

Fotografar, esquecer e revelar. Sobre práticas analógicas e metodologias surrealistas.

To photograph, forget and develop it. Regarding analogical practices and surrealist methodologies.

Mariana Ribeiro de Oliveira

Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFRGS

Porto Alegre, Brasil

marioliveira29.mr@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-3606-9963>

Recebido em: 16 de fevereiro de 2025

Aceito em: 04 de abril de 2025

Resumo:

O seguinte trabalho inicia a partir do choque na experiência de campo em Buenos Aires, ao ir em busca de uma escritora que há oitenta anos estreou naquela mesma cidade, e não a encontrar. Desde seus livros nas livrarias, as fotografias nos estabelecimentos que frequentava com colegas de vanguarda modernista e poucas pessoas reconheciam seu nome quando perguntadas. Somente os registros no caderno de campo e as fotografias pareciam insuficientes para lidar com essa figura. Apenas através da revelação dos negativos retorno àquele campo com a possibilidade de registros de ausência. Por encarar uma autora surrealista, integro à pesquisa procedimentos e discussões do movimento, como a interação de imagem-texto, os processos de montagem e usos da fotografia. Este artigo evidencia metodologias tensionadas no começo da pesquisa, na qual Buenos Aires é combinada a figura fugidia de María Luisa Bombal. Procedendo a convivência com temporalidades distintas, pela interação da máquina analógica, mas também com essa artista assombrada pelo fantasma do esquecimento.

Palavras-chave: Ausência; Montagem; Surrealismo; *Flâneur*.

Abstract:

The following paper starts from the shock of my field experience in Buenos Aires, when I went in search of a writer who made her debut eighty years ago in that same city and couldn't find her. From her books in bookstores to the photographs in the establishments she frequented with fellow members of the modernist avant-garde, few people recognized her name when asked. Only the records in the field notebook and the photographs seemed insufficient to deal with this figure. Only by developing the negatives did I return to that field with the possibility of recording her absence. As a surrealist author, I integrate procedures and discussions from the movement into my research, such as the interaction between image and text, editing processes and the use of photography. This article highlights methodologies that were stressed at the beginning of the research, in which Buenos Aires is combined with the elusive figure of María Luisa Bombal. It proceeds to coexist with different temporalities, through the interaction of the analog machine, but also with this artist haunted by the ghost of oblivion.

Keywords: Absence; Assembly; Surrealism; *Flâneur*.

Introdução

O seguinte artigo expande o que foi inicialmente desenvolvido no quinto capítulo da monografia de conclusão de curso *Secretos Pequeños y Mágicos: Fragmentos de una vida, um estudo sobre María Luisa Bombal*, pesquisa em que exploro a difusa e distribuída presença desta escritora chilena, que publicou considerável parte de suas obras na Argentina em meio à efervescência vanguardista do modernismo argentino, tornando Buenos Aires o campo inicial. Viajo sabendo pouco sobre María Luisa Bombal, dessa escritora cuja sua carreira estaria limitada à juventude devido ao abandono da escrita em certo ponto de sua carreira. Alguns acontecimentos de sua trajetória, como o casamento com um artista portenho homossexual, a escrita de livros eróticos e o mais falado, uma tentativa de assassinato contra seu amante no centro de Santiago. Sobre suas obras, reconheciam a autora como uma das pioneiras do gênero de realismo mágico latino-americano¹, sendo as novelas mais famosas *La Última Niebla* (2023[1944]) e *La Amortalhada* (2023[1938]), ambas publicadas originalmente em Buenos Aires. Porém, ao viajar, me deparo com a ausência de Bombal, latente em comparação a seus colegas de vanguarda, presenças frequentes nas estantes e fotografias pela cidade.

Por se tratar de uma escritora que identifica sua prosa como surrealista², busquei integrar as metodologias deste movimento. Não restrito à uma vanguarda histórica, mas um movimento artístico mantido até os dias atuais com núcleos, grupos e diversos projetos mobilizados por artistas no mundo todo, que se inspiram pelos projetos difundidos a partir do grupo de artistas franceses da década de 20 como André Breton, Louis Aragon, Robert Desnos, Philippe Soupault e Benjamin Péret, em busca de uma realidade negligenciada pelas conformidades racionais e sociais. Essa aproximação resultou em um material visual, um livreto que combina fotografias e outros objetos encontrados e esquecidos durante o campo na busca de capturar esta presença tão fragmentada de Bombal no início da pesquisa, no qual detalho os processos e resultados ao longo deste artigo.

¹ Um momento chave que reforçou essa imagem de Bombal é através da atribuição do autor Gabriel Garcia Marques de que a autora seria a mãe do realismo mágico latino-americano. (Bombal, 2020).

²Em uma entrevista realizada em 1977 para o *The American Hispanist*, Bombal foi questionada sobre sua técnica narrativa, respondendo que a classificavam como prosa surrealista e poética. (Bombal, 2020).

As combinações entre visual e escrito não são estranhas às literaturas surrealistas, presente desde obras clássicas das principais figuras do movimento na época de vanguarda na França, como André Breton, em *Nadja* (1999[1928]) e Louis Aragon, em *O Camponês de Paris* (1991[1926]), a nomes mais recentes, como a obra dos artistas brasileiros Roberto Piva e Duke Lee, *Paranoia* (2000), exemplos de livros que apresentam imagens combinadas ao texto com práticas de sobreposições e aproximações. Ao longo do artigo, serão integradas outras leituras sobre surrealismo, como a de Walter Benjamin. O autor descreve o movimento a partir do ímpeto de seus integrantes para os quais:

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam com exatidão automática. (Benjamin, 1985, p.22)

A partir disso, discorro sobre a agregação dos procedimentos surrealistas, como a própria relação do movimento com as imagens e a fotografia. Em companhia de Benjamin, autores como Dawsey (2009) ao pensar em uma “Antropologia Benjaminiana”. Já Rosalind Krauss (1985) e Hans Belting (2004) são empregados nas discussões sobre a relação do uso de imagens com o surrealismo e sobre aos paradoxos temporais comuns à fotografia, respectivamente. Por último, abordo discussões sobre montagem, elemento essencial à prática artística, mas que também vem sendo disposta às práticas e discussões antropológicas.

Esse pilar primordial, quase que definição surrealista, comentado por Benjamin, da automaticidade é oriundo das inspirações a partir das leituras de Freud e dos desenvolvimentos da psicanálise. Os surrealistas realizavam experimentos e estratégias de estímulo ao subconsciente sem as barreiras racionais para alcançar a realidade negligenciada, desde sessões de hipnose, passando pelo uso de substâncias e até mesmo com o desenvolvimento de dinâmicas, como o conhecido *cadavre exquis*³. Dentro desse conjunto, existe o termo *acaso objetivo*, pautado pela eventualidade dos encontros por ocasiões e vivência na cidade. Somente experienciado a partir da experiência atenta à procura dessas imagens a serem perseguidas, a produção do material visual e, posteriormente da própria pesquisa, se dá essencialmente por um acaso ocorrido durante

³“Cadáver Esquisito” é uma técnica que foi relativamente bem alastrada. Se trata de um papel dobrado em várias vezes, no qual todos os participantes escrevem uma palavra ou desenhavam sem saber o que foi feito pelo colega anterior. Depois desdobra-se o papel e se vê o resultado em totalidade.

o campo, mas que só seria vivenciado pelas particularidades da experiência da procura e da etnografia. O esquecimento e a ausência, presenciados em campo e após, não foram meros obstáculos a serem contornados, mas desafios mobilizadores dos caminhos da pesquisa para decisões teóricas não pretendidas inicialmente e que, de certa forma, percorreram os caminhos da película ao digital, além de sua intersecção com o texto, num modelo aproximado aos procedimentos surrealistas, como este porte teórico para pensar instrumentos metodológicos para registros da ausência.

Caminhar

Imagem 1: Páginas do Livreto

¡oh, no! ¡yo no puedo olvidar! y si llegara a olvidar,
¿cómo haría entonces para vivir?



Fonte: Acervo Pessoal , 2024.

Imagem 2: Páginas do Livreto



Fonte: Acervo Pessoal, 2024.

Pensar a prática fotográfica vai além do movimento do olho, é anterior a ele e aos movimentos das mãos para o processo de montagem no qual, veremos mais à frente, existe o movimento do caminhar pela cidade. Este espaço de potencialidade imaginativa e investigativa é uma presença recorrente na literatura surrealista, *L'Amour Fou* (2016[1937]) e *Nadja*, de André Breton, *O camponês em Paris*, de Louis Aragon, que são grandes exemplos de romances engatilhados pelos andares, tanto dos autores quanto de seus personagens. O narrador de *L'AmourFou*, relaciona as batidas do coração com o pulsar de suas caminhadas pela capital francesa: “A estátua de Étienne Marcel, posicionada junto a uma das fachadas do Hôtel de Ville, serve sem dúvida para designar no poema, o coração de Paris, que pulsa na caminhada, como vimos, em uníssono com o meu.”⁴ (Breton, 2016: 71, tradução minha). Através do romance *Nadja*, Marcus Rogério Salgado identifica que, para a narrativa, “interessam os lugares tocados pela imaginação e pelo desejo de forma a constituir o próprio texto como lugar.” (Salgado, 2022: 155).

⁴No original, em francês: “La statue d'Étienne Marcel, flanquant une des façades de l'Hôtel de Ville, sert sans doute à designer dans Le poème Le cœur de Paris battant dans La promenade, comme on l'a vu, à l'unisson du mien.”

Existe uma grande bibliografia voltadas às práticas do *flâneur*, em francês: “aquele que vagueia”, figura andarilha em intensa relação com a cidade moderna, que passava por grandes transformações. Responsável por extensas passagens, Walter Benjamin popularizou o *flâneur* ao escrever sobre suas experiências e estímulos:

Aquela embriaguez anamnésica, na qual o flâneur vagueia pela cidade, não se nutre apenas daquilo que lhe passa sensorialmente diante dos olhos, mas apodera-se frequentemente do simples saber, de dados inertes, como de algo experienciado e vivido. Este saber sentido transmite-se de uma pessoa a outra, sobretudo oralmente. Porém, no decorrer do século XIX, ele se depositou também em uma literatura vastíssima. Já antes de Lefeuve, que descreveu Paris “rua por rua, casa por casa”, pintou-se reiteradamente este cenário paisagístico do sonhador ocioso. O estudo destes livros constitui para o flâneur uma segunda existência, já totalmente preparada para o devaneio, e aquilo que ele apreendeu deles ganhava a forma de uma imagem em seu passeio vespertino antes do aperitivo. (Benjamin, 2006, p. 462)

Esse “apaixonado da vida universal” (Baudelaire *apud* Benjamin, 2006: 487) é uma figura paradigmática, incluída no que o antropólogo John C. Dawsey identifica como “círculo hermenêutico” de Walter Benjamin ao discutir uma “Antropologia Benjaminiana”.

Tal figura também é identificada em Buenos Aires, em tempos de modernização excessiva e agitos artísticos urbanos na capital, muitos artistas andarilhos escreviam sobre a cidade, como Jorge Luís Borges, em *Fervor em Buenos Aires*, Norah Lange, em *La calle de la tarde*, e o poema *Milongas*, de Oliveiro Girondo. Existem diversos exemplos de artistas portenhos que tratam da cidade e do caminhar em seus escritos ou pinturas, mas estes três foram destacados devido a um vínculo em comum, eram amigos de María Luisa Bombal⁵, que, por sua vez, não era portenha, mas colecionou cidades ao longo de sua vida.

Nascida no ano de 1910 em Viña del Mar, no Chile, aos nove anos, migrou para a França com sua família e retornou para a América em 1931, apenas ao finalizar os estudos na Sorbonne. Em 1933 se estabeleceu em Buenos Aires, cidade a qual rememora carinhosamente, como é possível perceber quando conta sobre o grupo de escritores do qual participava e suas inspirações em comum:

⁵*La Última Niebla* conta com um prefácio escrito por Jorge Luis Borges e uma dedicatória de Bombal para Lange e Girondo.

Nos interessávamos pelas pessoas, entende? O senhor da esquina que estava vivendo uma tragédia, o homem que vinha nos deixar um ramo de flores, a senhora que cantava tangos... Escrevíamos porque gostávamos e nos pagavam bem, pois era uma época próspera nas letras, tanto para os escritores quanto para os editores. Nossa posição era muito natural e não carregávamos o peso do compromisso social. Além disso, éramos muito corretos, exceto quando tínhamos a ideia de dirigir no trânsito das três da manhã (risos) (Bombal, 2023, p. 280, tradução minha).⁶

É essencial ao *flâneur* o interesse pelos cidadãos, neste caso, especificamente, pelos comerciantes que participam e compõem seu cotidiano urbano, como o *Camponês de Paris*, de Louis Aragon, que, em certo momento de suas andanças, observa dois cabelereiros trabalhando e devaneia sobre eles:

Eu gostaria de saber que nostalgias, que cristalizações poéticas, que castelos de areia, que construções de langor e esperança se arquetam na cabeça do aprendiz no momento em que, no início da carreira, ele se destina a ser cabelereiro de mulheres, e começa por cuidar de mãos. (Aragon, tradução de Falleiros; 1991, p. 59)

Retorno ao texto de Salgado sobre *Nadja* para destacar a característica da cidade como uma “caixa de ressonância”, através “da cidade e seus territórios, como a própria obra se inscreveu decisivamente no corpo da cidade, em mais *um duplo jogo de espelhos*, para ficarmos na terminológica bretoniana.” (Salgado, 2022: 155). A partir da noção de “pontos focais”, do arquiteto Norberg-Schulz, Salgado compreende as qualidades particulares dos ambientes de intensificar percepções, no contexto de mapeamento da narrativa de *Nadja*. Muitos desses pontos possuem “resíduos históricos”, isto é, sobreposições combinadas entre a arquitetura e historicidade de certos espaços que causam um “efeito de fantasmagoria, pelo qual projeções (e o fantasma é sempre uma corda em ressonância do desejo) de períodos históricos se atravessam e reverberam”. (Salgado, 2022: 158).

Estes efeitos fantasmagóricos se fizeram presentes ao longo das minhas caminhadas em Buenos Aires. Senti um estranhamento latente ao encontrar tantos lugares os quais Bombal frequentava em conjunto aos amigos de vanguarda e, no entanto, me deparar com sua ausência, enquanto Jorge Luís Borges está presente em

⁶No original, em espanhol: Nos interesaba la gente, ¿comprendes tú? El señor de la esquina que estaba viviendo una tragedia, el hombre que nos venía a dejar un ramo de flores, la señora que cantaba tangos... Escribíamos, porque nos gustaba hacerlo y nos pagaban bien, pues era una época floreciente en las letras, tanto para los editores. La posición nuestra era muy natural y no vivíamos la carga del compromiso social. Además, éramos muy correctos, excepto cuando se ocurría dirigir el tráfico a las tres de la mañana (ríe).

todas as livrarias, seus retratos nas paredes, ou seu busto esculpido em cafeterias. Mesmo presenças mais tímidas, como Norah Lange e Oliveiro Giondo, não demandavam buscas exaustivas para encontrá-los em prateleiras.

Incomodada com esta ausência, principalmente nas estantes, recorria aos livreiros e poucos reconheciam Bombal, mas quando o faziam, percebiam sua ausência, como o caso de um senhor, ao apontar a última vez em que María Luisa Bombal esteve em sua livraria, sendo em um livro de um jornalista-escritor argentino. Posteriormente descobri se tratar de uma coletânea de relações românticas conflituosas entre autores, temática na qual normalmente o nome de Bombal é relacionado devido ao acontecimento que marcou sua trajetória, em 1937, quando disparou três tiros em seu antigo amante, o que a fez deixar a América Latina pela segunda vez. Porém, ao invés da França, desta vez rumou para os Estados Unidos, onde se casou e teve sua única filha e, depois, aos sessenta e um anos, retornou enviuvada ao Chile, onde se manteve até o seu falecimento dez anos mais tarde, em 1980. São discursos múltiplos, o testemunho autobiográfico de Bombal, narrativas biográficas de jornalistas e estudiosos, integrados até o fim da pesquisa como formas de assimilar a presença distribuída de Bombal, nos termos de Alfred Gell (2018), de “pessoa distribuída”, compreensão esta, da multiplicidade do corpo além do estado biológico, mas disperso espaço e temporalmente.

Dessa forma, a cidade de Buenos Aires é um dos diversos pontos paradigmáticos de Bombal e foi escolhido por mim devido ao marco de sua primeira publicação, *La Última Niebla*, em 1934. A combinação do objetivo de procura e da ambivalências temporais experienciadas pela cidade, intensificadas pela experiência etnográfica, agregam a noção de acaso objetivo, como dito anteriormente, importante ao surrealismo, a partir da qual o autor-artista está aberto aos acasos possíveis na cidade porque ele já a conhece. *Nadja* e *O Camponês* inicia com longas cenas de descrição da cidade, com uma ambientação minuciosa para que os leitores experienciem os encontros inesperados e os caminhos a serem trilhados nas inúmeras possibilidades de exploração urbana.

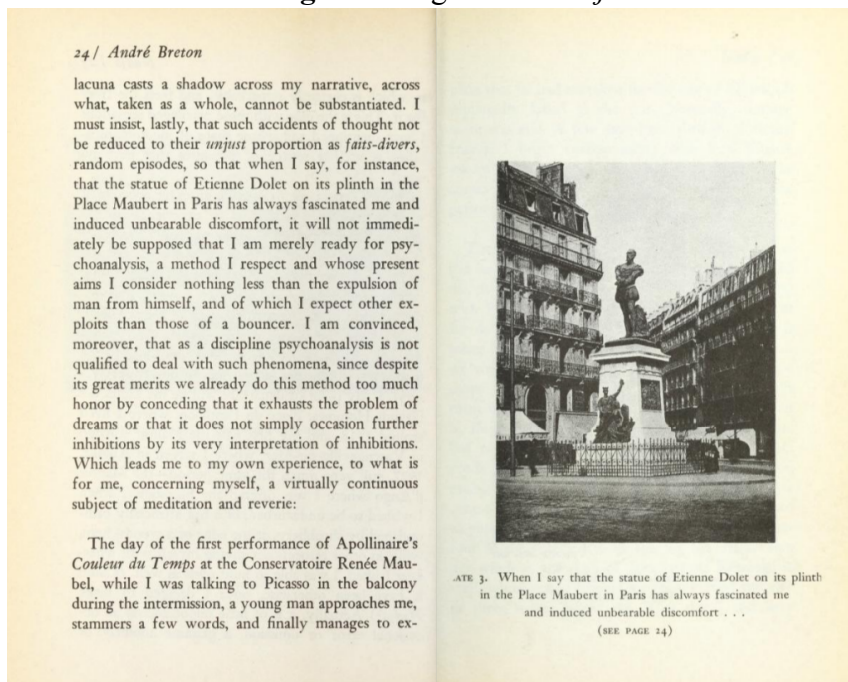
O filósofo francês George Sebbag encontra a noção de acaso objetivo em uma ata transcrita na revista *Littérature*, que trata da “magnetização de durações” ressoadas pela prática colagista, e utilizando o exemplo das imagens ao longo da narrativa de *Nadja*, Sebbag descreve:

O Hôtel des Grands Hommes, a estátua de Étienne Dolet, Paul Éluard, Desnos adormecido, a belíssima e inútil Porte Saint-Denis, o letreiro “Bois-Charbons”, a série em quinze episódios L’Étreinte de lapieuvre (O Abraço do polvo], a livraria L’Humanité etc., essas ilustrações, essas fotografias, na realidade, essas durações intensamente vividas, elaboradas e transcritas apenas por Breton, só esperam a entrada de Nadja em cena. (Sebbag, 2023, p. 408-409)

A relação do surrealismo com a fotografia foi se transformando ao longo dos anos de vanguarda, desde os filmes surrealistas até as imagens que acompanham as leituras de romances, como nas imagens 3 e 4, que saltaram aos olhos de muitos leitores, como Walter Benjamin. Através do ensaio intitulado *O Surrealismo: O último instantâneo da inteligência europeia*, Benjamin discorre sobre a leitura de *Nadja* e a forma singular como a fotografia é integrada à leitura:

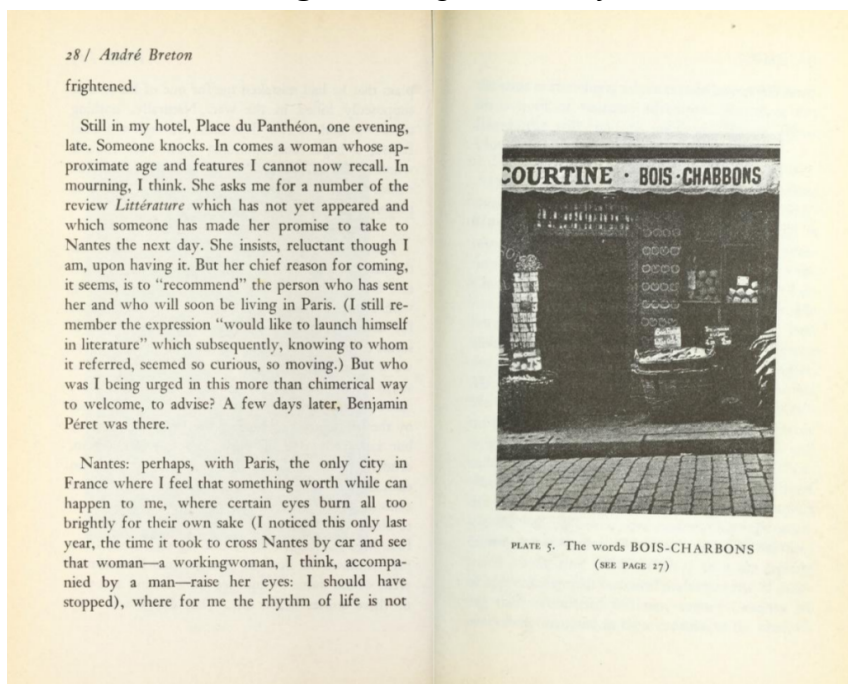
Mas, na descrição do bar no primeiro andar, feita por Breton [...] existe algo que me fez recordar aquele local, tão mal compreendido, no antigo Café Princesa. Era um quarto dos fundos no primeiro andar, com seus casais banhados numa luz azul. Nós os chamávamos “A anatomia”; era o último refúgio do amor. Breton capta de forma singular pela fotografia lugares assim. Ele transforma as ruas, portas, praças da cidade em ilustrações de um romance popular, arranca a essa arquitetura secular suas evidências banais para aplicá-las, com toda sua força primitiva, aos episódios descritos, aos quais correspondem citações textuais, sob as imagens, com números de página como nos velhos romances destinados às camareiras. (Benjamin, 1985, p. 26-27)

Imagem 3: Páginas de *Nadja*



Fonte: Foto extraída de *Nadja*, acervo pessoal, 1999.

Imagem 4: Páginas de *Nadja*



Fonte: Foto extraída de *Nadja*, acervo pessoal, 1999.

Retornando a Dawsey, ao pensar em uma antropologia da experiência através de Walter Benjamin e Vitor Turner, existe uma combinação sensorial que, como colocado pelo antropólogo, colaboram para os processos de (re)significação:

Talvez seja preciso encontrar meios de explorar o que poderíamos chamar de "inconsciente sonoro" das paisagens culturais, ou o equivalente auditivo da noção benjaminiana de "inconsciente óptico" (Benjamin 1985c:189). Nos limites da hermenêutica, em que fios sonoros que tecem círculos hermenêuticos se energizam em meio a curtos-circuitos, imagens carregadas de tensões interrompem, com efeitos de paralisia, processos de recriação de significados. (Dawsey, 2009, p. 352-353)

Esses processos são comuns à pesquisa, que passara pelos caminhos a seguir: desde a companhia das máquinas fotográficas para a viagem, ao retorno de campo para, finalmente, a escrita da monografia.

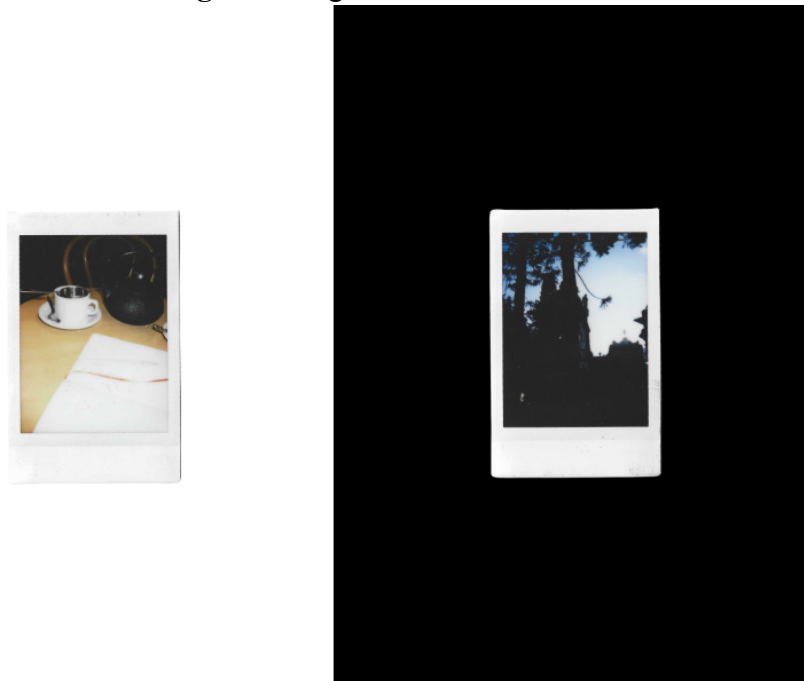
Fotografar

Imagem 5: Páginas do Livreto



Fonte: Acervo Pessoal, 2024.

Imagem 6: Páginas do Livreto



Fonte: Acervo Pessoal, 2024.

Pensando as fotografias a partir da ideia de “apropriação da coisa fotografada”, (Sontag, 2004), minhas fotos são pequenos furtos cometidos ao longo das caminhadas, utilizando quatro câmeras no total: (1) a do celular, que possibilitava um registro rápido e fácil, substituindo, muitas vezes, um “scanner”, quando necessitava registrar algum documento que seria reescrito; (2) A câmera analógica *point and shot*⁷, minha *Yashica MD 135*, uma companheira de campo de alguns anos, e nos damos muito bem, justamente pela facilidade de seu automatismo (sendo ajustáveis somente o ISO e o flash) e minha confiança nos resultados, o que possibilitou uma fotografia que acompanhava o meu caminhar. (3) A câmera digital, menos utilizada do que imaginava, devido ao peso que dificultava os longos dias de campo, já que realizava os percursos em caminhadas, utilizando o transporte público da cidade, porém, permitia, quando podia me dar um tempo na paisagem, ajustar a imagem como gostaria e necessitava da certeza de que tudo que planejava sairia na foto. (4) Uma polaroide do modelo *Instax*, câmera muito comum e divertida, utilizada para registros com o objetivo de compor o diário de campo e, possivelmente, algum projeto de colagem fora da pesquisa. Enquanto as máquinas digitais eram escolhidas pela

⁷*Apontar e disparar*, caracterizando a configuração automática da máquina fotográfica.

necessidade de segurança acerca da qualidade e configuração das fotos ou de uma repetição maior, as analógicas me davam a liberdade do inesperado.

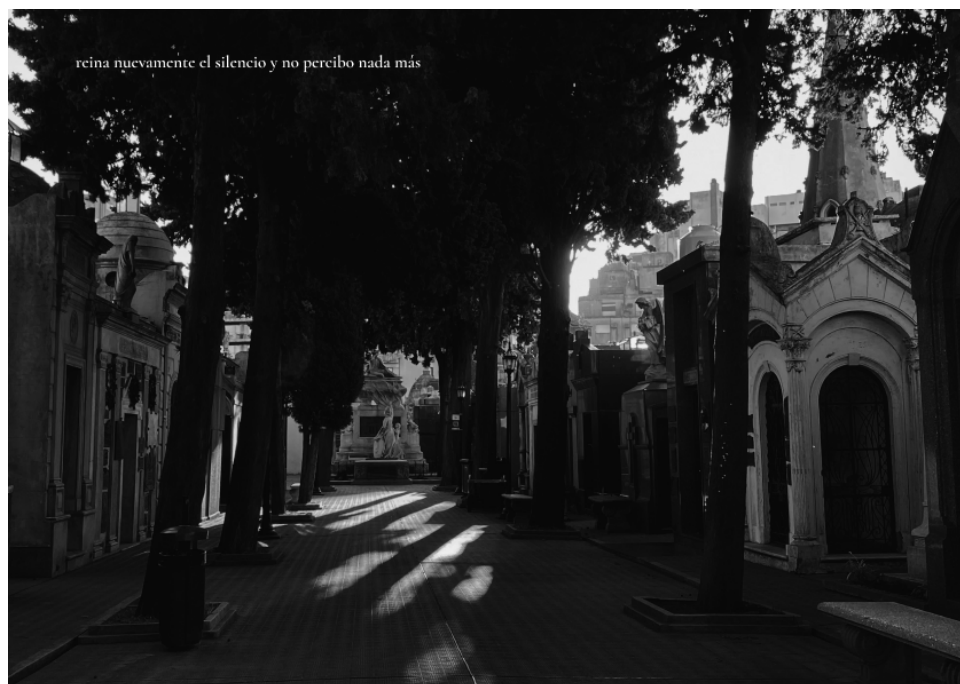
A primeira frustração encontrada em campo, além da própria falta de Bombal, era a possibilidade de documentar essa ausência, estando munida das mais diversas formas de registro e com o desejo de ir além do discurso de um encontro frustrado, posicionando Bombal como vítima de um apagamento, era necessário, então, explorar outros caminhos. Os primeiros passos para as rotas recalculadas enquanto caminhava em Buenos Aires seriam demonstrados pelas fotografias.

Justamente essas ferramentas de registro possibilitaram o paradoxo explicitado por Hans Belting (2004), em *Imagem, Mídia e Corpo*, no qual operam as imagens entre presença e ausência, “enraizado na nossa experiência de relacionar a presença à visibilidade. Os corpos são presentes porque são visíveis (mesmo ao telefone o outro corpo está ausente).” (Belting, 2024: 49). Seguindo as noções de Belting, mesmo através das visibilidades das imagens, possíveis somente através de mídias específicas, ainda existe “a ambivalência da ausência e presença” (Belting, 2024: 50). Não era a resolução do paradoxo que me interessava, mas a existência dele. Uma vez que a ambivalência temporal percebida na cidade impulsionava o jogo de ausência e presença, amplificado com o retorno dessas fotos após a revelação. Pensando conjuntamente aos surrealistas, como uma mídia possível de se agarrar ao “real”, a documentação, Rosalind Krauss em *Photography in the Service of Surrealism* (1985) se debruça sobre o uso da fotografia na época de vanguarda: “O enquadramento anuncia a capacidade da câmera de encontrar e isolar o que poderíamos chamar de produção constante de símbolos eróticos pelo mundo, sua incessante escrita automática. [...] Ou pode estar ali silenciosamente, operando como um espaçamento.”⁸ (Krauss, 1985: 40, tradução minha) Então, a fotografia é adicionada como uma das formas de experienciar este campo para depois retomá-lo nos processos de significação, intensificados pelo espaçamento temporal específico da fotografia analógica.

⁸ No original, em inglês: “The frame announces the camera's ability to find and isolate what we could call the world's constant production of erotic symbols, it's ceaseless automatic writing. [...] Or it can be there silently, operating as spacing.”

Esquecer

Image 5: Páginas do Livreto



Fonte: Acervo Pessoal, 2024.

Imagem 6: Páginas do Livreto



¿cuánto, cuánto tiempo necesitaré para que todos
estos reflejos se borren, sean reemplazados
por otros reflejos?

Fonte: Acervo Pessoal, 2024).

Este período de recém-retorno ao campo, procede em uma temática em comum para um ponto central da pesquisa. Um diz a respeito ao manuseio da máquina

analógica, através do qual a espera pela revelação do material fotografado é intrínseca ao seu uso, como já dito anteriormente, da temporalidade distinta em comparação ao de documentações digitais e escritas. Um fato que pode ser atribuído a uma memória fraca com a automaticidade da câmera, raramente me recordo do que foi fotografado, resguardando o encontro quando o laboratório fotográfico retorna o filme revelado e digitalizado. E outro, a temática do esquecimento, que sempre esteve atrelado à figura de Bombal. Em 1961, a autora já era apresentada como uma escritora esquecida, como em uma entrevista realizada em Santiago no veículo *La Nación*, a jornalista Carmen Merino introduz aos seus leitores: “María Luisa Bombal retorna ao Chile após dezenove anos de ausência. Seu nome foi esquecido na literatura chilena, apesar de as edições de *La Amortajada* e *La Última Niebla* terem desaparecido anos atrás das livrarias do país.”⁹ (Bombal, 2023:330, tradução minha). Era tão disseminada a ideia de que Bombal havia abandonado a carreira de escritora, que até mesmo ela reagiu com humor ao relacionar sua carreira com o caso de outro escritor de extrema relevância, mas cuja sua carreira literária foi limitada à juventude: “Me comparam com Rimbaud e me sinto muito lisonjeada, mas me comparam com a parte ruim, porque Rimbaud escreveu e depois *plaa!* Desapareceu.”¹⁰ (Bombal, 2023: 276, tradução minha).

Dessa maneira, existem quatros variáveis de temporalidade, (1) a analógica combinada com (2) o tempo da revelação dos negativos, (3) a distância temporal referente à viagem de Buenos Aires e (4) o tempo da memória. Todas as variáveis apontam a Bombal, porém o tempo e o esquecimento se relacionam além da ideia de artista esquecida. Neste período em que aguardava os negativos foi que consegui acessar as edições da autora traduzidas ao português, como sua obra de estreia: *A Última Névoa*. Nesta leitura encontro novamente a mesma temática, a novela se trata de uma mulher em um casamento infeliz que, ao viver uma noite de amor com um amante desconhecido, não sabe se viveu esse momento em sonho ou acordada e passa grande parte da narrativa o buscando e questionando a experiência. Em certo ponto, expressa a dúvida com a seguinte frase: “Não posso me esquecer. E se esquecer como farei para sobreviver?” (Bombal, 1998: 35-36, tradução minha). Assim, o esquecimento é integrado à pesquisa, não limitado a narrativa de Bombal como uma figura

⁹No original, em espanhol: “María Luisa Bombal ha regresado a Chile después de diecinueve años de ausencia. Su nombre ha sido olvidado de la literatura chilena, a pesar de que las ediciones de *La amortajada* y *La última niebla* han desaparecido hace años de las librerías del país.”

¹⁰No original, em espanhol: “A mí me comparan con Rimbaud y yo me siento halagadísima, pero me comparan en la parte mala (ríe), porque Rimbaud escribió y después ¡plaa! desapareció”.

historicamente apagada, mas como temática em comum desde a sua primeira novela publicada. Foi percebido também que Bombal não havia abdicado da escrita, mas passava por dificuldades de finalizar obras, porém nunca havia deixado de escrever.¹¹

A temporalidade da fotografia analógica integrou o tempo de espera e esquecimento à própria metodologia da pesquisa. Quando as fotografias retornam, reveladas e digitalizadas causam o efeito de que algo havia sido encontrado, a percepção intensificada de ausências e presenças possibilitada pelo reestranhamento do campo pelas fotografias. Porém, ainda existia outro desafio, ao serem colocadas lado a lado, essas fotos poderiam somente parecer imagens da cidade de Buenos Aires. É apenas com outro movimento que é possível impulsionar o motivo da pesquisa, latente em seu início, a procura de Bombal. Posteriormente, na monografia, retorno ao questionamento da protagonista de *La Última*: “O viver depois de esquecer é caracterizado pela resignificação da relação desses fragmentos distribuídos e mantidos nos mais diversos formatos, e transformados nas produções de sentido.” (Oliveira, 2024: 49). Tais transformações, de fragmentos, passam fundamentalmente por processo de mobilização e aproximações através da montagem. Para isso é necessário o “estilhaçamento” de alguns espelhos, enquanto a analogia dos espelhos de Breton é através da duplicidade, Dawsey destaca a fragmentação em Benjamin em diálogo com Victor Turner:

Para Benjamin, porém, trata-se não apenas de uma dispersão dos espelhos, mas, de fato, de um estilhaçamento. Espelhos mágicos se partem. E se desfazem ilusões de refazer o espelho. Em seu lugar, poderíamos dizer, surge uma multiplicidade de fragmentos e estilhaços de espelhos, com efeitos caleidoscópicos, produzindo uma imensa variedade de cambiantes, irrequietas e luminosas imagens. (Dawsey, 2009, p. 359)

Finalmente, após tantos fragmentos encontrados e desmontados, eles são reunidos em um espaço em comum potencializando pelas possibilidades visuais e gráficas.

¹¹Tanto em cartas como entrevistas, Bombal comentava com frequência de obras não finalizadas, em 1975, para a *Revista Qué Pasa*, ela argumenta sobre o “ofício do escritor” não estar relacionado ao ato de publicar, mas sim o de escrever (Bombal, 2023).

Revelar & Montar

O termo “montagem”, de forte uso no cinema, alude ao processo de manuseio dos negativos na ilha de montagem na edição de um filme, em que, a partir da articulação de um material fragmentado, originalmente contínuo, há uma combinação de planos múltiplos que comovem uma narrativa específica. Sobre essas narrativas, em *A montagem cinematográfica como ato criativo*, Mourão, M. D. G (2006) debate as divergências entre continuidade, descontinuidade e como estes podem causar efeitos específicos ao espectador. Tomando como exemplo a produção do cineasta soviético, Serguei Eisenstein, Mourão descreve:

É na maneira como o cinema articula as imagens e os sons e os aproxima que o transforma em discurso. Criam-se novos sentidos, uma nova lógica onde os significados não são transparentes, nascida da associação de fragmentos. Justapõem-se duas realidades: a da vida propriamente dita e a do filme, a do discurso e, ainda dentro do filme, a justaposição de planos determinando novas leituras das imagens. O fragmento é o princípio: cada um tem sua própria significação que, associadas através da montagem, cria novos sentidos [...] O agenciamento dos elementos de maneira discursiva é que encaminhará o espectador a perceber e/ou refletir sobre novos significados. O plano como ruptura obriga o espectador a mudar de referências. (Mourão, 2006, p. 246 – 247).

Eisenstein levava a noção de montagem para além do cinema, como uma prática presente em todas as artes. Em curtas surrealistas, a técnica “original” da montagem era essencialmente aproximada das práticas *colagistas*, de acordo com Sebbag: “As filmagens e sobretudo a edição dos planos e das sequências tornam possível a visualização das durações fílmicas [...]. Um filme é o produto da montagem ou da collage de imagens-durações” (Sebbag, 2023: 358).

Existem, também, discussões que consideram a montagem para além da prática artística. Em *Mapa Visual: A (Des)Montagem como Experimentação Antropológica* de Alexsânder Nakaóka, Elias (2020), a partir das noções de montagem do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, no qual foram distribuídas e mobilizadas imagens de natureza dispersas em novecentas pranchas de montagem, método que Elias aplica em sua pesquisa, reunindo as fotografias e produzindo associações dos elementos reunidos durante a pesquisa para os “leitores-exploradores”:

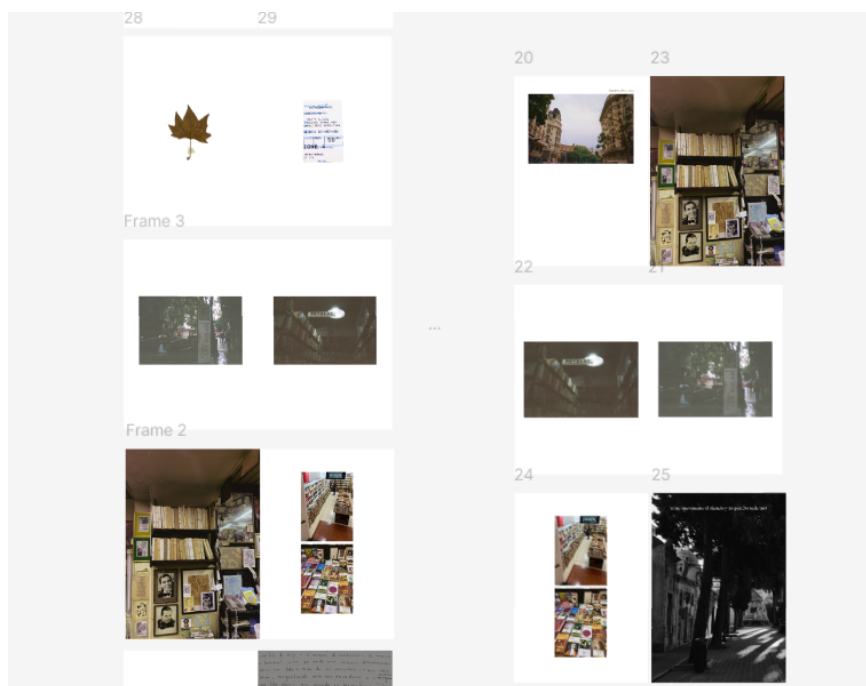
No mapa, as associações são realizadas exclusivamente por meio de elementos visuais, sejam eles propriamente ligados à ontologizada imagem fotográfica (aspectos de iluminação, cor, saturação, contraste, elementos formais, etc.), a partir de componentes gráficos (na tese digital, traços coloridos que ligam uma fotografia à outra), linhas de costura (na tese física, os traços coloridos dão lugar aos fios tecidos com linhas de costura entrelaçadas, que unem tais imagens), dobraduras de origami, colagens e encaixes (tese física). (Elias, 2020, p. 42)

Esse processo excessivamente manual de mobilização de fragmentos cortados e colados de maneiras específicas como move de formas diferentes, aproxima-se do que Breton identifica como “valor da imagem”: “[a] uma luz específica tivesse surgido, a luz da imagem, à qual somos infinitamente sensíveis. O valor da imagem depende da beleza da faísca obtida; é, portanto, uma função da diferença de potencial entre os dois condutores” (Breton, 1972:37). A existência deste segundo condutor é fundamental à noção bretoniana, pois o que estaria em jogo seria a relação entre “condutores” e não necessariamente no significado único e individual, “Não seria o verdadeiro significado de uma obra, não o significado que pensamos dar a ela, mas o significado que ela provavelmente terá em relação ao que a rodeia?”¹² (Breton, *apud* Ottinger, 2003). Ou seja, o interesse nesses objetos não está na procura do significado, mas sim na relação entre eles, evidenciado pelas aproximações e disposições em que são colocados. Assim, a intenção dessas imagens na pesquisa, além das características particulares da experiência de campo em conjunto à da máquina fotográfica, aponta para a produção de sentido que apenas esse movimento de aproximações pode causar.

Especificamente no caso dos materiais do campo em Buenos Aires, organizei-os em pranchas de montagem, reunindo tudo aquilo que era imagético, produzido ou encontrado durante o campo.

¹²No original, em inglês: "Isn't the real significance of a work, not the meaning we think we give it, but the meaning it is likely to take in relation to what surrounds it?"

Imagem 7: Pranchas de Montagem Digital



Fonte: Acervo Pessoal, 2024.

As fotografias, que contabilizaram onze no final, não eram apenas posicionadas em uma ordem específica, mas reeditadas digitalmente e aproximadas com escritos, como as passagens de *La Última Niebla* e, principalmente, do diário de campo, práticas aproximadas pela natureza em comum, tal qual Hervé Guilbert desenvolve ao falar sobre a imediaticidade de ambas em *A Imagem Fantasma*:

[as cartas e o diário] são duas escritas de uma mesma textura, de uma mesma imediaticidade fotográfica. Trata-se domais recente vestígio da memória, que quase nem é memória: como algo que ainda parece vibrar na retina, uma impressão, quase um instantâneo. (Guibert, 2023, p. 91).

Inclusive, o próprio título *Imagem Fantasma* provém de um retrato retirado por Guibert de sua mãe, mas que, por decorrências do processo, não pode ser revelado. Assim, a fotografia como objeto material nunca existiu, mas existe a escrita sobre ela, o texto como “desespero da imagem [...] é pior do que uma imagem desfocada ou velada: uma imagem fantasma” (Guibert, 2023: 27). É possível, portanto, explorar e experimentar as aproximações da escrita e da fotografia como complementares e não dependentes uma das outras. O que foi escrito no diário de campo foi transferido a uma folha transparente, enquanto as citações da narradora de Bombal são reescritas, facilitando a visualização de um sem ignorar o outro, pois a existência do texto não se

dá pela explicação das imagens enquanto estas não reforçam a escrita. Buscando manter a experiência do folheio dos livretos, notando as diferenças de páginas e texturas, foi produzido um vídeo como forma de contornar a distância entre arquivos, disponível no *QR-code* abaixo:¹³



Enquadramento

As sobreposições e projeções presentes e notadas pela própria experiência da cidade são transpassadas no papel, evidenciando as fantasmagorias pela montagem que, similar à prática colagista, são formadas de sobreposições temporais. Retomo as discussões levantadas por Krauss, por mais que exista uma substancialidade da escrita, da linguagem ao surrealismo, a fotografia se torna uma possibilidade de meio, devido a sua “privilegiada conexão ao real” (Krauss, 1985: 31). Através de técnicas e processos posteriores de montagem, amplificando as posições de mediação:

As manipulações então disponíveis para fotografar o que temos chamado de duplicação e espaçamento, assim como uma técnica de reduplicação representacional, ou estrutura *enabyme*, parecem documentar essas convulsões. As fotografias não são interpretações da realidade, decodificando-a como na prática de fotomontagem de Heartfield ou Hausmann. Em vez disso, são apresentações dessa própria realidade, conforme configurada, codificada ou escrita.¹⁴(Krauss, 1985, p. 35, tradução minha)

As fotografias esquecidas e retomadas possibilitaram uma nova conexão com o

¹³ Acesso em <https://youtu.be/0E1IcUs4mic>.

¹⁴ No original, em inglês: “The manipulations then available to photograph what we have been calling doubling and spacing as well as a technique of representational reduplication, or structure *en abyme*-appear to document these convulsions. The photographs are not interpretations of reality, decoding it as in the photomontage practice of Heartfield or Hausmann. Instead, they are presentations of that very reality as configured or coded or written.”

campo e, somado disso, as fragmentações, ou “estilhaçamentos” realizadas inicialmente a partir delas são processos que transformaram a pesquisa justamente pela aplicação metodológica e ressoam na escrita, adicionando a essas sobreposições temporais camadas consoantes aos sons dos batimentos, dos pés nas calçadas ao clique da câmera.

Referências

ARAGON, L. *O camponês de Paris*. Tradução de Flávia Falleiros. 1991. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

BELTING, H. Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia. Tradução de Juliano Cappi. *Ghrebh: Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*, n. 8, jul. 2006. Disponível em: https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/Ghrebh/Ghrebh-%208/04_belting.pdf. Acesso em: 23 dez. 2024.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo, 2009.

BOMBAL, M. L. *A Última Névoa*. São Paulo: Difel, 1985.

BOMBAL, M. L. *Obras Completas*. Santiago: Zig Zag, 2023.

BRETON, A. *L'amourfou*. Edição digital. Paris: Gallimard, 2016.

BRETON, A. *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972.

BRETON, A. *Nadja*. Tradução de Richard Howard. Londres: Penguin, 1999.

DAWSEY, J. C. Por uma antropologia benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramático. *Mana*, v. 15, n. 2, p. 349–376, out. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/BLcv8K8544KFxfDv3wgg/?lang=pt>. Acesso em: 2 jan. 2025

ELIAS, A. N. Mapa Visual: A (Des)Montagem como experimentação antropológica. *Iuminuras*, Porto Alegre, v. 21, n. 53, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/100036>. Acesso em: 2 jan. 2025.

GELL, A. *Arte e Agência*. São Paulo: Ubu, 2018.

GUIBERT, H. *A Imagem Fantasma*. Lisboa: Bcf Editores, 2023.

KRAUSS, R. Photography in the service of surrealism. In: KRAUSS, Rosalind; LIVINGSTONE, Jane. *L'Amour Fou: Photography & Surrealism*. New York: Abbeville Press, 1985. p. 14-42.

OLIVEIRA, M. R. Secretospequeños y mágicos: fragmentos de uma vida, um estudo sobre María Luisa Bombal. 2024. 58 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Curso de Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024.

OTTINGER, D. The Wall. Disponível em: <https://www.andrebreton.fr/en/work/56600100228260#noteN>. Acesso em: 18 dez. 2024.

PIVA, R. Paranoia. Fotografado e desenhado por Wesley Duke Lee. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jaracandá, 2000.

SONTAG, S. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.