sobre regime ditatorial argentino. Esta seria uma tentativa de Dupuy de remediar e remediar (RAJEWSKY, 2012, p. 15-45) as fotos que são guardadas por sua filha Emilia e só serão descritas pelo autor-narrador no final da diegese.

Em termos musicais, o romance transita entre músicas do grupo Beach Boys, passando pela romântica canção *Can't take my eyes out of you*, de Frankie Valli and The 4 Seasons, e pela *Missa em Dó Menor*, de Kiri te Kanawa, aclamada soprano lírica neozelandesa, chegando a *Missa em Dó Maior*, de Mozart, entremeadas por várias outras produções musicais. Difícil listar todos os

programas de TV mencionados no romance, assim como as descrições de mapas – cartografias de regiões e dos estados emocionais das personagens – que nos levam a um mergulho em outras mídias e criam infindáveis camadas de significados. Semelhante à cartografia, mapas onde personagens se encontram e se perdem, temos as fotografias, foco deste trabalho, que preservam momentos nos quais a memória coletiva funde-se à memória individual e revelam, de um lado, a submissão e apologia ao sistema ditatorial e, de outro, a indiferença, ou seja, o descompasso entre os personagens Dupuy e sua filha Emilia em relação ao regime militar construído no universo metaficcional por Martínez. Como afirma Caviglia, “cuando el terror se vuelve política de Estado [...] las consecuencias de esa dominación no culminan al tiempo que ésta se retira del poder: se llevan en el cuerpo y se transmiten de generación en generación” (CAVIGLIA, 2006, p. 26). O movimento das Mães da Praça de Maio permanece como uma manifestação pela busca dos desaparecidos durante a ditadura militar na Argentina.

Se o leitor transita entre múltiplas mídias, ele também transita entre presente e passado continuamente. Não há linearidade no romance e o autor de *Purgatório* passa a fazer parte da diegese quando Emilia, com cerca de sessenta anos, vive em New Jersey. O tempo da narrativa cobre mais de trinta anos, mas o leitor o vivencia de modo caótico, por meio da narrativa fragmentada, de relatos de Emilia, recortes e fotos da protagonista que são passados ao narrador por Nancy, amiga de Emilia. Apesar de fragmentado, o início do romance une-se ao final fechando o círculo. Uma linha tangente o toca e, nela, Emilia e Simón, na visão dela, se reencontram e partem juntos. Essa linha que tange o círculo é um *sequel* ou uma linha de fuga do universo ficcional circular que se fecha. O início do texto cobre o momento mais esperado da narrativa, quando Emilia vê Simón, após trinta anos de seu desaparecimento, no restaurante Trudy Tuesday, em New Jersey, nos Estados Unidos. O autor-narrador não diz que Simón estava desaparecido há trinta anos, ele diz “Simón Cardoso estava morto fazia trinta anos quando Emilia Dupuy, sua esposa, encontrou-o na hora do almoço no salão reservado do Trudy Tuesday” (MARTÍNEZ, 2009, p. 8). As fotos, foco deste trabalho, surgem no encontro do início com o final do romance e registram a realidade dúbia daquele momento histórico, elas registram momentos nos quais a memória coletiva funde-se à memória individual e se, por um lado, revelam a apologia ao sistema ditatorial por Dupuy, por outro, revelam a indiferença da protagonista Emilia (re)construída no universo metaficcional por Martínez.

A FOTOGRAFIA EM *PURGATÓRIO*

*Imagens técnicas e imagens mentais interagem entre
si e fluem ininterruptamente num fascinante
processo de criação / construção de
realidades – e de ficções.*
Boris Kossoy

Entre os diferentes textos presentes em *Purgatório*, a fotografia surge em vários momentos da narrativa, oferecendo novas camadas de significado às histórias que se entrelaçam. Tão complexa na sua articulação entre realidade e ficção, entre documento e criação, a fotografia reforça o caráter de ambiguidade, mistério e ilusão presentes no romance. As imagens, por vezes, fazem parte de cenários dos personagens e aparecem em criados-mudos, jogadas em camas, penduradas em geladeiras. Outras vezes aparecem escondidas dentro de outros objetos, como livros, jornais antigos, pastas de memórias, revistas. Pode-se dizer que, em algumas cenas, imagens são projetadas no cotidiano dos personagens por suas lembranças. Porém, neste trabalho, vamos nos ater às imagens fotográficas materiais que surgem durante a diegese. São mais de quinze imagens que aparecem interagindo com os personagens com um único ponto em comum – mapear as trajetórias entre realidades, ficções e memórias por onde os personagens perambulam, perdidos.

Os mapas, representações tão importantes no romance e tão conhecidos por ajudar a situar, localizar e compor trajetos, são citados como elementos que desviam os caminhos: “Em vez de orientar os caminhantes, levava-os a esquecer o caminho” (MARTÍNEZ, 2009, p. 8). A fotografia, conhecida por identificar e codificar as aparências, ao mesmo tempo que ajuda a resgatar a memória de personagens e eventos da narrativa, também, por características específicas de sua “essência” e pelo uso que personagens fazem dela, intensifica a alucinação topográfica dos personagens.

Algumas forças da fotografia devem ser colocadas ao pensarmos cada grupo de imagens. Destacamos duas questões da essência fotográfica, tanto como potencial simbólico quanto como elemento das narrativas cotidianas. Primeiro seria a característica especular da imagem e sua relação com outros tempos – imagem de memória, projeção de futuro; em seguida a construção entre documento e ficção que a elaboração de toda fotografia pressupõe e que, no caso de *Purgatório*, reforça a narrativa fragmentada, entrelaçada e projetada.

A FOTO DE SIMÓN NO ESPELHO: A IMAGEM ESPECULAR E A MEMÓRIA

A única imagem que é descrita três vezes durante a narrativa é um retrato de Simón que fica no criado-mudo de Emilia. Nas três cenas em que ela aparece, consegue criar uma trajetória própria – uma mini narrativa – dentro da narrativa maior. Primeiro Nancy, amiga de Emilia, entra no quarto e observa a fotografia algumas vezes – afinal, a imagem apresenta o amado desaparecido da amiga, personagem constante de suas conversas.

Mais uma vez Emilia se surpreendeu observando a fotografia de Simón que ficava no seu criado-mudo. [...] Às vezes, quando voltavam do bingo, Nancy contemplava a testa grande, os olhos claros e francos, o nariz firme de Simón. (MARTÍNEZ, 2009, p. 21)

Depois, nos outros dois momentos, quem observa a imagem é o narrador-personagem da história. De início, ele percebe a imagem refletida no espelho do quarto. Em outro momento, vê seu próprio reflexo junto ao reflexo de Simón, no espelho. Ou seja, a imagem sai de um retrato do criado-mudo (vista por uma personagem de frente, numa separação evidente de subjetividades), depois é visto um reflexo da imagem no espelho (visto por um personagem em um ponto de vista angular, sem confrontos de subjetividades) para depois compor uma nova imagem, onde quem a vê – o narrador-personagem – faz parte do mesmo quadro (a imagem especular apresenta o próprio observador – ele compõe uma imagem junto à fotografia de Simón).

Aproximei-me [narrador] do espelho e olhei. A fotografia de Simón no criado-mudo sorria para o espelho. [...] Dirigi-me a ela [Emilia] para tranquilizá-la. Continuo na frente do espelho, Emilia. Não há ninguém. A única coisa que vejo é a imagem de um idiota que está de pé falando com você, vejo também uma sombra a meu lado, mas é a sombra desse mesmo idiota. Por mais que me esforce, nunca verei Simón, porque a única razão de ser do seu Simón é que só você o veja.

[...]

Estava [narrador] descrevendo-a debruçada sobre sua prancheta, elaborando o mapa de *eruv*, quando ela me chamou para perguntar se era Simón que se refletia no vidro do seu espelho. Já disse, acho, que vi apenas a mim mesmo e, atrás de mim, a foto de Simón jovem sobre o criado-mudo. (MARTÍNEZ, 2009, p. 201 e 205)

A mini narrativa que surge, a partir da trajetória dessa imagem, pode ser considerada um resumo da própria existência da personagem principal, Emilia, com seu amado. Primeiro, a imagem material se resume a um retrato de Simón, pode ser considerada o próprio Simón – época em que Emilia viveu com o personagem e imagem produzida naquele momento do passado. Em seguida, Simón aparece em um reflexo do espelho – a materialidade já não existe, temos a imagem da imagem – uma ilusão especular duplicada [redundância intencional]. Esse reflexo representa a busca de Emilia, que procura a materialidade de Simón, andando pelos diversos países. Por último, uma pessoa cria um novo mundo onde sua própria imagem compõe um mesmo espaço especular junto da outra imagem. É um reflexo que junta uma pessoa e outra imagem. Representa o momento em que Emilia resolve se juntar ao reflexo de Simón, e desaparece da realidade sensível para pertencer a uma realidade imaginada.

Ao comentar sobre um elemento essencial da fotografia, Machado afirma que o projeto fotográfico pode ser considerado um desejo de duplicar seres e objetos do mundo em sua imagem especular (MACHADO, 1984, p. 87). Esse pensamento do autor, ao comentar uma fotografia clássica de Brassai (fig. 1) na qual se apresenta um trio sentado em um bar, com uma imagem de outro trio repetida em um espelho, aponta para uma das principais características da fotografia – seu poder de refletir as aparências do mundo, como um grande espelho. A imagem que se projeta no espelho se esvai, mas é no início do processo fotográfico - na composição dessa imagem especular – onde se encontra sua possibilidade de permanência. Outro exemplo de imagem que trata da duplicação, porém com um elemento diferente, é a fotografia de Borges (fig. 2). A duplicação do autor, seu reflexo, existe dentro da fotografia. Porém, a própria figura do autor não se apresenta na imagem. É se ele existisse somente em um reflexo dentro da imagem. A imagem especular dentro da imagem especular. Como o narrador-personagem, que se reflete no espelho ao lado de Simón. A imagem de Borges traz uma experiência próxima ao segundo momento que a imagem de Simón aparece na narrativa. O narrador-personagem vê a fotografia de Simón refletida no espelho, sem se virar para a fotografia no criado-mudo.



Figura 1: Au Bal-Musette, Brassai, 1932. Fonte: MACHADO, 1984, p. 87.



Figura 2: Jorge Luis Borges, autor desconhecido. Fonte: LEMOS, 2007, p. 47.

Outro detalhe que deve ser destacado na trajetória do retrato de Simón é o ponto de vista de quem olha. Machado, ao falar das relações entre olhares que ocorrem entre fotógrafo e leitor, afirma que:

O observador só não se dá conta dessa alucinação topográfica porque diante do quadro ou da foto ele penetra num espaço simbólico: ignora seu próprio lugar e se imagina no mesmo ponto privilegiado do espaço que organizou a imagem. É isso justamente o que nós chamamos de transferência de subjetividade: a supressão provisória do nosso próprio olhar para colocá-lo à mercê de um outro que dirige o nosso. (MACHADO, 1984, p. 87)

Essa transferência de subjetividade que o autor comenta é potencializada por quanto mais sujeitos e camadas a imagem for composta. Tanto entre fotógrafo e observador, como Machado coloca, mas também entre observadores, se considerarmos que existe também uma transferência de subjetividade de “quem olha” – no caso, de Emilia. Ao ver sua própria imagem refletida no espelho junto da imagem de Simón, o narrador/personagem, assume diferentes subjetividades – a sua própria, a do fotógrafo do retrato, e simbolicamente, a da observadora principal daquele retrato, por anos – Emilia.

Esses processos simbólicos da fotografia, não só como produto, mas como um jogo de reflexos, em *Purgatório*, pode ser uma grande metáfora à existência

da protagonista que encontra no retrato de Simón, uma imagem especular, sua única relação material com o marido. A força simbólica da fotografia na narrativa, advinda tanto da materialidade da imagem quanto dos jogos especulares, traz ao romance não só novas camadas de significados como também a existência de um personagem espectral.

VELÓRIOS E PASTA DE MEMÓRIAS: A FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO E FICÇÃO

Em outros dois momentos imagens fotográficas aparecem com força no romance: durante a narração do velório de Ringo Bonavera e quando o narrador-personagem observa as fotos guardadas por Emilia numa pasta. As duas cenas apresentam questões sobre a produção de imagens, documentação de aparências e criação de narrativas a partir de fotografias.

Na primeira cena, Dupuy usa a morte e o velório de Bonavera, boxeador argentino famoso, para criar pequenas ficções fotográficas para jornais, as quais corroboram o sistema ditatorial e desviam a atenção da população para pequenos dramas particulares. Percebe, em detalhes do cotidiano, potencialidades de pequenas ficções ideológicas. No velório, ao ver Nora Balmaceda, conhecida escritora de romances sentimentais e sua amante, abraçando a mãe do boxeador, pede que um fotógrafo registre a cena.

Mas isso foi dito por ela [Nora] depois, lembraria Emilia em Highland Park, porque antes, ao ver que aquela massa de gordura sofredora estava caindo, Nora Balmaceda correu para acudi-la e conseguiu envolvê-la com os braços justamente quando, após um sinal feito pelo doutor Dupuy, os fotógrafos congelavam a cena com suas câmeras, Nas quintas edições dos vespertinos, a imagem apareceria na primeira página do mesmo tamanho do cortejo no cruzamento das avenidas de Mayo e Nueve de Julio, com uma legenda ditada pelo doutor: ‘Dor une mãe e escritora’. (MARTÍNEZ, 2009, p. 97)

A mesma escritora seria manchete – registrada fotograficamente em trajes de luto – de outras revistas, ao noticiarem o desaparecimento do marido como “mais um contato imediato de terceiro grau”. Notícias sempre criadas e pautadas por Dupuy, muitas das quais busca culpar extraterrestres pelos desaparecimentos no país. Para ilustrar as cenas fotografadas na época, a fig. 3 apresenta uma imagem do velório de Bonavera que foi impressa em 1976.



Figura 3: O ex-presidente Lanusse, presente em Luna Park para dar seus pêsames pela morte de Bonavera. Disponível em: <https://historialunapark.com/ii-archivo/5-decada-1973-1982/44-1976/>. Acesso em: 24 maio 2017.

No romance, em sua dinâmica temporal, essas cenas são descritas junto a diversas outras que apresentam articulações narrativas do regime ditatorial na Argentina. Dupuy, personagem do alto escalão do regime, utiliza fotografias, junto a textos verbais, em jornais impressos, para impor uma versão fictícia dos acontecimentos no país. E a fotografia, nesse caso, confere uma camada de veracidade aos acontecimentos. Sua forma especular de apresentar as cenas do mundo, confere uma – instável – noção de objetividade aos acontecimentos.

A característica ontológica da fotografia é a de registrar o aparente, elaborar a aparência, cumprindo assim o seu papel de representação: assim se constroem realidades – a partir da aparência. A relação verdade/mentira na imagem fotográfica é sempre ambígua e complexa. (KOSSOY, 2000, p. 155)

Em diversos momentos narrados, Dupuy demarca e /ou constrói os acontecimentos que devem ser registrados, e o que devem representar. Usa a fotografia como um grande diário de uma nação, onde registra imagens do cotidiano, distorce seus contextos com o uso de manchetes e legendas, e cria, assim, diversas ilusões sobre o estado das coisas.

Ainda considerando o poder de ambiguidade da fotografia com seu registro de aparências, temos o segundo momento selecionado: quando o personagem-narrador olha as fotografias que Emilia guardava dentro de uma pasta. A pasta de recortes é dada ao narrador por Nancy, ao final do romance, depois que Emilia desaparece. Lá ele encontra fotografias de cenas das quais ouvira relatos, conhecia contextos, imaginara detalhes.

Conforme Kossoy, a fotografia tem sua realidade exterior e sua realidade interior. A exterior é a própria imagem, em sua materialidade e composição

visual. É a ilusão especular do mundo apresentada em um plano. Já a realidade interior, é o que a imagem sugere, aquilo que o leitor deve descobrir.

O contexto particular que resultou na materialização da fotografia, a história do momento daquelas personagens que vemos representadas, o pensamento embutido em cada um dos fragmentos fotográficos, a vida enfim como modelo referente – sua *realidade interior* – é, todavia, invisível ao sistema óptico da câmera. Não deixa marcas na chapa fotossensível, não pode ser revelada pela química fotográfica, nem tampouco digitalizada pelo scanner. Apenas imaginada. (KOSSOY, 2000, p. 133)

Em seu mergulho para compreender a realidade interior das imagens a sua frente, o próprio narrador revela: “confundo aquilo que vejo com o que Emilia me contou. Há muitos caminhos de formigas na minha memória e todos parecem se cruzar ao mesmo tempo” (MARTÍNEZ, 2009, p. 213). Em sua confusão entre narrativas, o narrador é inclusive diagnosticado como doente por causa de sua imaginação. Porém, nesse seu trajeto abismo abaixo, consegue uma narrativa única e complexa a partir da densidade narrativa construída. Irônica a sugestão de abismo, no entanto, visto que no purgatório, as almas sofrem para ascender ao paraíso. No inferno, essa imagem seria mais apropriada, pois cada vez mais a alma vê-se diante de um abismo do qual não há retorno nem ascensão. Apesar de relatar algumas imagens, todas indicando uma fusão entre a história do regime com a história pessoal de Emilia, uma, em especial, chama a atenção.

Abro a pasta com os recortes que Nancy Frear me deu e percebo que alguns deles se perderam. Sei que quando a recebi passaram pelas minhas mãos fotografias de Emilia ao lado do pai no enterro do diretor de cinema Leopoldo Torre Niksson e na recepção de gala oferecida pelos comandantes aos reis da Espanha, mas confundo o que vejo com que Emilia me contou. [...]

Começo pelo fim, pela fotografia do doutor Dupuy no estúdio do Canal 7 durante o programa de vinte e quatro horas em favor dos soldados que combatiam nas Malvinas. No ângulo superior há uma data, 20 de maio de 1982, e uma hora, 23h12. Emilia observa à distância a chegada do pai. Mal consegue ocultar a hostilidade, o desagrado. [...] Parece que lhe dará as costas a qualquer momento. [...] Na foto se veem apresentadores do programa num plano mais distante; estão pensativos, em frágeis cadeiras de plástico. (MARTÍNEZ, 2009, p. 213-214)

A cena se passa em um estúdio que pretende cobrir a Guerra das Malvinas (fig. 4). Dupuy está lá para conduzir – criar – a reportagem. Pede imagens dos soldados ingleses em poses agressivas, pois quer comover o país e fazer com que a guerra se arraste por mais algumas semanas, mesmo sendo evidente a derrota. Emilia está prestes a sair da cena. Os apresentadores são frágeis e manipuláveis. A cena – real – que a foto apresenta, resume a construção – fictícia – da reportagem, e a reação – real – de quem precisa fugir dessa grande farsa. Importante notar que as simples descrições de algumas fotografias durante a diegese, por mais que representem processos de desvios – ficcionais – da ditadura no seu exercício de poder, confere à narrativa uma camada de “veracidade” resgate histórico à narrativa de Martínez.



Figura 4: Cartaz com imagens da produção do programa “24 horas por Malvinas”. Disponível em: <http://www.taringa.net/posts/info/18208352/La-gran-estafa-24-horas-por-Malvinas-1982.html>. Acesso em: 24 maio 2017.

A imagem fotográfica, na sua criação de planos que re-apresentam as aparências do mundo, e na sua produção ligada especificamente ao momento de cada evento, imprime à narrativa verbal a força de um testemunho da história. Quando na descrição da produção das imagens para serem consumidas pelo povo argentino, temos um testemunho da farsa de um regime. Quando na imagem do criado-mudo, um Simón nos anos de 1970, o momento em que aquele rosto existia no mundo, um testemunho de um desaparecimento. Já o texto verbal, articulando o papel das fotografias na diegese, transporta as imagens para os mundos subjetivos e ambíguos dos personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance argentino *Purgatório* (2009), de Tomás Eloy Martínez, estabelece, portanto, desde seu título, um diálogo intenso com o segundo volume da *Divina Comédia*, do poeta Dante Alighieri. A intertextualidade presente no romance, pela frequência de citações e imagens relacionadas com o poema medieval italiano e alusões a outras produções literárias, aponta para uma das muitas possibilidades de leitura do texto. No entanto, trazemos ao conhecimento do leitor as várias alusões a outras mídias que intensificam o significado da obra, tais como a cartografia, a música, o cinema, programas de TV, fotografias. A proposta deste artigo foi investigar, primordialmente, o papel de fotografias descritas, como elementos de cena ou camadas de significado acrescidas à narrativa – a fotografia como espectro ou testemunho. Para tanto, selecionamos algumas imagens descritas no romance, principalmente aquelas que aprofundam o significado da narrativa de Emilia e seu marido, assim como outras que se relacionam com a macro narrativa, ou seja, a reação de personagens ao regime político argentino da época. Nessas imagens Emilia e seu pai participam de acontecimentos durante o regime militar, e as imagens revelam respostas antagônicas das personagens durante os eventos. As teorias da fotografia de Arlindo Machado e Boris Kossoy nos auxiliaram a rastrear esse trajeto da fotografia como espectro ou testemunho, no mapeamento dessas personagens representativas, feridas ou desaparecidas durante a Ditadura Militar na Argentina, de 1976 a 1983.

REFERÊNCIAS

CAVIGLIA, Mariana. *Dictadura, vida cotidiana y clases medias – Una sociedad fracturada*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2006.

CENTRO DE documentación histórica Luna Park. Disponível em:
<https://historialunapark.com/ii-archivo/5-decada-1973-1982/44-1976/>.
Acesso em: 24/05/2017.

HUTCHEON, L. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. London: Methuen, 1984.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Os tempos da fotografia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

LEMOS, Anuschka Reichmann. *Purgatório: a fotografia como espectro e testemunho no romance de Tomás Eloy Martínez*. *Scripta Uniandrade*, v. 15, n. 2 (2017), p. 139-153.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 21 out. 2017.

KUNDERA, Milan. *The art of the novel*. New York: Grove, 1988.

LEMOS, Anuschka Reichmann. *Um mergulho no abismo: estratégias comunicacionais da imagem fotográfica*. Curitiba: UTP, 2007

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Purgatório*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MURFIN, Ross C. (Ed.). *Joseph Conrad Heart of Darkness: A Case Study in Contemporary Criticism*. New York: St. Martin's Press, 1989.

RAJEWSKY, Irina O. “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”. Trad. Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaís F. N. (Org.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012, p. 15-45.

TARINGA!. Disponível em: <http://www.taringa.net/posts/info/18208352/La-gran-estafa-24-horas-por-Malvinas-1982.html> Acesso em: 24/05/2017.

ANUSCHKA REICHMANN LEMOS é doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP), é mestre em Artes (New School for Social Research) e mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Com aperfeiçoamento em Fotografia pela ICP (International Center of Photography), é formada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professora adjunta da Universidade Tecnológica do Paraná (UTFPR), atua no Curso de Comunicação Organizacional assim como no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL). Foi pesquisadora do NEIIM (Núcleo de Estudos Interdisciplinares em Imagem e Memória), da Universidade de São Paulo, e atualmente coordena o Grupo de Pesquisa LAPPIS (Laboratório de Pesquisa e Produção em Imagem e Som), da UTFPR. Tem experiência na área de produção e análise de imagens, com ênfase em Fotografia e Comunicação. Como fotógrafa, após ter atuado na área comercial, dedica-se a projetos autorais desde 2000. Expôs seu material em diversos países da América Latina.