



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

FACULDADE DE LETRAS

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**TATIANA DE ALMEIDA SANTOS**

**“NOITES ACENDIDAS, DIAS APAGADOS.”**

**LITERATURA E FOTOGRAFIA EM NUNO RAMOS**

SALVADOR

2015

**TATIANA DE ALMEIDA SANTOS**

**“NOITES ACENDIDAS, DIAS APAGADOS.”**

**LITERATURA E FOTOGRAFIA EM NUNO RAMOS**

Monografia apresentada ao curso de Graduação em Letras Vernáculas, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro.

SALVADOR

2015

## AGRADECIMENTOS

Ao concluir este trabalho, percebo que agradecer é muito pouco. Mas, fazendo jus ao espaço, agradeço aos meus amigos, os de perto e os de longe, que me acompanharam e me apoiaram durante essa caminhada. À Tainá Amado, por ter se tornado uma amiga fundamental desde o primeiro dia de aula e nunca ter me deixado sozinha nesses quatro anos. A faculdade teria sido muito sem graça sem você, Tatá, ao meu lado. Aos amigos que fiz no PET, na EDUFBA, à Larissa Nakamura e Fabiana Bastos, que todos os dias me mostravam (e mostram) o lado bom – e doce – das coisas, mesmo quando nem elas mesmo conseguiam enxergar. Aos meus pais e irmãos, que se mostraram ainda mais presentes e essenciais na etapa final deste trabalho, mesmo perante a tantas dificuldades.

E por fim, ao meu orientador, Gustavo Ribeiro, que não só acreditou, como me encorajou a continuar todas as vezes (e não foram poucas) em que pensei em desistir. Posso dizer, com toda certeza, que não poderia ter escolhido um orientador melhor. Obrigada por toda a paciência, conselhos, conversas e por ter se tornado meu amigo. A nós dois, derrotados, que juntos conseguimos alguma vitória.

Muito obrigada a todos vocês por fazerem parte da minha vida.

*“The best kind of humans are the ones who stay.”*

R.M. Drake.

## RESUMO

Esta monografia faz um estudo das linguagens verbais e não verbais presentes no livro *Minha Fantasma*, do autor Nuno Ramos, que traz, em forma de diário, o relato do tempo em que o autor passou convivendo com o quadro de depressão da sua esposa, Sandra Antunes Ramos. Meu objetivo, partindo do pressuposto de que as fotos do livro não são ilustrações, foi analisar a articulação entre texto e imagem, observando como dois elementos, à primeira vista, distintos, podem se encaixar na obra e como cada um deles afeta a leitura geral.

Palavras-chave: Fotografia. Literatura. Contemporaneidade.

## SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO	7
2. PALAVRA E IMAGEM	12
3. SOBRE FOTOGRAFIA	17
4. UMA SOMBRA MINUCIOSA E TRANSPARENTE: LEITURA DE <i>MINHA FANTASMA</i>	25
4.1 ANÁLISE DA NARRATIVA	25
4.2 AS FOTOS	30
4.2.1 IMAGENS 1 E 2	38
4.2.2 IMAGENS 3 E 4	40
4.2.3 IMAGEM 5	40
5. NOITES ACENDIDAS, DIAS APAGADOS	42
BIBLIOGRAFIA	44
ANEXO	46

## 1 APRESENTAÇÃO

*Minha Fantasma*, livro do multiartista Nuno Ramos escrito entre dezembro de 1998 e junho de 1999, traz em forma de diário o relato do tempo em que o autor passou convivendo com o quadro grave de depressão e anorexia bulímica da sua esposa, Sandra Antunes Ramos. O diário é dividido em três partes (“Minha fantasma”, “Meu cansaço” e “Meu mar”), mas não possui nenhuma sequência cronológica, liberando o leitor para uma leitura autônoma. As seções remetem à rotina exaustiva, porém sempre cheia de cuidados do casal e ao desabafo do marido que acompanhou todo o processo de decadência física da mulher. Contudo, é importante observar que o livro não conta uma história sobre a doença e sua evolução e tratamento, mas sim sobre a melancolia que envolve, naquele momento, a vida da família.

O relato, de natureza poética, não é o único a habitar as páginas do diário de Nuno Ramos. O livro traz, ainda, nove fotografias de autoria do amigo do autor, o também artista Eduardo Ortega. Os nove documentos fotográficos são separados em seis fotos que retratam sempre cômodos de casas vazias e, nas outras três, o autor aparece deitado, nu, coberto de cal e de um outro tipo de pó grosso, que parece ser betume/piche, formando tapetes bem delineados no chão. Essas fotos não possuem nenhum caráter ilustrativo e nenhuma ordem, foram diagramadas de forma aleatória, sendo relativamente independentes ao longo das páginas do diário. Tal formatação reforça a ideia de que nada ali serve como ilustração ou legenda. São dois corpos mais ou menos autônomos, o texto e as imagens. As fotografias, em sua maioria, mostram o vazio e o cansaço do autor, elementos mais visíveis nas últimas seções do diário.

A articulação entre o texto e as imagens, com ênfase nessas últimas, é o foco principal desta pesquisa. Farei um breve estudo sobre como esses dois elementos, aparentemente distintos, podem se encaixar na obra e como cada um deles afeta a leitura. Porém, antes disso, é preciso saber um pouco sobre o autor e entender como essas linguagens distintas estão presentes em todos os seus trabalhos, sendo consideradas, talvez, até como uma assinatura.

Nuno Ramos nasceu em São Paulo, em 1960, e após concluir a Faculdade de Filosofia na Universidade de São Paulo (USP), na década de 1980, junta-se a Carlito Carvalho, Fábio Miguez, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade e criam o grupo “Casa 7”, uma casa-ateliê em São Paulo. Essa casa se torna um centro de formação artística, onde Ramos começa a pintar e produzir, com seus companheiros, pinturas com grandes dimensões, feitos de esmalte sintético sobre o papel. Em 1992, expõe sua primeira instalação “111”, na qual trata do massacre ocorrido com os 111 detentos da Casa de Detenção de São Paulo (Carandiru). É importante observar que em suas instalações, a partir daí, o uso de materiais diversificados já se fará presente; uma infinidade de diferentes objetos e modos artísticos compõe suas obras – algo que retornará em *Minha fantasma*, sendo decisivo no livro. Ramos recebeu alguns prêmios importantes, como: *Grant Award da Bernett and Annalee Newman Foundation*, por conjunto da obra (2006) e o Prêmio Portugal Telecom de Literatura por *Ó* (2009).

Em 1993, Nuno Ramos, já reconhecido nas artes plásticas, publica seu primeiro livro: *Cujo*. O autor define o livro como um compilado de fragmentos poéticos associados ao que ele estava vivenciando e trabalhando na época. Flora Süssekind afirma que pode-se pensar no livro como “[...] uma reflexão continuada sobre a vontade de objetivação e as travas propositadas à determinação da forma que têm caracterizado



os registros de Nuno Ramos sobre suas experiências de trabalho”. (SÜSSEKIND, 2014, p.62) Em 2001 publica *O Pão do Corvo*, depois *Ensaio Geral: projetos, roteiros, ensaios, memória* (2007); *Ó* (2008); *O Mau Vidraceiro* (2010) e *Junco* (2011).

*Minha Fantasma*, alvo desta pesquisa, foi publicado inicialmente em pequena escala, em 2000, pela editora Bartira. Foram produzidos apenas 105 exemplares, que foram numerados e assinados e, por fim, distribuídos entre amigos. Esses exemplares se tornaram objetos de difícil acesso, porém o diário foi republicado e seu projeto gráfico original (de Rodrigo Andrade), readaptado para o livro *Ensaio Geral*, se tornando acessível para todos. Por possuir um teor tão íntimo, em sua primeira publicação, o livro não recebeu boas críticas, pois algumas pessoas acharam o texto muito invasivo e indelicado por tratar de um assunto como aquele. Apesar disso, o livro conquistou vários fãs que, até hoje, escrevem para o autor elogiando a forma como tudo foi retratado e se interessam em estudar e até transformar a história em roteiro.

*Minha fantasma* não é o único trabalho em que Nuno Ramos mistura texto e fotografia. Em 2011 foi publicado o livro *Junco*, uma compilação de poemas do autor, feitos durante 14 anos, com fotos em preto e branco de cachorros mortos à beira da estrada e juncos jogados na beira do mar, feitas durante uma viagem ao México. Esse intermediário nas obras de Nuno Ramos pode ser considerado como sua marca. Além de escritor e artista plástico, é poeta, cineasta, compositor, cenógrafo, pintor e desenhista; com tantas formas de se expressar, não é nenhuma surpresa encontrar obras que misturam textos, música, esculturas e pinturas. As obras híbridas de Ramos se tornam algo importante “para poder produzir passagem de uma linguagem a outra, de um tipo a outro, de um corpo a outro” (BRIZUELA, 2014. p.198), tomando como objetivo pôr em contato elementos que aparentemente são diferentes.

Assim como o diário, livros que possuem a composição fotográfico-textual são comuns, porém, muitas vezes essas fotografias são usadas apenas como ilustrações, auxiliando a leitura daqueles que possuem algum tipo de dificuldade para essa realização e há também, e principalmente, a intenção documental do artista/autor, que com as fotos ou ilustrações quer mostrar que aquilo que está sendo narrado realmente aconteceu, é um pedaço vivo da história. Além da questão estética, isto é, da beleza e do efeito sensível proporcionado pelas imagens combinadas a textos. Seguindo a linha contrária dos livros ilustrados, o diário estudado traz uma marca formal e estética na apropriação dessa linguagem híbrida, algo recorrente na arte moderna e na literatura brasileira contemporânea, da qual a obra do próprio Nuno Ramos faz parte. É possível encontrar esse mesmo traço em outros livros, tais como: *Nove noites*, de Bernardo Carvalho; *O mez da gripe, Minha mãe morrendo e o menino mentindo*, de Valêncio Xavier; *História natural da ditadura*, de Teixeira Coelho etc. Pode-se dizer que essa e outras obras de Ramos vão além do habitual, procurando se desvincular de um estilo mais comum no cenário da literatura contemporânea.

A escolha de Nuno Ramos para este trabalho deve-se ao destaque dado ao autor pela crítica especializada e à sua marcada atuação no campo literário. A escolha do *Minha Fantasma* está baseada na afinidade da pesquisadora com o livro, na curiosidade do por que um diário tão íntimo ter alcançando tanto sucesso, a ponto de ter uma peça baseada nele (“180 dias de inverno” da Cia Afeta) e estudos (a maioria visando os componentes psicológicos do relato) e previsões até de filmes. Além disso, há um interesse muito grande em estudar um item fundamental na comunicação de massa e canais midiáticos, que é a fotografia, elemento ainda pouco estudado nas Faculdades de Letras, mas que possui uma importante participação na literatura. A intenção com este trabalho, nesse sentido, é buscar entender o modo como as fotografias são utilizadas

para produzir questionamentos e criar leituras diferentes do que pressupõe o texto verbal.

A relação que procuro estabelecer no livro, com este presente trabalho, ainda é pouco estudado (até o momento não foi possível encontrar publicações referentes ao tema específico), e por isso julgo importante a análise e discussão sobre o assunto. Como linguagem não verbal, quero fazer uma análise e interpretação de algumas dessas fotografias separadamente, observando como as imagens dispostas em *Minha Fantasma* constroem uma outra narrativa e propõem diferentes significados para o texto e toda obra. Sem desconsiderar o texto, quero, entretanto, colocar as fotografias em primeiro plano, destacando-as, oportunamente, do conjunto da obra para compreendê-las melhor.

## 2 PALAVRA E IMAGEM: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A literatura contemporânea surge com a proposta de romper com os valores tradicionais já fixados, através de experiências e experimentos que fogem do conservadorismo, usando misturas de linguagens e mídias em diversos tipos de obras, ou a inquietação política como tema, a literatura contemporânea foi se demarcando, inserindo problemáticas nem sempre destacadas antes, como a inserção do “eu” num contexto teórico e autobiográfico tão intenso e problemático, por exemplo. Tudo isso influenciou em uma nova literatura, que busca se orientar no desconhecido e, por isso, traça novos caminhos se apoiando, principalmente, na dispersão de temas e estilos, na multiplicidade. Intertextualidade, heterogeneidade, ambiguidade, rompimento com a sintaxe etc., passaram a fazer parte dos textos atuais, dando uma nova formatação aos livros e contaminando-os por outras artes, transformando-os em objetos híbridos.

O hibridismo é a articulação de diferentes modalidades em uma mesma obra, podendo ser literários ou não. Esse estilo começa na literatura mais timidamente, misturando formas literárias como: o romance-reportagem (forma de realismo documentário inspirado no jornalismo); o romance-ensaio (criação e crítica literária); romance-confissão; romance-diário, e vai se intensificando criando “[...] narrativas análogas às dos meios audiovisuais e digitais” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 38). A partir dessa nova interferência do literário com outros meios, a literatura se associa também com outras práticas, por exemplo: literatura e artes plásticas; literatura e performance; entre outras formas.

Na primeira metade do século XX, a publicação de livros com fotografias era bem escasso, pois o valor alto das impressões afastava os autores e ainda, a literatura dava seus primeiros passos autônomos, no Brasil, em relação às normas do estilo e aos

valores do tempo. Um dos primeiros livros a ser lançado com fotos foi *Os Sertões* de Euclides da Cunha, em 1902; entretanto, na sua segunda edição, as imagens foram eliminadas sem nenhuma explicação. Na década de 20, André Breton, publicou *Nadja*, um livro considerado expressão máxima do “Manifesto Surrealista”, por usar imagens e fotografias que serviam tanto como ilustração, como texto em si. Breton, foi um dos primeiros a colocar o leitor para interpretar e realizar leituras sobre cada figura que preenchia sua obra. Pouco depois de Breton, em 1937, indo contra a maré de dificuldades que passou Cunha com as fotos de *Os Sertões*, Pablo Neruda, *Espanha no coração* com fotomontagens que guiavam seus poemas e os amarravam, conquistando o leitor e virando um grande sucesso literário.

Em livros onde há imagem palavra, pode-se perceber que o hibridismo se concebe na forma verbal e não verbal de perceber a narrativa. Enquanto o verbal é interpretado como em qualquer outra história, a parte não verbal, no caso aqui estudado – as fotos, possuem uma série de convenções próprias que estabelecem seus próprios significados independentes.

Natália Brizuela em seu livro *Depois da fotografia* (2014) comenta que, no caso específico, do “casamento” entre texto e fotografia:

[...] produziu diferentes resultados: deu-se às vezes através de inclusão de imagens fotográficas em obras literárias, e outras vezes como paradigma de uma nova sintaxe e de uma nova literatura utilizando certas características do dispositivo fotográfico – como a indexicalidade, o corte, o ponto de vista, o pôr em cena, a dupla temporalidade (passado-presente/o que foi-o agora), o caráter documental, sua função mnemônica, o ser uma mensagem sem código. (BRIZUELA, 2014, p.31)

Na literatura brasileira contemporânea, esse traço do hibridismo pode ser encontrado em alguns autores, como o Valêncio Xavier, Bernardo Carvalho, Ferrez,

Roberto Piva e o próprio Nuno Ramos. Esse procedimento literário utilizado como uma marca formal e estética utilizada para fundir diferentes linguagens e trazer para o campo tradicional da literatura, algo diferente, que cause estranhamento, mas que também ajude a enxergar um pouco além da narrativa.

Considero o hibridismo um traço relevante na literatura contemporânea, principalmente na literatura brasileira, em que poucos autores arriscam esse tipo de experimentação, principalmente porque a maioria das narrativas e livros de poema seguem uma linha mais convencional. Porém, é interessante notar como a obra se torna mais rica e mais receptiva a diversas interpretações, dando ao leitor um maior espaço de interação com o livro. Considerando que já na infância são apresentados livros com ilustrações que representam apenas a história que se é contada, pode-se dizer que o leitor que ali começa a se desenvolver *a priori* tem apenas uma concepção do que imagens em livros podem oferecer.

Acho importante sinalizar a diferença entre fotografia e ilustração, pois, apesar de parecerem constituídas de um mesmo fundamento, a fotografia traz em si uma história muito além do que qualquer ilustração possa oferecer. A ilustração serve para amarrar a narrativa, é uma guia que envolve o leitor até o fim da história, facilitando a compreensão e levando-o na direção que o autor deseja. Esse ponto, para mim, é a principal fundamentação que diferencia entre ilustração de foto. Ao ser guiado, o leitor não se preocupa em criar novas teorias e formar novas histórias sobre o que é lido, afinal, tudo que ele precisa saber está ali, entregue e de fácil acesso. Enquanto a fotografia cursa um caminho totalmente diferente. À primeira vista, esse formato pode ser inocentemente interpretado como ilustração, pois é o que o leitor está acostumado a ver, mas depois de uma rápida análise, é possível perceber a grandiosidade que a fotografia

oferece. São diversos pontos a serem observados e em cada um deles, uma nova interpretação pode ser feita, criando diversas histórias paralelas e levando aquele que está lendo, para o caminho que achar mais interessante; o autor nesse caso dá uma base, não segura o leitor a uma exata intenção, pelo contrário, ele deixa que seus retratos liberem qualquer tipo de compreensão. Miriam Manini, em seu texto *Imagem, imagem, imagem...: o fotográfico no fotorromance*, define essa liberdade da seguinte forma:

O texto, apesar da característica analítica que o faz elucidativo, pode mentir, mas a fotografia não. [...] A fotografia é limpa, direta e transparente; diz o que mostra sua imagem, é toda a luz do fotógrafo (e está, além de tudo, aberta a qualquer interpretação de seu leitor). (MANINI, 2005, p.240-241)

A fotografia representa o “real”, mas ao mesmo tempo dá margem para diversas interpretações do que representa. Em uma simples foto, podem ser feitas diversas análises, pode se examinar expressões nos rostos das pessoas, a luz sempre ajudará a dar uma noção de tempo, as roupas, detalhes do cenário podem ser fundamentais para criar uma noção de espaço, entre outras maneiras de dissecar uma foto.

Compreendendo a fotografia dessa forma, fica mais fácil entender porque os autores recorrem a esse tipo de narrativa híbrida. São autores que não se incomodam em como serão interpretados, se desvinculam da intenção do autor. Ao fazer isso, dão uma extensa autonomia ao leitor, passando uma certa confiança para que esse que os lê, interaja da sua própria maneira. Evidente que ao criar duas narrativas, estão sujeitos a até perderem o propósito central da obra, mas acredito que seja esse risco que os fazem serem autores experimentais. Ao procurarem sair do lugar comum que a literatura os fixa, tornam suas obras objetos maleáveis, que não seguem roteiros e quebram todo tipo expectativa, dando uma expansão às linguagens artísticas.

Nuno Ramos, autor aqui estudado, recorre a, exatamente, esse tipo de desorganização. Ele deixa sua matéria fluir, e afirma que: “não devo completar tudo. Estar em dia consigo é uma forma de avareza. Preciso encontrar a fração correta de fracasso.” (RAMOS, 1993, p. 27). Dessa forma é compreensível que suas obras, sejam elas visuais ou as literárias, procuram sempre estar indeterminadas. Sempre abertas a infinitas interpretações. É curioso observar como este autor se utiliza de matérias que possam sempre dar essa margem ao expectador. Suas obras plásticas, por exemplo, são constituídas (em sua grande maioria) por materiais que conseguem mudar de forma. Queimam, derretem, quebram... Esse é um traço de extrema importância para começar a entender toda essa liberdade que o autor entrega nas mãos daqueles que o leem/veem.

*Minha Fantasma*, com suas fotos em preto e branco, sem nenhuma noção de tempo e espaço, acrescenta diversas interpretações possíveis à narrativa. As metáforas no texto – também ligadas a elementos que se fundem/modificam – relatam da mesma forma a possibilidade de novas leituras. É notório que o texto poderia ser publicado sem as fotos e vice-versa, entretanto, acredito que a obra fica muito mais completa com essas duas narrativas, tão diferentes e ao mesmo tempo tão complementares. O desespero mudo do texto se reflete e amplia no vazio e na morte encenada nas fotos:

Estamos nos movendo numa agonia líquida que contamina a roupa, atravessa as pedras e os plásticos, paralisa o trânsito e os horários, retira do chão o seu atrito – a cidade está boiando. [...] Bem, eu tiraria ela do carro e me deitaria ao seu lado num lamaçal como este. Se acordasse com frio, eu lhe daria o meu paletó. Gostaria de esperar com ela ali, deitados no meio da chuva sobre a superfície pantanosa de uma rua antiga, sobre o leito quase rio onde a enchente agora desce. [...] Acho que teria colocado meu braço embaixo da sua cabeça e com a outra mão acenaria para essa pessoa matutina. Não fale alto, eu diria. Não vá acordá-la agora. (RAMOS, 2007, p.380)



### 3 SOBRE A FOTOGRAFIA

Inicialmente em preto e branco, a fotografia teve seu primeiro reconhecimento em 1826, tendo como autor o francês Joseph Nicéphore Niepce. As imagens eram gravadas quimicamente, em um processo chamado de heliografia e depois de anos de tentativas, foi apenas em 1826 que Niepce conseguiu que uma imagem ficasse gravada e não desaparecesse, como as outras. Quase uma década depois, Louis Jacques Mandé Daguerre cria o daguerreótipo<sup>1</sup> e Alphonse Giroux o fabrica, lançando o primeiro processo fotográfico que foi divulgado e vendido para a população, na França. Com esta nova invenção, o daguerreótipo se popularizou e a fotografia começou a se expandir. Contudo, novas tecnologias apareceram e o produto de Daguerre foi substituído em 1860.

Com as novas necessidades que iam surgindo, o processo fotográfico foi ficando cada vez mais sofisticado. O filme fotográfico colorido surgiu e após isso, novas funções para as câmeras fotográficas foram criadas. Melhorias voltadas para a qualidade das fotos e, principalmente, para a sua revelação foram feitas, agilizando todo o processo. Com essas modernizações, a fotografia digital nasce pela necessidade de comunicação entre repórteres correspondentes da imprensa que trabalhavam longe, e com a televisão, os jornais tinham a urgência de publicar suas notícias com imagens. Em 1990, a Kodak é a primeira empresa a comercializar uma câmera digital.

O processo para a captação da imagem entre a fotografia digital e a analógica é bem parecido. Basicamente, a imagem surge por meio da luz, e ao capturá-la é fixada em uma superfície visível. Porém, na câmera digital, esse sistema é um pouco mais complexo, pois existe um sensor que é sensibilizado pela luz e depois é convertido em

---

<sup>1</sup> Ver: <http://www.resumofotografico.com/2011/09/maquina-do-tempo-daguerreotipo.html> Acesso em: 24 de abril 2015.

um código digital, que por sua vez, será armazenado em um cartão de memória. A câmera possui alguns controles que são inter-relacionados, por exemplo, a exposição varia de acordo com a quantidade de luz (abertura), que se multiplica com a velocidade do obturador (determina o tempo de exposição) e desse procedimento sai o tom da foto. Roland Barthes em *A câmara clara* (1984) resume o processo em fotográfico em duas partes, o químico e o físico, explicando-os da seguinte forma: “Tecnicamente, a Fotografia está no entrecruzamento de dois processos inteiramente distintos: um é de ordem química: trata-se da ação da luz sobre certas substâncias; outro é de ordem física: trata-se da formação da imagem através de um dispositivo óptico” (BARTHES, 1984, p. 18).

Barthes ainda divide a fotografia em três partes (ou intenções, ou emoções, como o próprio autor sinaliza): fazer, suportar, olhar. Essas práticas são responsáveis pela foto. O autor também explica dois elementos necessários para a interpretação da fotografia: o *studium* e o *punctum*. O *studium* é aquilo que passa a intenção do *operator* (fotógrafo), é o motivo pela qual a foto foi tirada, seu cenário e sua composição. *Punctum* é o acaso. É o detalhe que chama atenção singularmente, que não pensado pelo fotógrafo, mas faz parte da foto e, ao ser notado, toma a fotografia quase que por inteiro, pois toda a interpretação pode sair a partir dali.

Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores. [...] O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberano o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar (BARTHES, 1984, p. 35/p.31).

Com o processo industrial, a fotografia vai se estabilizar no século XX, sendo usada de diversas maneiras e por diferentes públicos. Cientistas usaram a fotografia como meio de gravar informações precisas sobre os objetos estudados; a polícia e todo e qualquer departamento investigativo usa imagens para identificação, armazenamento de dados e até como provas para incriminar ou inocentar alguém; jornalistas utilizam toda a capacidade das fotografias para passarem informações, e os artistas, que usam esse meio para além de gravar referências, exploram outros caminhos, indo mais além do que a reprodução do real.

Apesar das diversas maneiras que a fotografia é utilizada como arte, nem todas as pessoas a consideram assim por ser um elemento facilmente reproduzido (BARTHES, 1984), contudo, há uma quantidade infinita de simbologias que a compõe as fotos, vindas tanto da pessoa que a produziu, como os símbolos que os receptores adicionaram. Ao captar uma imagem, o autor da foto faz um recorte da realidade, transforma aquele momento em algo singular, que nunca mais poderá acontecer novamente, porém, nesse mesmo instante, cria um objeto passível de múltiplas interpretações. Boris Kossoy em seu texto *Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia* (1998) expõe exatamente essa questão das várias interpretações. Kossoy afirma que apesar da fotografia ser imutável e fixa, por possuir tantas maneiras de ser interpretada, não pode ser considerada ilustração. Como dito anteriormente, a ilustração segue apenas um objetivo: o de expressar o que está sendo dito, enquanto as fotos se abrem para diversos caminhos. Para ficar mais claro, o autor ainda declara que ao contrário do que a maioria das pessoas acreditam, a fotografia nem sempre é o substituto imaginário da realidade e, por isso, não são ilustrações; não estão associados.

No livro *Sobre a fotografia*, Susan Sontag (SONTAG, 2004, p.180) afirma que as “fotos são um meio de aprisionar a realidade”. As pessoas se apegam as fotos, pois estas armazenam uma memória afetiva capaz de prolongar aquele momento que foi registrado. A autora ainda explica que:

Quando algo é fotografado, torna-se parte de um sistema de informação, adapta-se a esquemas de classificação e de armazenagem que abrangem desde a ordem crua e cronológica de seqüências de instantâneos colados em álbuns de família até o acúmulo obstinado e o arquivamento metódico necessários para usar a fotografia na previsão do tempo, na astronomia, na microbiologia, na geologia, na polícia, na formação médica e nos diagnósticos, no reconhecimento militar e na história da arte. (SONTAG, 2004, p.172)

Sontag investe em exemplos de pessoas amadas que já faleceram e seus parentes, que guardam o retrato daqueles como uma maneira de manter a pessoa presente. Atualmente, as câmeras são utilizadas para fotografar tudo e em todo momento, mas nem sempre foi assim. Logo quando as câmeras surgiram, apenas uma pequena parcela da sociedade – os ricos – tinham condições de registrar suas famílias e esses momentos se transformavam em eventos grandiosos, em que todos se arrumavam ao máximo, vestindo suas melhores roupas, para saírem bem naquela ocasião especial. Ao longo do tempo, as fotografias foram se popularizando e se tornaram acessíveis para o resto da população. A aura de um grande evento para a família continuava presente, mas as fotos começaram a ser mais constantes. Depois da câmera digital, se tornou natural possuir todo o acompanhamento dos membros de uma família, por exemplo, pois, registrar esses acontecimentos se fez fundamental para o processo de crescimento de um indivíduo. Conhecer seu passado o faz ser quem é hoje, toma-se consciência que o tempo passa e tudo aquilo que está registrado na foto, não existe mais, por mais atual que seja. “No mundo real, algo *está* acontecendo e ninguém sabe o que *vai* acontecer.

No mundo-imagem, aquilo *aconteceu* e sempre *acontecerá* daquela maneira”.<sup>2</sup> (SONTAG, 2004, p. 184) Kossoy também afirma que “a fotografia é uma rica fonte de informações para a reconstituição do passado” (KOSSOY, 1998, p.39). Por ser um retrato e uma lembrança do passado, a fotografia, desde o seu início esteve sempre associada à morte.

A fotografia como arte aparece com um certo afastamento dessa ideia de morte atribuída as imagens. Esse tipo de fotografia, usada, inicialmente, pela moda e publicidade, tinha o intuito de vender. Não eram imagens que exigiam interpretações, suas informações eram simples e claras, para que o observador não tivesse nenhuma dúvida sobre o que a marca queria vender (atualmente a fotografia publicitária é continuamente usada dessa maneira, sem muita complexidade, a serve apenas como uma ilustração para vender algum produto). Conteúdo, apesar da sua simplicidade, esses tipos de fotografias possuíam um grande trabalho artístico por trás das câmeras. Cada elemento que será enquadrado precisa estar estrategicamente posicionado, com o produto principal em destaque e ter atitudes visuais da geração como ponto fundamental para o sucesso da foto. A partir desse modo de fotografia, foram-se abertos novos caminhos para encarar a arte fotográfica.

Arte e fotografia levaram por muito tempo uma questão que é, praticamente, impossível de ser respondida de forma unânime. Fotógrafos e artistas possuem opiniões divergentes sobre este assunto e, observando isso, André Rouillé (2009) divide em duas posições a fotografia: a arte dos fotógrafos e do outro, a fotografia dos artistas. Segundo Rouillé distinguir essas duas posições é bem fácil: o fotógrafo-artista é fotógrafo antes de ser artista, e por isso evolui acerca da fotografia, “dois mundos, o da fotografia e o da

---

<sup>2</sup> Grifo do autor.

arte se enfrentam e, muitas vezes, ignoram-se” (ROUILLÉ, 2009, p. 235), enquanto o artista-fotógrafo se mantém no mesmo nível no campo da arte.

Ao contrário da fotografia documental, a fotografia artística não se deixa moldar pelo mercado ou, pelo cliente. As formas e estilos são preservadas, de modo que nada imposto externamente acabe invadindo o projeto do autor. Esse tipo de fotografia não se submete à fotografia comercial, preferindo manter uma certa distância desse tipo de produto e mercado. Afinal, ao seguir um modelo já proposto pelo mercado ou por um cliente, a fotografia perde o “tom” da arte, não possui mais a liberdade de explorar sua estética própria. O fotógrafo que segue essa linha procura sempre privilegiar o modo que representa o objeto, e não o objeto em si.

Gustave Le Gray (1820-1884) foi um dos responsáveis por enxergar essa necessidade de criar um novo espaço para a fotografia artística. Ele percebeu que esse tipo de fotografia precisava ficar mais próximo da arte e mais distante possível da indústria (ROUILLÉ, 2009). A *priori* a fotografia artística foi comparada com as pinturas, porém, foi-se compreendido que esse outro tipo de arte servia como referência para as imagens artísticas, pois passavam uma postura mais ligada a arte para o fotógrafo. Mesmo assim, a fotografia ainda não reconhecida como arte, não possuía um espaço dentro de tal campo. Foi nesse meio entre arte e comercial que a fotografia fez morada e construiu um campo caracterizado por um modo de ação muito exclusivo, em que incluía um regime discursivo e postura estética.

Contudo, a fotografia que será analisada neste trabalho não é a produzida por fotógrafos, mas sim a produzida por artistas, e, essa pequena distinção traz uma outra visão para imagens. Rouillé explica essa distinção da seguinte forma:

O principal projeto da fotografia dos artistas não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente, da ordem do visível. Ela não pertence ao domínio da fotografia, mas ao domínio da arte, pois a arte dos artistas é tão distinta da arte dos fotógrafos quanto a fotografia dos artistas o é da fotografia dos fotógrafos. (ROUILLE, 2009, p. 287)

Nuno Ramos é artista plástico e, em uma entrevista ainda não publicada<sup>3</sup>, o autor diz que nunca trabalhou de fato com a fotografia. Os dois únicos trabalhos que considera fotográficos são a série “Mácula” (1994), que eram negativos queimados pelo sol e com textos de Ramos escritos por cima, em braile e “Mocambos” (2003), uma homenagem a Oswaldo Goeldi, em que Ramos saía por São Paulo procurando lugares que se pareciam com as gravuras do homenageado e, depois, as sobrepunha a estilo de Goeldi. Tanto *Junco* como o *Minha Fantasma*, apesar de possuírem fotos, não são considerados, por ele, trabalhos fotográficos, pois não tiveram um trabalho de forma e estilo, como os outros projetos. Contudo, nesses dois livros, ainda é possível encontrar elementos que os tornam “fotografia arte” e, por isso, serem analisados e interpretados de múltiplas maneiras.

As fotos do *Minha Fantasma* foram pensadas logo de imediato por Ramos, quando pensou em escrever o diário. Inicialmente, pensou em trabalhar com a própria mulher como modelo, mas após um teste, percebeu que não era aquilo que procurava e aceitou-se como modelo de suas fotos. *Minha Fantasma* trata de uma reflexão sobre o convívio de um casal, que juntos, passam por uma fase difícil, de sofrimento e cuidados, e, ao retratar essa dor por meio de palavras, Ramos procura nas fotos, tornar visível esse momento.

---

<sup>3</sup> No dia 22 de agosto de 2014, em São Paulo, Nuno Ramos concordou em dar uma entrevista para a pesquisadora no seu ateliê.

As fotos em preto e branco de cômodos de casas vazias e do autor deitado no chão coberto de pó, foram feitas em parceria com o amigo e também artista Eduardo Ortega. Durante a entrevista que tivemos, Ramos conta que com a ajuda de um amigo que trabalhava em uma imobiliária, eles iam para casas vazias (inclusive uma das casas foi a que ele morou quando criança) e faziam as fotos. Ortega batia as fotos, mas a decisão de ângulos era em conjunto. Fotos que o expõe de forma tão crua, foram pensadas exatamente para poder falar o que ele sentia também. O tom melancólico que as cores (ou a falta delas) sugerem, ajuda a extrair os sentimentos que surgiram nessa época. Cansaço, luto, morte, vazio, paralisia... todas essas emoções estão por trás das imagens, simbolizadas seja pelo cômodo vazio, ou pelo preto e branco, ou pelo próprio autor nu e coberto de um pó químico.

As fotos do *Minha Fantasma* ajudaram a complementar a narrativa, torná-la mais rica. Em um propósito geral, a junção da fotografia com a literatura tende a mostrar como a aproximação com as narrativas e textos poéticos acrescenta camadas de sentido à imagem, que passa a ser lida duplamente, em função de seus elementos estéticos particulares e em função do diálogo que mantém com o texto escrito.



## **4 UMA SOMBRA MINUCIOSA E TRANSPARENTE: LEITURA DE *MINHA FANTASMA***

### 4.1 Análise da narrativa

*Minha Fantasma* livro do autor paulista Nuno Ramos, foi escrito durante um período difícil na vida do autor e sua esposa, Sandra Antunes Ramos. Diagnosticada com anorexia bulímica e depressão, Sandra Ramos padecia, enquanto o seu marido a tomava em cuidados. Escrito entre dezembro de 1998 e junho de 1999, e em formato de diário, a história do casal contada de forma poética, rica em metáforas, comove os seus leitores.

Ambientada em São Paulo, onde mora o casal, a narrativa traz relatos do período em que a doença se tornou parte do cotidiano deles. Uma mistura de amor, remédios, cansaço e cuidados toma conta do dia a dia, levando-os a modificar rotinas e desejos e se adaptar a essa nova realidade. Ramos utiliza desse artifício de diário como uma maneira para desabafar, contar o que se passava e, principalmente, contar como se sentia em relação aquele momento. “Está plena na magreza, definha como uma santa, os ecos da madrugada conseguem entrar no meu quarto e perguntam. Entram em silêncio, depois perguntam: o que você fez por ela? Eu fiz o que podia. Quanto é isso? Fiz tudo o que podia”. (RAMOS, 2007, p. 369)

Diante dos seus desabafos, a escolha de pôr uma narrativa como em essa em um diário, se faz plausível. O diário é uma maneira de se aproximar do texto, trazendo registros – aparentemente – imediatos e não possui nenhuma menção de data/hora, deixando para o leitor crer que o escrito ocorreu logo após o acontecimento. Apesar dessa forma de diário parecer um texto livre, que traz apenas as situações ocorridas no dia a dia, tudo que ali é registrado é uma encenação. Por trás de cada frase há um texto

que antes foi elaborado e, mesmo dando a entender que é apenas um relato cotidiano, é um texto mais que “rebuscado”. Em entrevista concedida a mim, o próprio Nuno Ramos aponta isso, o diário é uma mentira; é uma mentira que dá acesso ao outro.

Ainda na escolha do formato diário pode-se perceber que nesse tipo de narrativa o conteúdo não é universalizado. Sim, o livro traz como tema o período em que a doença da Sandra Ramos se fortaleceu e tomou conta da rotina do casal, mas é possível observar outros assuntos, principalmente o lado do autor que detalha seu processo como marido e cuidador. Normalmente nesse tipo de escrito a linguagem é mais “rasteira”, algo relacionado ao cotidiano, não há uma preocupação em escrever algo mais elaborado, já que um diário é exatamente o contrário disso, porém, em *Minha Fantasma*, são facilmente identificáveis ironias, um texto poético, coberto de metáforas, o que acaba justificando a afirmação anterior do autor: o diário é uma mentira.

O diário é, de fato, uma mentira, mas a doença não era. Registrada do mais íntimo momento aos piores, em que crises da esposa revelava apenas tédio, cansaço e morte, Ramos consegue envolver essas situações e torná-las minimamente interessantes com seu vocabulário rico, sua admiração e amor pela esposa – amor este que não escapa de ser vivido em uma única linha.

Desço até a cozinha para separar seus remédios. É para isso que sirvo agora. Nem sempre é possível ter bem claro o sentido de um dia. O meu agora tem: dar remédios, forçá-la a comer embora ela não queira. [...] E se nós insistimos ela vomita. E se vomita, bem, então melhor acarinhá-la e começar tudo novamente. É um amor imenso e cansativo, que deve dizer bem alto: *Eu quero você mesmo assim*. [...] Amar na doença é quase querer que a doença continue. (RAMOS, 2007, p. 370) (Grifo do autor)

Por se tratar de uma doença grave, o uso da linguagem poética se encaixa muito bem na narrativa. É quase como se esse estilo fosse proposital, para amenizar o assunto

tratado e, partindo do pressuposto que toda a narrativa foi elaborada e não é um simples registro do que ocorria, como dito anteriormente, pode-se afirmar que essa linguagem foi escolhida com esse intuito mesmo de “suavizar” as consequências da doença, dando a ela a fluidez e beleza de uma obra de arte.

De forma quase infantil, Ramos traz à tona sentimentos ligados a depressão: cansaço, morte, ausência, tédio... E todos esses sentimentos são descritos com essa roupagem poética, que mesmo ainda que traga a profundidade do que é sentido, se torna leve. É possível observar esses momentos em algumas das passagens da narrativa, como por exemplo, neste trecho que o autor trata da ausência da mulher, quando ela se fecha para si mesma:

Olhando ela fazer o que sempre faz, dormir, olhando o corvo bicar as suas pálpebras, olhando a coruja lhe contar o seu segredo (*Eu não durmo porque não posso*) e o camelo lamber as suas faces enquanto ela descansa entre as duas corcovas, olhando a gralha lhe dizer: *Eu avisei*, olhando a gralha repetir: *Agora sai dessa sozinha*, olhando a lesma passear por suas vértebras, que vão afundando no acolchoado da cama, olhando ela diminuir a cada dia em relação à cabeceira retangular, um vão cavado entre as coxas que não havia antes, um cuidado em mim por ela que não havia antes, uma curiosidade maior, porque tudo agora é só dela, já que não precisa de mim para morrer (talvez nem para viver), ela não precisa de mim para ir aonde ela quer ir, olhando o coelho que move o seu focinho bem junto ao dela, olhando a velha senhora desdentada que recita alto seu nome enquanto joga os ingredientes dentro do caldeirão, ouvindo o sussurrar dos pequenos esquilos que pedem para ajudar (mas ela não pode ouvi-los), pedem para cuidar delas (mas ela não pode ouvi-los), pedem para dividir suas nozes com elas. (RAMOS, 2007, p. 373) (grifos do autor)

Passagens como essa são descritas a todo momento, seja para descrever uma consulta ou um momento do casal, as figuras de linguagem se fazem presentes para ilustrar o que é sentido. A sinestesia, figura de linguagem que mistura diferentes sensações originárias de outros órgãos, se faz presente em quase todo o livro, mas é em “Meu cansaço” que se torna mais evidente.

O seu corpo banhado carrega o cheiro da água parada, da toalha úmida. Antes era uma água de corredeira que enchia por um momento as saboneteiras dela, uma promessa de espuma à palma da minha mão. Agora eu peguei uma forma de desgosto, a palavra é essa. Meu cansaço. (RAMOS, 2007, p. 382)

“Meu cansaço” é a segunda parte do livro (dividido em três: “Minha fantasma”, “Meu cansaço” e “Meu mar”) e diferentemente das outras duas, o autor se mostra mais cru, egoísta em relação à dor da mulher. Rancor e ressentimento podem ser encontrados pelas páginas, mas é importante perceber que essas emoções fazem parte do luto pelo qual o autor passa.

Mais do que tudo, no entanto, meu cansaço me afasta dela. Ela que pode tudo (porque está convalescendo), só pode ser freada pela minha morte. Na ausência disso, por uma doença minha mais séria do que a dela. Na ausência disso pela minha raiva ou mau-humor (agudos, mas breves). Na ausência disso pelo meu cansaço. Posso deixar que fale de si mesma durante um mês inteiro, que quase tome o número necessário de medicamentos para morrer, que corte a própria pele durante toda a tarde, acompanhando a queda do sol, que durma 48h seguidas porque estou cansado, estou muito cansado, há uma câmara de cortiça dentro de mim onde toda essa confusão se aquieta. (RAMOS, 2007, p. 387)

Luto e melancolia são os temas chave para essa obra. Ramos reproduz muito bem esses sentimentos em trechos onde descreve o choro, remédios, ausência, impaciência e o próprio corpo da mulher, além de descrever a casa deles como um lugar que não parece ter nada além da melancolia da esposa. O autor passa por todas as etapas do luto: a perda, mesmo que não seja perda física de alguém, mas a pessoa que está ali, definhando não se parece mais com a mulher com quem ele casou. É só uma lembrança de alguém que ela costumava ser. A dor, o pesar, a raiva vêm juntos com o cansaço, mas não duram. Os atos automáticos incomodam, se tornam um fardo, mas o autor, em seu papel de cuidador, continua. Segue fazendo seus novos trabalhos diários, coloca para trás a tristeza e a vontade de desistir.

A última seção, “Meu mar”, é menor que as outras e encerra o livro, mas é importante lembrar que as três partes que compõe o *Minha Fantasma*, não possuem nenhum tipo de ordem cronológica. É possível encontrar alguma ordem, algum sentido na forma que foi sequenciada, mas ainda assim, não possuem um tempo cronológico que ajude a entender a disposição das seções. “Meu mar” aborda mais uma vez um tipo de esvaziamento, ainda uma lembrança do luto que o autor enfrenta, entretanto, a escrita nos leva a afundar, a entender como que aquele fosse finalmente o de fim todo processo. A metáfora do mar talvez tenha sido escolhida para isso: o mar pode levar para longe as coisas ruins, o mar pode levar embora todos os dias e momentos que viveram. Brizuela afirma que “não é uma questão de água, mas de mar, porque o mar, à diferença do lago, cuja água é ‘doce e límpida’, é uma entidade, uma matéria viva” (BRIZUELA, 2014, p. 230). É compreensível que depois de todo esse processo de tormento que a doença trouxe, o mar seja escolhido como forma de representar um novo começo, como “[...] se retornasse de uma longa viagem da qual já não lembro nada que me aproximo de você, mar remoto mas íntimo, alheio mas meu. Tenho um sentimento agora de que mereço você [...]” (RAMOS, 2007, p. 395)

Um outro tema chama a atenção em *Minha fantasma*: a exposição exagerada da intimidade do casal, da família, a exploração da doença e de tudo que ela trouxe consigo, trouxe à tona questionamentos acerca do sofrimento como arte. Há limites para a arte?

Nuno Ramos, ao publicar o *Minha Fantasma* em uma tiragem menor, entregando somente para alguns amigos, afirma que ninguém chegou a falar diretamente sobre esse assunto<sup>4</sup>, mas que percebeu a preocupação dos outros com o bem-estar de

---

<sup>4</sup> Ver entrevista cedida à pesquisadora. Anexo ao trabalho.

Sandra Ramos. Contudo, o autor diz que não houve em nenhum momento segredos sobre a doença. Os filhos sabiam o que estava acontecendo, a família, os amigos também. O que se tornou realmente importante durante esse processo da depressão foi a necessidade de falar, de usar o diário como desabafo, de se apropriar do que estava acontecendo. O autor ainda cita na entrevista William Styron e o livro *Perto das Trevas* (Ed. Rocco, 1991), em que o Styron trata da sua própria depressão, para mostrar como são diferentes as necessidades de quem passa por esses momentos. Alguns ficam calados, outros conversam, outros escrevem. No entanto, apesar do exemplo citado, Ramos explica que sua intenção ao escrever e publicar a narrativa foi “[...] uma tentativa assim de botar aquilo num lugar amoroso, de que é possível amar aquelas condições, acho que algo desse tipo, a vontade.” (RAMOS, 2015. Entrevista à autora)

Além do texto verbal, o livro é composto por nove fotos e, estas, serão agora analisadas com o intuito de entender como toda a obra, sendo um conjunto geral, funciona.

#### 4.2 As fotos

As fotografias presentes em *Minha Fantasma* são da autoria do autor Nuno Ramos em parceria com seu amigo e, também artista, Eduardo Ortega. As fotos foram tiradas em casas vazias, às quais, um amigo corretor de imóveis do autor, tinha acesso. Serão analisadas quatro fotos retiradas do livro *Ensaio Geral*.

Ramos afirma que o *Minha Fantasma* não é um trabalho fotográfico e, por isso, as fotos não possuem nenhum esmero técnico ou preocupação com ângulos e cores. É importante sinalizar que na primeira tiragem do livro, em 2000, as fotos eram coloridas. Porém, quando republicado no *Ensaio Geral* em 2007, a cor perdeu espaço para o preto e branco e as fotos acabaram sendo publicadas com uma qualidade ruim. Infelizmente,

como a primeira tiragem foi entregue apenas para pessoas muito próximas, a visualização e estudo dessas fotos coloridas se tornou impossível.

Com um total de nove fotografias, estes documentos se revezam em mostrar cômodos vazios das casas e cômodos com o próprio autor, nu, deitado no chão. Nas fotos em que o autor aparece como modelo, está sempre coberto de um tipo de pó, às vezes branco, às vezes preto. O pó branco, foi confirmado por Ramos, era cal, um composto químico que causa muita irritação na pele, podendo causar queimaduras, dores, vômitos, além de ser muito perigoso se inalado. O pó preto, durante a entrevista, Ramos disse ter utilizado carvão em uma das fotos, mas pela textura do produto, parece ser algo mais grosso como piche ou betume. Nessa análise, irei considerar o pó preto como piche.

A partir da escolha dos materiais que usa para se cobrir, é possível observar já uma vontade do autor de provocar em si próprio um pouco de dor, de sofrimento, como se dessa forma ele também pudesse compartilhar o padecimento em que sua esposa passava, representar assim o corpo agonizante. É possível pensar também que o uso dos materiais pode ser considerado como um flagelo, uma forma “justa” de também definhar e de alguma forma, prejudicar sua saúde, não abandonando a esposa até nisso.

Lendo as fotos em conjunto com o texto verbal, é possível fazer esse tipo de comparação, de ler o sofrimento de um e depois ver representado o mesmo sofrimento pelo outro, contudo, essas fotografias foram feitas de modo autônomo, não possuem ligação direta com o texto. É importante observar que tanto o texto como os documentos fotográficos podem ser lidos separadamente, se as fotos não estivessem no livro, acompanhando o texto, dificilmente alguém sentiria falta delas. Não são ilustrações que servem para guiar o leitor, essas imagens possuem sentidos singulares independentes do

texto. Martine Joly afirma que “a complementaridade das imagens e das palavras também reside no fato de que se alimentam umas das outras. Não há qualquer necessidade de uma co-presença da imagem e do texto para que o fenômeno exista” (JOLY, 1996, p. 121)

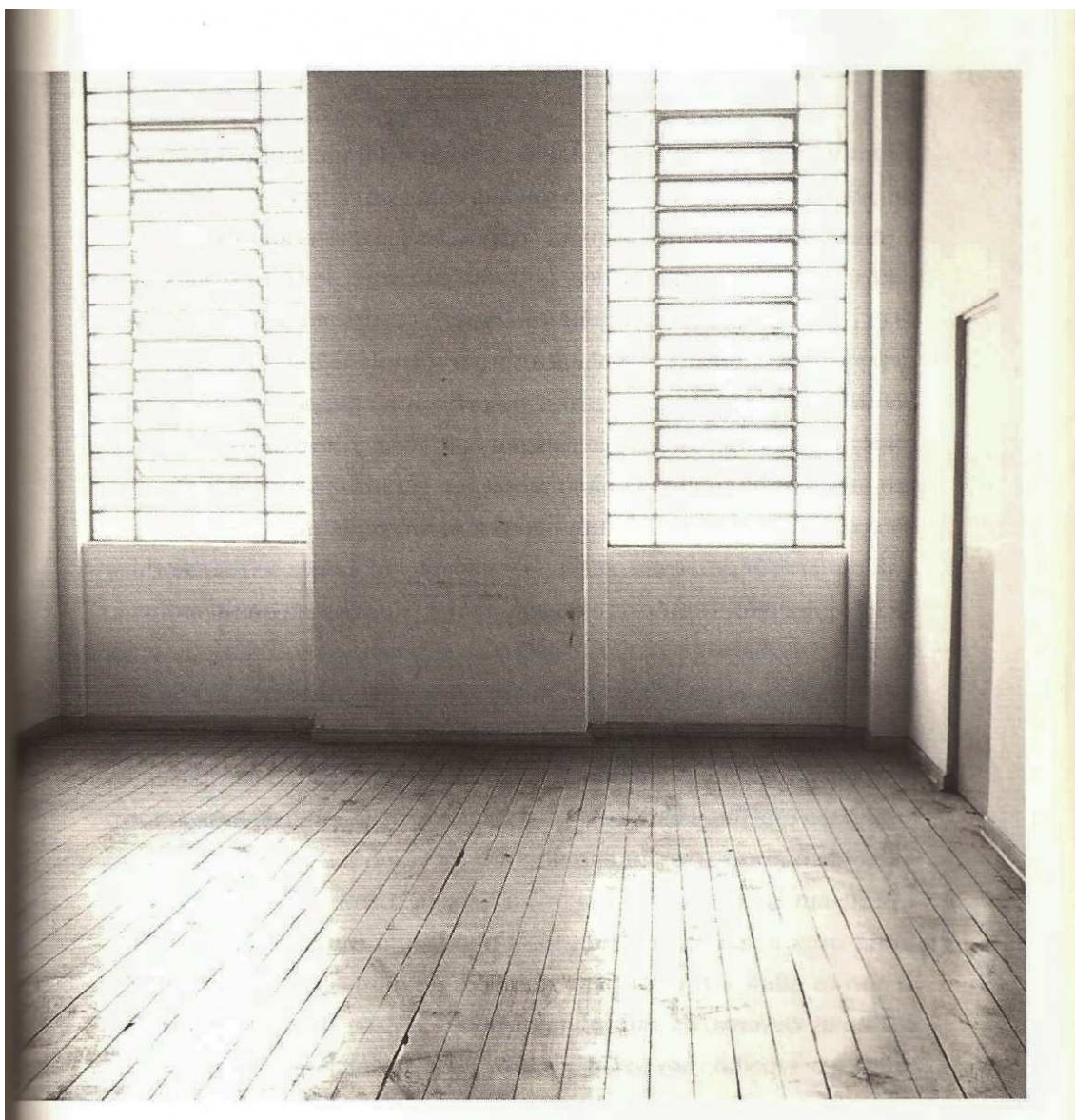
Ao contrário das ilustrações que guiam o leitor, as fotografias são guiadas por estes, afinal, a imagem é um símbolo e entendendo-se dessa forma, pode ser ou não interpretado, cabe apenas ao interesse do leitor que decide qual significado aquela foto pode ter, pois inserida nela, existem diversos tipos de noções abstratas.

Antes de iniciar a análise é preciso lembrar algumas práticas da fotografia que Barthes sinaliza para ajudar nas interpretações: o *operator*; o *spectator*; o *spectrum*. Respectivamente, eles significam o fazer; o olhar e o sofrer. O “fazer” é nada mais do que o tirar a foto e o *operator* é o fotógrafo. O fotógrafo é responsável por captar o momento único, registrar uma situação que nunca mais se repetirá, logo após que se tira a fotografia, tudo se perde, mesmo que depois essa mesma imagem venha a ser reproduzida, nada será igual aquele momento único em que capturado pela primeira vez. É possível comparar a fotografia com a morte por causa disso. No momento em que sua imagem é capturada pela foto, você “morre”. Ninguém está igual ao que esteve um segundo atrás, por isso, ao congelar aquela imagem, o objeto fotografado já não é mesmo. O “olhar” é identificar, contemplar a fotografia. Conseguir detectar e diferenciar o presente/realidade do passado, fazer uma reflexão do tempo. E, por último, o “sofrer”, que é, no fim das contas, o “fazer” e “olhar” juntos. O sofrer significa reconhecer-se na fotografia e entender que ao ser fotografado, virou uma sombra do que se é.



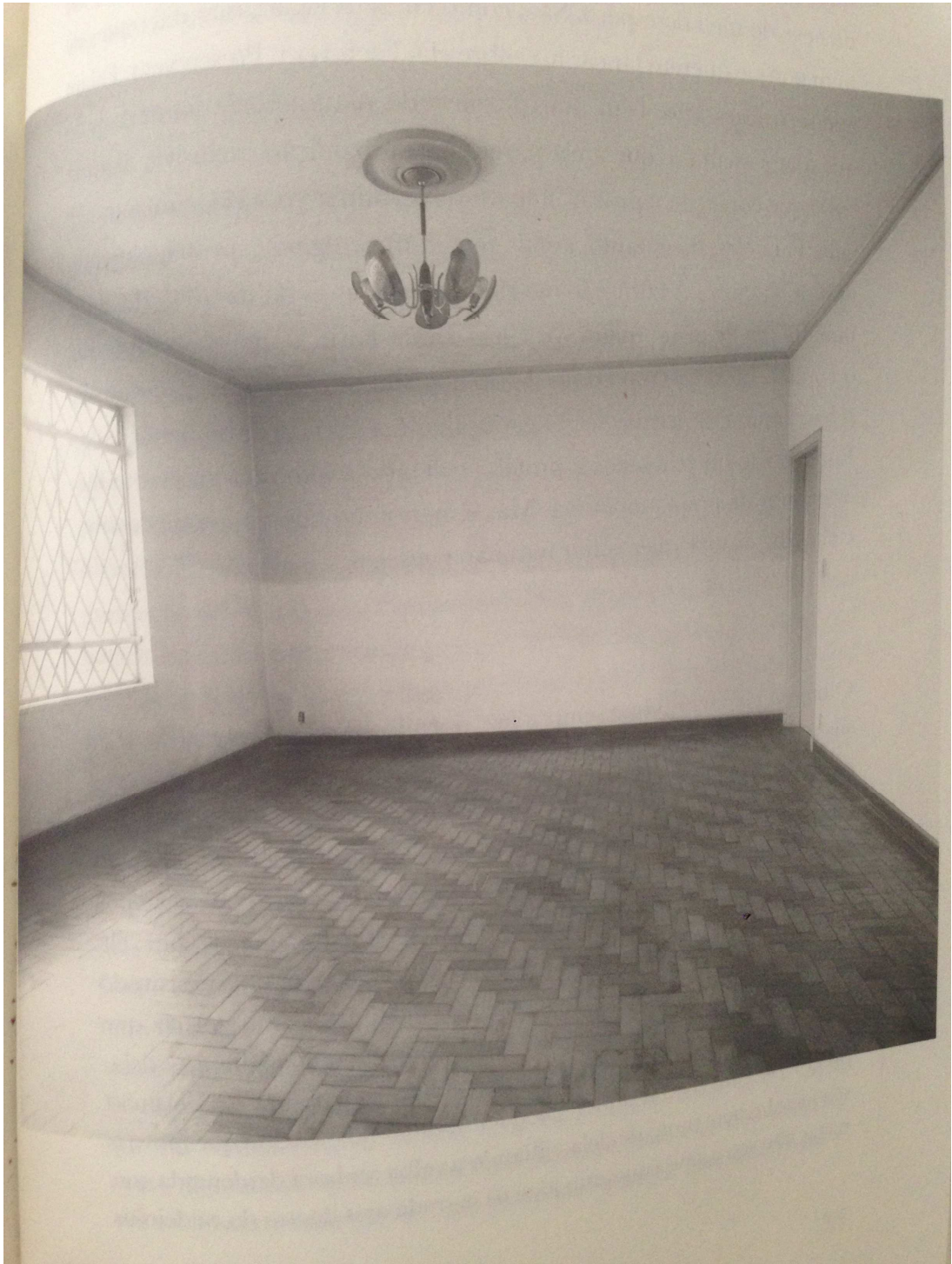
Entendendo essas noções que Barthes aplica, é possível fazer agora a interpretação das quatro imagens do livro *Minha Fantasma*. As imagens serão analisadas em pares, mas com algumas características que podem ser identificadas de forma singular em cada foto.

Imagem 1



Fonte: Ensaio Geral, ed. Globo, 2007. Fotógrafo: Eduardo Ortega

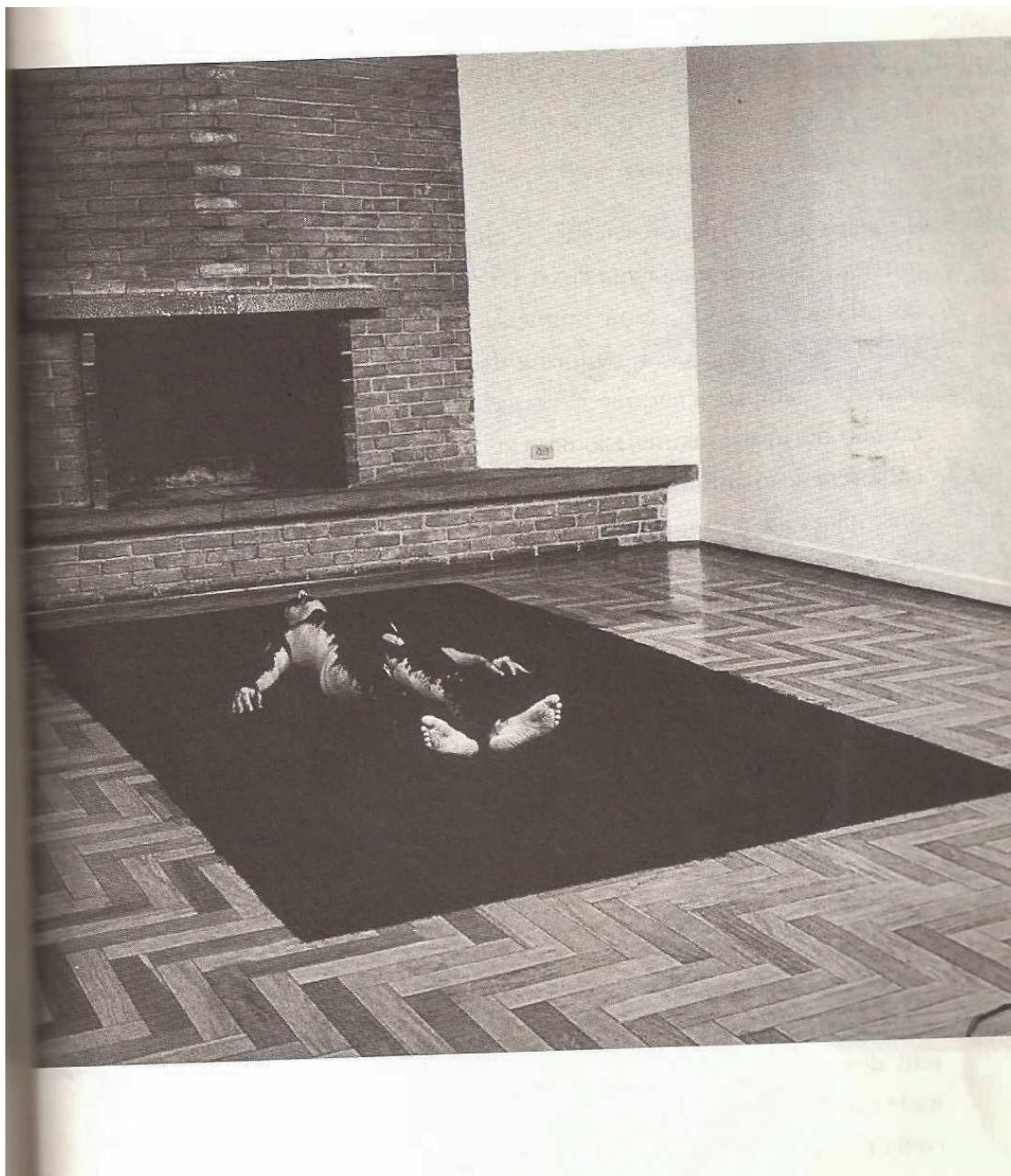
Imagem 2



Fonte: Ensaio Geral, ed. Globo, 2007. Fotógrafo: Eduardo Ortega.

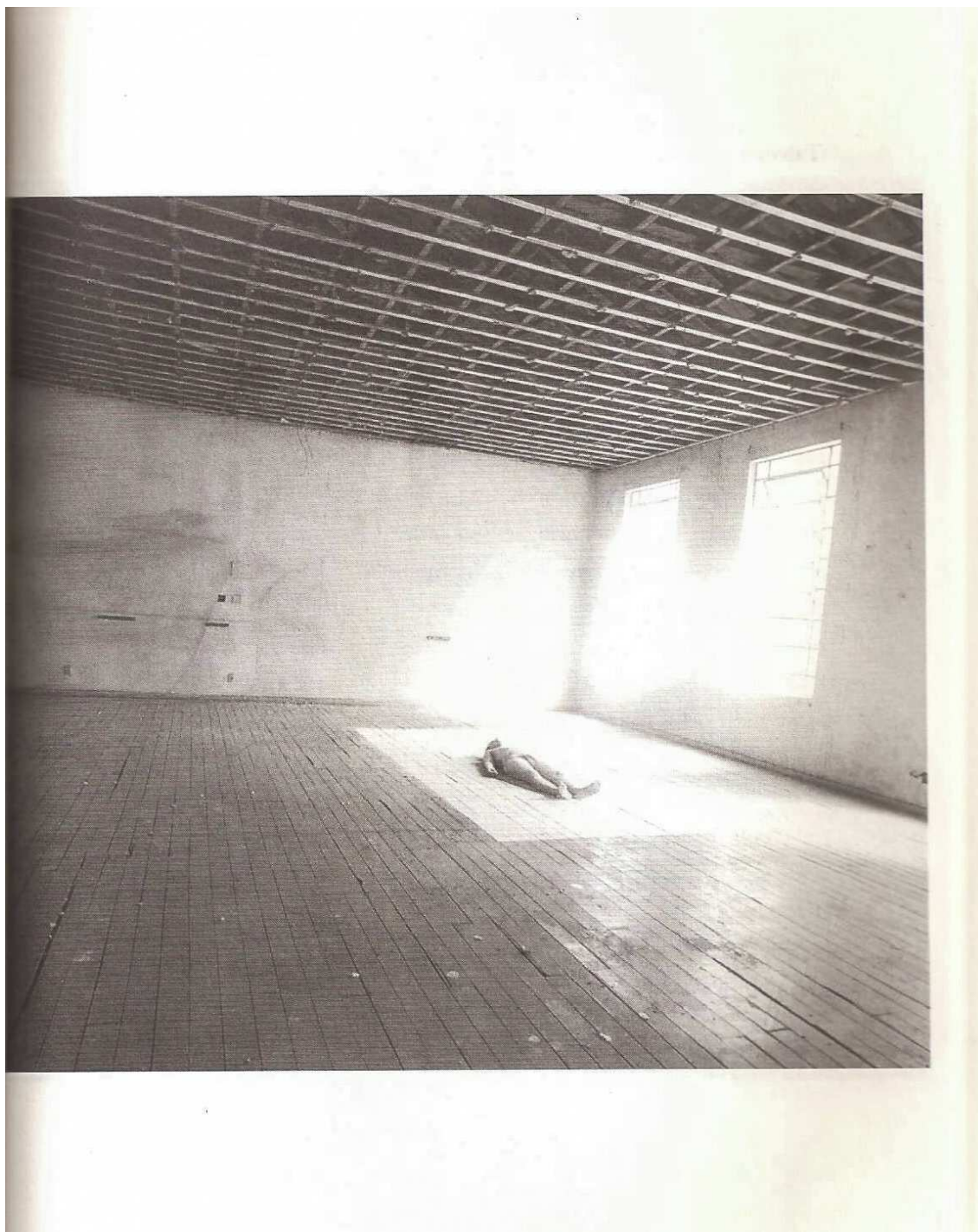


Imagem 3



Fonte: Ensaio Geral, editora Globo, 2007. Foto de Eduardo Ortega.

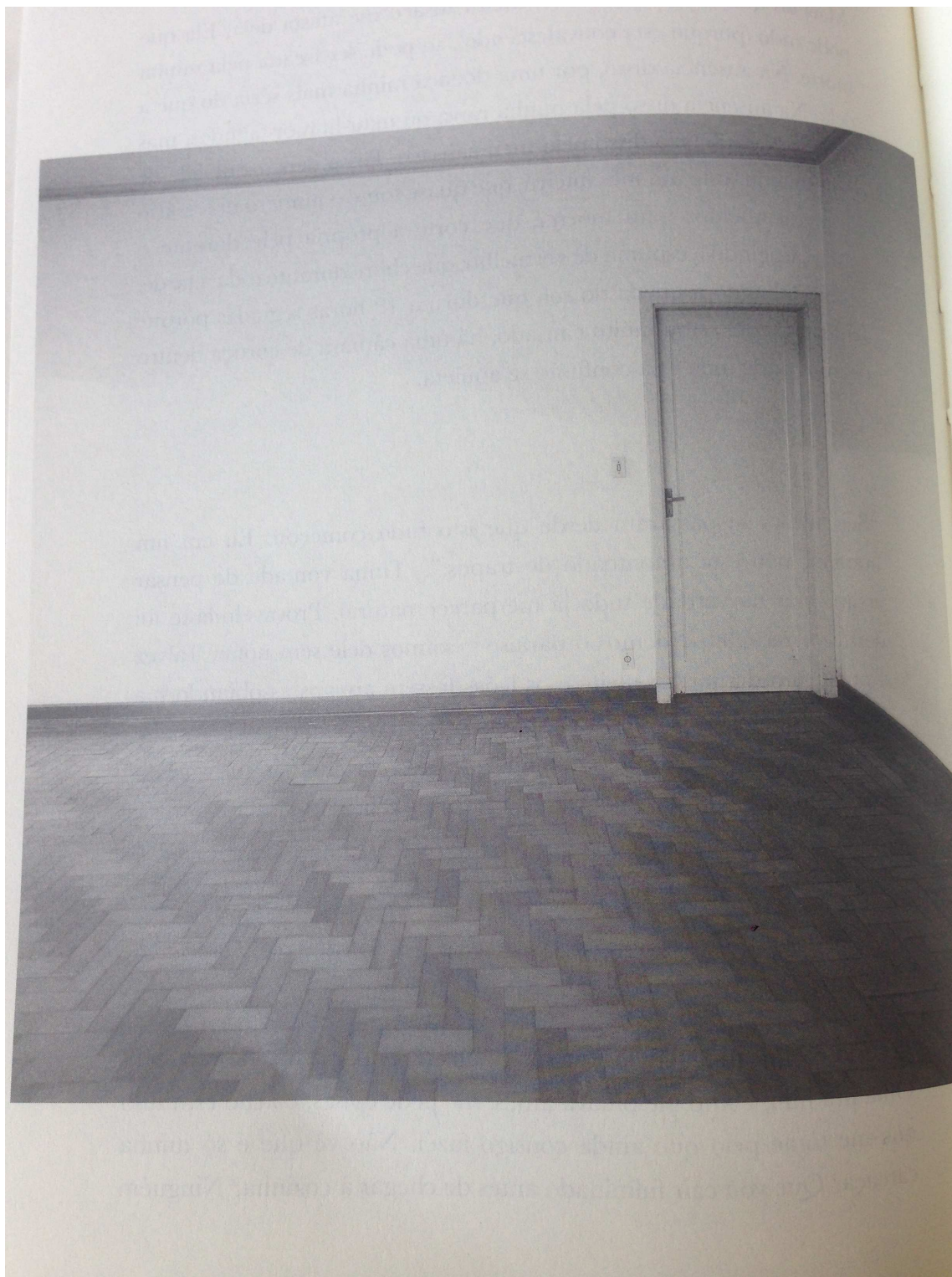
Imagem 4



Fonte: Ensaio Geral, ed. Globo, 2007. Fotógrafo: Eduardo Ortega.



Imagem 5



Fonte: Ensaio Geral, ed. Globo, 2007. Fotógrafo: Eduardo Ortega.

De modo geral, as fotos escolhidas possuem semelhanças que devem ser analisadas em conjunto. Logo de início, o cenário das fotos é um fator importante a ser observado. A interpretação metafórica de casa e corpo, do interior e exterior, está disseminada por todas as imagens. A concepção de opostos vai muito além da casa e do corpo. É possível observar sentidos contrários, como: cheio e vazio; saúde e doença; aberto e fechado; nudez e vestimenta (cobertura); e, principalmente, vida e morte. Os opostos também ficam evidentes no uso do preto e do branco. A cor preta, que representa a ausência de luz, e o branco, a junção de todas as cores.

O uso do preto e do branco nas fotografias serve também como um meio para mostrar o sofrimento enfrentado. Como dito anteriormente, as fotos têm o propósito de representar o sofrimento pelo qual Sandra Ramos passou, porém, na versão do autor, Nuno Ramos. O uso do preto e branco também pode ser visto como uma forma de passar o modo de enxergar a vida, pelos olhos dos doentes. A pessoa depressiva vê tudo de forma “cinzenta”, como se tudo na vida não tivesse graça e, por isso, perdem as cores, fica apático. O preto e branco funciona assim para o leitor, é necessário enxergar a ausência da graça, a desgraça que o autor precisava exprimir, para relatar o sofrimento por completo.

Após a interpretação desses dois elementos comuns nas fotografias do livro, seguiremos para as análises em pares e individuais.

#### **4.2.1 Imagem 1 e 2**

As duas primeiras imagens analisadas nesse estudo, coincidentemente, aparecem nessa mesma ordem no livro. Porém, isso não acontece com as outras, que seguem posições diferentes ao longo da obra.

As imagens 1 e 2 percorrem o caminho da casa para o corpo. A casa como expressão, como base para todos os sentimentos que vão ser explorados das mais diversas formas, usando sempre o cenário como referência.

Na Imagem 1, a simetria é compreensível, tendo em vista as duas grandes janelas posicionadas lado a lado, idênticas. Esse espalhamento pode ser associado aos opostos que estudo aqui, a casa e o corpo, a doença e o cuidado, a casa vazia e o corpo

doente, vazio. E, principalmente, Sandra e Nuno. Essa composição, ao contrário dos outros, acredito que é feita como forma de igualar os dois. Mostrar que ambos estão na mesma situação, ela na doença física, ele, na forma que encontrou para representar, para passar a dor. Contudo, sempre juntos. As janelas lado a lado, também podem representar a parceria, o casamento dos dois. Independentemente do que ocorreu, se mantiveram juntos. A porta fechada, próxima a janela, pode ser entendida dessa forma. Em qualquer momento os dois poderiam deixar o outro, abandonar ou só ir. Mas escolheram ficar. Em “Meu cansaço”, essa exaustão se torna presente, a vontade de ir embora, de desistir, mas o autor persiste, como se ele mesmo tivesse escolhido fechar a porta e trancar os dois naquele mundo, naquela casa.

Apesar de parecer melancólico demais, ou até mesmo, doentio, o fechamento dos dois ao “mundo da doença”, nessa fotografia as janelas incidem uma luz no ambiente, que também é muito importante para a análise. O jogo do claro e do escuro, da sombra e da luz, representa também fases desse processo do quadro de depressão. Mesmo com todos os momentos ruins que parecem – sempre – durar muito mais tempo, há aqueles que são considerados “sóbrios”, de calma e até um pouco de felicidade (dada as circunstâncias).

Já na Imagem 2, a impressão que a foto passa é de isolamento. Todo o espaço que o quarto apresenta, a grade na janela, a porta fechada, tudo isso remete à solidão, ao abandono. Se isolar na doença é como ficar preso, a descrição que o Ramos passa no texto verbal sobre os sentimentos da mulher, é que ela sabe que precisa sair daquela condição, ela tem consciência que é necessário, mas não consegue. Está presa, encarcerada a doença, ele, encarcerado ao quarto.

As duas fotos, apesar de representarem cômodos vazios e, a primeira vista, parecerem iguais esteticamente, apresentam algumas diferenças, principalmente nos significados. Enquanto a primeira representa uma parceria, a segunda cria um ambiente para a doença como isolamento. Até a luz usada na fotografia aparenta ser pouca, iluminando apenas o centro da fotografia, deixando todos os cantos escuros. Essa técnica de pouca luz pode ser interpretada como uma das fases da doença, em que a esposa finge que está bem para os outros e logo depois desaba em lágrimas. A escuridão nunca cessa por completo, assim como a tristeza que provém da depressão.

#### 4.2.2 **Imagens 3 e 4**

A Imagem 3, possui um enquadramento muito diferente das outras fotografias. Com um ângulo mais fechado, o uso do piche e cores escuras predominando no local, interpreto essa fotografia, especificamente, como o fechamento do ciclo, a morte. A cor preta, a imobilidade do corpo nu, coberto, como se já estivesse fazendo parte daquele pó, tudo leva a única condição de fim.

A lareira no centro da sala e o corpo, direcionado para ela, também denunciam o fechamento que a foto propõe. A única saída é a lareira, e a única forma de sair por ela, é sendo fumaça, deixando a matéria se desintegrar. Todos os elementos da imagem remetem à morte. O desenho do tapete de piche, tão bem delineado no chão, lembra uma tumba, um caixão, onde o corpo nu descansa, desprotegido, frágil. É importante notar que, apesar do corpo estar em grande parte coberto, o pênis do autor permanece limpo, sem nenhum pó por cima. Em uma sociedade em que mostrar o corpo é algo para se envergonhar e esconder, o órgão sexual intacto, se destacando no corpo coberto de preto, pode ter a intenção de mostrar exatamente a vulnerabilidade do autor.

Na Imagem 4, a ênfase da foto é no corpo nu e no espaço fragmentado. A luz branca que ilumina o cômodo, delimitando um retângulo, similar ao retângulo preto da foto anterior, expõe por completo a nudez. Nessa foto, o último refúgio da intimidade é quebrado, se desfaz e todo o autor é revelado, da mesma forma como faz com o diário, ao exibir a doença, revela todo o íntimo de algo que é sempre escondido, deixado nas sombras.

Ao se revelar, se colocar sob as luzes que entram pelas janelas – simétricas –, tudo que deveria ser privado, se torna pública. Ramos se expõe, da mesma forma que a sua mulher é exposta no livro. Ele se coloca tão frágil quanto ela, aberto a qualquer tipo de invasão. Essa imagem, para mim, revela exatamente o momento da decisão de publicação do diário, a aceitação que as intimidades seriam invadidas, não poderia haver pudor de nenhum dos dois. Ambos estão nus na obra. Cada um da sua maneira.

#### 4.2.3 **Imagem 5**



Ao contrário da Imagem 3, a Imagem 5, possui uma ideia de saída. A imagem da porta, mesmo fechada, é a possibilidade de fuga, do esquecimento. Enquanto uma foto mostra que não existe escapatória além da morte, essa foto agora revela que há sim um modo de sair, a ameaça da morte não existe mais. Abrir a porta e sair, já é uma opção. As cores claras da foto também são um aspecto mais positivo, não é uma menção à cura, mas são elementos que trazem esperança ao leitor, que o convidam a crer que haverá uma história diferente por trás da porta, uma nova fase na vida do casal.

As cinco fotos se complementam, ao fim. Cada uma traz um aspecto diferente da história, envolvendo as fotografias de significados e tornam-se a explicação da obra. Se as imagens estivessem expostas, nessa ordem, e apenas a apresentação inicial, que já se encontra no livro, essa leitura seria possível, entre tantas outras.

## 5 NOITES ACENDIDAS, DIAS APAGADOS

As fotografias acabam por ser registros de cenas que já aconteceram, que nunca se repetirão, por mais que o fotógrafo e o seu objeto tentem as reproduzir. O que se foi fotografado, já se perdeu para sempre, só a imagem é a prova que aquilo não é algum tipo de invenção.

Por ter esse caráter de verdade, a fotografia foi e ainda é usada com o intuito de revelar e guardar acontecimentos, marcantes ou não, deixando registrado para ter uma memória palpável de tudo que foi transitório. A fotografia, é por fim, a morte. Conecta-se com a morte, tem nela seu fundamento último e seu limite.

Talvez, baseando-se nesse conceito, Nuno Ramos tenha escolhido fazer essas fotografias e colocá-las no *Minha Fantasma*. As fotos se relacionam muito bem com o texto, casando com o tema e se desenvolvendo paralelamente, porém, sem deixar de seguir uma linearidade que também se encontra no texto verbal. Dois jogos de oposições se dão em ambas as linguagens, num movimento circular de espelhamento e refração – na qual a imagem retorna diferente, apesar de conectada com o objeto inicial: o jogo entre claro e escuro, literal e metaforicamente, atravessa todo o texto, da cor das fotos ao drama familiar vivido pelo escritor, que atravessou as trevas de uma doença grave junto à esposa. De modo similar, o jogo entre cuidado e descanso, ou entre cansaço e desvelo, pode ser visto também como um par significativo que costura toda a narrativa, da repetição das mesmas palavras e sons no texto à própria sintaxe da narrativa, que aponta, em outro nível, para a troca do dia pela noite, da noite pelo dia – movimento básico de quem se propõe a cuidar de outra pessoa, abrindo mão de si em detrimento dos ritmos e circunstâncias daquele outro corpo. O título escolhido para dar nome e organizar este TCC, enfim, gostaria de fazer referência a isso, reconhecendo a centralidade da questão (ao mesmo tempo ética e estética) no corpo do texto de Nuno Ramos.

Por fim, gostaria de lembrar: apesar de cada imagem significar algo diferente para cada leitor, afinal, nossa interpretação é influenciada pelo “baú cultural” que carregamos, composto por materiais simbólicos comuns, a junção de mídia e linguagem é uma forma de agregar ainda mais sentido as obras. Se procurei ler as fotos e o texto de Ramos dessa maneira, comunico a elas algo da minha própria experiência com os temas e emoções que atravessam a obra. A universalidade que suas questões assumem torna-se

peçoal e intransferível para cada um de seus leitores, e este é o registro que pude fazer do que me move e comove nesse texto tão delicado e hermético.

## BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, W. **A imagem de Proust. Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, W. A pequena história da fotografia. In: **Magia, arte e técnica: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985a. Obras Escolhidas, v.1.
- BRIZUELA, N. **Depois da fotografia: uma literatura fora de si**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- COTTON, C. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- DUBOIS, P. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios**. Campinas: Papyrus, 1994.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1985.
- GARRAMUÑO, F. “Práticas da impertinência” e “A literatura fora de si”, in **Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. p. 11-48.
- HISTÓRIA da fotografia. Disponível em:  
<<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/historia-da-fotografia/historia-da-fotografia.php>>. Acesso em: 15 abril 2015.
- JOLY, M. **Introdução à Análise da Imagem**. Campinas: Papyrus, 1996.
- LOUIS Daguerre and the pioneers of photography. Disponível em:  
<<http://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/8898962/Louis-Daguerre-and-the-pioneers-of-photography.html>> Acesso em: 24 abril 2015.
- KOSSOY, B. Fotografia e memória: a reconstituição por meio da fotografia. In:  
SEMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.
- MANINI, M. Imagem, imagem, imagem...: o fotográfico no fotorromance. In:  
SEMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 2005.
- MARESCA, S. “Olhares cruzados. Ensaio comparativo entre as abordagens fotográfica e etnográfica”. In: SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec/CNPq, 2005.

NETO, C. Máquina do tempo: Daguerreótipo. **Resumo Fotográfico**. 2011. Disponível em: <<http://www.resumofotografico.com/2011/09/maquina-do-tempo-daguerreotipo.html>>. Acesso em: 20 abril 2015.

RAMOS, N. **Cujo**. São Paulo: Editora 34, 1993.

RAMOS, N. **Ensaio Geral**. São Paulo: Globo, 2007.

RIBEIRO, G. S. Fragmentos de Luz, Memórias da Destruição. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo - Dossiê Imagens de Devastação**. Junho de 2012. Disponível em: <[http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie08/RevLitAut\\_art02.pdf](http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie08/RevLitAut_art02.pdf)>. Acesso em: 31 jun 2015.

ROUILÉE, A. **A fotografia**: entre documento e a arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

SÜSSEKIND, F. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1987.

SÜSSEKIND, F. **Tudo fala**: comentário sobre o trabalho de Nuno Ramos. Disponível em: <[http://www.academia.edu/10396402/tudo\\_fala](http://www.academia.edu/10396402/tudo_fala)> Acesso em: 15 abril 2015.

## ANEXO

### Foto, mácula, memória

(uma entrevista com Nuno Ramos)

Gustavo Silveira Ribeiro (UFBA)

Tatiana de Almeida Santos (UFBA)

*A conversa com o artista, realizada em agosto de 2014, tem lugar no seu ateliê, um galpão antigo, localizado na região central de São Paulo. A rua é calma e apesar da terça-feira plena, à tarde, a lanchonete da esquina está vazia e a única pessoa na calçada é um morador de rua. Misturado entre outros galpões semiabandonados da mesma região, o de número 99 é quase imperceptível. Quando chegamos ao local, quem nos recebe é Bianca, a assessora. O objetivo da visita é simples, à primeira vista: queremos ouvir o que o autor tem a dizer sobre a sua relação com a fotografia, presença inconstante, mas expressiva, em algumas de suas obras, especialmente os textos literários e as peças ensaístico-criativas recolhidas em Ensaio Geral (2007), nos quais a associação entre imagem e palavra assume importância considerável. Ainda pouco explorada em toda a sua extensão e nas muitas direções que pode tomar, tal aspecto do trabalho de Nuno Ramos nos parecia (o que a entrevista a seguir só veio confirmar), ao mesmo tempo, estimulante e desafiador.*

*O galpão é imenso, sem dúvida, mas hoje dá outra impressão: está de tal maneira tomado por livros, esculturas, quadros, tintas e todo tipo de objeto disparatado (que poderá ser útil na elaboração de algum novo projeto), que parece pequeno, quase sufocante em alguns momentos. O acúmulo, o caótico, o residual – esses três elementos fundamentais da poética de Nuno Ramos – pareciam materializar-se diante de nós de maneira radical e decisiva: como em muitos dos seus trabalhos, a junção de mídias e linguagens diferentes, a aproximação de materiais e texturas díspares, a recolha daquilo que parece às vezes ser o resto esquecido de uma civilização extinta (sucata, trapos, papéis velhos, fragmentos inidentificáveis) formavam um universo amplo e variado, cujo sentido só se podia perceber aos poucos. Daquele aparente amontoado de*

*referências e trabalhos em progresso emergiam, aqui e ali, formas plenas, projetos que pareciam se fechar e chegar a termo. Os trabalhos daquele momento, fomos informados sem poder contempla-los livremente, eram telas de grandes proporções, pinturas às quais o artista retornava depois de tempo considerável (formaram depois o corpo da exposição HOUYHNHNMS, montada na Estação Pinacoteca em agosto de 2015). A sensação de estar ali, naquele ambiente, é estranha: sugere algo entre a tranquilidade e a inquietação.*

*Feitas as apresentações, vamos para o meio do galpão – onde um quadro enorme, a nossos olhos de natureza indefinível, está sendo produzido; o artista se senta em uma antiga cadeira vermelha de barbeiro, nós tomamos lugar a sua frente, em cadeiras manchadas de tinta (e o próprio Nuno Ramos está manchado de tinta, confundindo-se, minimamente, com as cores e matérias à sua volta, com a obra que vai criando). A sofisticação intelectual do autor, sua conhecida maneira articulada de falar sobre arte e sobre seu próprio trabalho, se traduzem, ao longo da conversa, numa linguagem simples e direta, às vezes um tanto confessional, já que os dois principais artefatos literários em que se conjugam, na sua trajetória, palavra e fotografia, *Minha fantasma* (1999) e *Junco* (2011) são realizações muito pessoais, coladas – especialmente no primeiro caso – às experiências do artista e à intimidade de sua vida familiar. Se pretendíamos inicialmente lançar alguma luz nos aspectos gerais da sua relação com a fotografia, e também nos procedimentos particulares, nas escolhas técnicas e estéticas que orientaram a elaboração de alguns desses textos-imagens, acreditamos ter nos aproximado igualmente de algum tipo de registro (auto)biográfico, isto é, um modo breve de inscrição de um sujeito, um ‘eu’ que se vê, apesar de tudo, como personagem de si, um criador consciente do que há de intransferível e pessoal nos processos, tantas vezes objetivos e filosoficamente informados, de composição e inscrição.*

\*\*\*\*

*Fale um pouco sobre a relação do seu trabalho com a fotografia, a sua relação com a mídia, a arte especificamente.*

**Nuno Ramos:** Não tenho uma relação forte com a fotografia, no sentido de fazer, de trabalhar com fotos de modo constante. Eu, que me dedico a tantas coisas, com fotografias, como posso dizer?, nunca me senti muito à vontade. Fiz, até onde me lembro, apenas duas coisas que me fizeram lidar diretamente com essa mídia. Uma série, que eu chamei de *Mácula*, era um trabalho do tempo em que ainda havia filmes, filmes e negativos. Eu tirava uma foto do sol, abria a máquina e velava, deixava queimar. Eu fazia umas fotos do sol ou de algumas nuvens de poeira, de coisas assim, e depois velava, expondo o negativo. Pegava o resultado disso e ampliava, de onde iam surgindo uns tons laranjas. É um trabalho de que gosto até hoje, produzia umas cores muito bonitas; às vezes ficava um resíduo daquela imagem ali, uma coisa quase abstrata. Sobre essa imagem que o sol velou, eu imprimia um texto meu, em braile.

*Em braile?*

**Nuno Ramos:** Eram fotos cegas, um quadradinho em braile. É um trabalho que acho muito bonito assim, como é, mas creio que circulou muito pouco por isso. Era algo que eu curti, me interessava, e que eu ia fazendo. O outro trabalho que fiz com fotografia é uma homenagem ao Emílio Goeldi. Um trabalho bem simples e que fiz já com uma máquina eletrônica. Eu saía por São Paulo, de carro ou a pé – e se eu tivesse feito isso no Rio de Janeiro teria muito mais material – atrás de lugares semelhantes às gravuras dele, e quando achava batia a foto para ficar o mais parecido possível. Sobrepunha depois a imagem, ao estilo do que o próprio Goeldi fazia. Cheguei a encontrar algumas absurdamente parecidas! Chaminés, uma janela que se encaixava. E foi isso, um projeto bastante simples que chamei *Mocambos*. É uma homenagem a ele a sobreposição de uma imagem concreta com as obras que ele criou, de certa forma a sobreposição da minha própria vida com o trabalho dele.



São as duas obras que fiz com fotos num sentido assim objetivo, de fotografias autônomas mesmo.

*E quanto aos livros *Minha Fantasma e Junco*?*

**Nuno Ramos:** Bem, no *Junco* eu sempre tive a fotografia próxima, eu comecei a fazer os poemas e ao mesmo tempo tive a ideia desses dois elementos que me chamam muita atenção, os cachorros no asfalto e os troncos na praia, como duas coisas afundando em materiais diferentes, dois cadáveres, um vegetal e um animal. Ambos como que afundando, se dissolvendo naquelas superfícies, o asfalto no caso do cão, no qual ele se dissolve, acaba por se desfazer, e a areia, que vai como que penetrando a madeira, enterrando-a. A partir dessa mesma ideia eu fiz também duas instalações: “Monólogo para um cachorro morto”, que são aquelas lápides ali [*ele se levanta para mostrar algumas imagens da instalação*] que tem o texto aí dentro, onde está iluminado, além do pequeno filme com um monólogo, que coloco para tocar para os animais. Sou eu mesmo que estou lendo. E fiz também um projeto similar, que nunca executei: era para um junco. A mesma coisa que fiz para o bicho, queria fazer para o tronco. Cheguei a escrever o monólogo. Ia amarrar um toca-CDs no próprio tronco, e quando a maré subisse ela ia simplesmente estragar tudo. Ia propor a mesma coisa, só que numa perspectiva inversa: ao invés de mármore branco deitado, como na instalação realizada, nessa outra iria ser granito preto de pé. Acabei nunca executando, quem sabe um dia ainda faça.

Sempre pensei um pouco as duas coisas juntas mesmo [*fotografias e textos*]; conforme os poemas foram saindo, foram poemas muito lentos – eu demorei 12, 13, 14 anos para fazer o livro – fui fazendo essas fotos tanto dos cachorros como dos juncos, sempre pensei os dois inseparavelmente. Mas não considero aquelas boas fotos, não é isso. Não tem nada a ver com o clique, com a imagem final. É o conceito o que me interessa. Não sei, acho que

não tenho o menor jeito para fotografia: é engraçado, para enquadrar, para disparar, não me sinto bem fotografando. Então, eu não o considero um trabalho fotográfico, no sentido de haver ali uma experiência específica com a fotografia. Tudo está muito ligado mesmo à concepção e aos conceitos propostos.

Mas também não se trata de ilustrações ao texto. Acho que tem um processo ali, um corpo entrando em outro. Uma coisa viva que morre e ao morrer se funde a outra matéria, um pouco assim como virar matéria, ir a outros estados da matéria, algo que eu acho que é o tema geral dos poemas. De fato, não é uma ilustração e são sempre pares, mas também não são fotos comuns, no sentido de que se associa a foto ao clique: um instante que não se repete, uma luz que bate e não volta mais. Em *Junco* é uma coisa assim monótona, sem muita energia, nesse sentido, e eu nem queria mesmo que fossem boas fotos, imagens autônomas.

O preto e branco das imagens só reforça a monotonia, a repetição. Até poderia ser visto como um elemento ligado ao luto e à melancolia, mas melancolia mesmo eu acho que viria com a cor, com a forma colorida. Mas não domino muito a variação que daí vem, uma luz que bateu, a cor de uma com a cor de outra, tudo varia e se combina. Como está fica mais homogêneo.

*Como foi o processo de produção dessas imagens? Você se deslocou para lugares específicos, pré-marcados, para tira-las, ou simplesmente as ia encontrando ao acaso?*

**Nuno Ramos:** É, fiz isso por muito tempo. Ia viajando e parava, batia uma foto. Ia colecionando essas imagens. Uma vez fui ao México e lá havia muitos cachorros mortos, fiquei impressionado. Lembro que às vezes eu ia fazer a foto de um e já via outro. O México é foda. Eu fui fazendo uma coleção, não estava interessado nas fotos

individualmente, mas no conjunto que elas formavam. Meio que por semelhança eu fiz os pares. Mas, novamente, sei que é mais uma ideia, um conceito do que um trabalho com a linguagem da fotografia. Mas acredito que ajuda muito ancorar os poemas, não publicaria sem eles. Gosto delas estarem lá, ajudam a amarrar o texto, dar um lugar. Porque o *Junco* é a descrição de um lugar; bem ou mal, está sempre descrevendo um lugar. É algo que pode ser entendido como um centro de tudo o que eu faço, um núcleo poético do meu trabalho: um lugar onde as coisas se afundam umas nas outras, recebem umas às outras. Aquelas fotos têm um pouco disso, funcionam como uma memória desse lugar de passagem e transformação.

*Que lugar ocupa Minha fantasma nesse contexto? Como, para você, a relação entre imagem e palavra se dá no livro?*

**Nuno Ramos:** *Minha fantasma* é um livro muito mais subjetivo, mais pessoal. Até a decisão de o escrever foi muito difícil, mais do que qualquer outra. Porque, bem... por que caralhos eu vou escrever sobre isso? Eu escrevi porque precisei mesmo, e me fez muito bem.

*Algo como um diário?*

**Nuno Ramos:** Sim, mas eu não faço diários. Primeiro, nunca fiz. Segundo: é um diário, mas já é um pouco mentiroso como diário. Eu já era um artista, assim no sentido mais imediato da palavra: eu estava plenamente consciente do processo, pensei o texto. Ninguém escreve para si mesmo, eu imagino. Naquele caso, não sei, eu talvez tenha escrito. Acho que logo mostrei para a Sandra [*Antunes, esposa do artista, a quem o texto de Minha fantasma faz referência sem, entretanto, nomear diretamente*]. Aí, eu senti uma vontade de me cobrir mesmo de pó. Foi uma coisa assim quase íntima. Se eu não estou enganado, tentei com a

Sandra antes, cheguei a fazer algumas fotos com ela coberta. Mas quando passou para mim ficou muito mais legal, como se eu estivesse assim, como que me lavando naquilo, talvez.

Sou eu em todas as fotos do livro. Porque fazia assim: tinha um amigo que trabalhava em uma imobiliária e à noite a gente visitava as casas que estavam para alugar, fazia as fotos, limpava e saía. A coisa era até meio chata para ele: entrávamos sempre em um lugar vazio, às vezes alguns lugares arruinados – mas desses eu não gostava. Preferia casas comuns, em uso, mas vazias. Era bem mais fácil assim: bastava colocar uma tira de papel marcando a linha, alguém jogava cal em cima, eu me deitava ali no meio, era coberto. Usava cal. Até já fiz uma performance em que havia uma pessoa toda coberta de pó, só que nesse caso a gente usava talco; em mim era cal mesmo. Era uma outra época, eu ficava ali e o Edu [Eduardo Ortega, fotógrafo amigo do artista, autor das imagens que costuram o livro], que bateu quase todas as fotos, clicava. Fiz também uma com carvão: foi feita na casa onde eu cresci, a casa da minha mãe, que nessa época estava para alugar. A gente aproveitou e foi até lá fazer. Fizemos em umas seis, sete casas, não me lembro com certeza. Há algumas imagens com detalhes do meu rosto, mas nunca usei. Sempre gostei daquelas mais geométricas: o espaço, o retângulo e eu. Sempre eu mesmo, nunca usei ator. Tentei com a Sandra, uma vez, mas não gostei. Achei que ficou muito tétrico. Mas comigo, me senti bem. Era como se falasse dela, no texto, mas também me oferecesse: também estava dentro daquilo, era eu ali debaixo.

Uma coisa assim envolve algumas decisões difíceis. Escrever foi difícil, me cobrir, ficar nu, publicar. Foi algo muito íntimo. E depois ler sobre isso também é confuso para mim. Até hoje. Uma vez saiu uma matéria na *Bravo!*, eu acho, que um sujeito fez. Um cara super apaixonado pelo texto, bem intencionado, mas a matéria não me fez bem, pareceu entusiasmada demais. É difícil.

*Como foi a recepção inicial do livro? Como ele vem sendo lido hoje?*

**Nuno Ramos:** Fizeram até uma peça sobre o livro lá em Minas, no Rio começaram a fazer também, mas adiaram. É um texto que, curiosamente, deu uma circulada, rodou bem. Mas eu não tenho nenhum grilo com ele, acho que me fez bem escrever, realizar aquilo. Mas as fotos, das três decisões que, digamos, envolveram o projeto (escrever, fotografar, publicar), fotografar talvez tenha sido a mais tranquila. As outras duas foram bem mais complicadas.

E as fotos vieram depois. Olha, penso que vieram de fato depois, porque ainda que houvesse alguma distanciazinha entre as partes do livro, “Minha fantasma”, “Meu cansaço” e “Meu mar”, eu pensei logo a seguir nas imagens. Elas não foram simultâneas ao texto, mas fiz logo em seguida. Foram como que dois impulsos distintos que depois viriam a se tornar uma realidade só. Quis fazer as fotos independente de qualquer coisa. Eu quis fazer, disso me lembro.

*Apesar do caráter seriado, seria possível dizer que cada fotografia ali tem um significado específico? O ordenamento e a relação com as diferentes partes do texto foram pensadas exatamente como aparecem no resultado final? Numa outra direção: como foi a recepção das pessoas próximas, dos seus primeiros leitores?*

**Nuno Ramos:** Não. Isso foi uma decisão posterior do projeto gráfico, onde vai cada uma. Eram muitas, muitas fotos. O Edu batia um monte! Mas não é que cada uma tenha um significado, mas o que posso dizer é o seguinte: assim como eu fiz o *Junco* pensando naquela série específica, o *Minha Fantasma* logo entrou em uma série também, como uma coisa que jogasse junto, que ancorasse o texto, desse a ele um lugar, desse a ele uma certa materialidade.

Quem desenhou o livro comigo foi o Rodrigo Andrade, aquele outro artista, pintor, meu amigo antigo. A gente desenhou juntos o livro, no sentido da arte gráfica. No *Ensaio Geral*,

para aquela nova publicação, quem fez foi a minha esposa, a arte e tudo. Mas o original, onde essa coisa das fotos e do texto apareceu pela primeira vez, foi armado na parceria com o Rodrigo.

Sobre a publicação: a Sandra concordou e eu queria mesmo. Acho que é um livro sobre ela, mas um pouco sobre mim também. Talvez até mais do que sobre ela, num certo sentido, embora o objeto seja ela. Penso que desejei realizar aquilo publicando. São decisões difíceis de qualificar: por exemplo, tem gente que adocece e permanece quieto, tem gente que fica doente e fala, gente que se separa e não conta nada a ninguém. Eu estou mais para aquele que precisa conversar. Publicar, para mim, ajudou a entender tudo aquilo, muito embora o relato não esteja nem perto do que foi a crise inteira da Sandra, é só um pedaço, por assim dizer. Ia muito mais longe do que está ali. Há uma certa ilusão no texto, no fundo otimista, de que a experiência estivesse, de algum modo, terminando. Nem sei, mas acho que precisei publicar para lidar com o problema, foi a minha maneira, a minha forma de me sentir forte, de dar a minha versão, de me apropriar daquilo. São decisões difíceis de avaliar hoje, tanto tempo depois.

Inicialmente eu quis fazer algo pequeno, fiz poucos, eram cem exemplares apenas, para distribuir aos amigos. Depois, quando fiz o *Ensaio Geral*, já anos passados, procurei ampliar um pouco mais, eu gostava do texto. No *Ensaio Geral* há ensaios mesmo, propriamente falando, e há também umas coisas ligadas à memória – como o texto sobre o meu avô, por exemplo – e o *Minha fantasma* tem um pouco disso, de um diário, uma coisa íntima que eu imaginei se encaixaria bem. A Sandra já estava fora desse clima, dessa longa depressão que ela teve, foi mais leve. A primeira vez foi muito pesada, foi em meio ao processo.

Muita gente se emocionou com o livro. Acho que foi o trabalho que fiz em que houve mais retorno de emoção, de coisas assim, de pessoas apaixonadas pelo texto. Até hoje recebo uns e-mails, desde coisas como “– Ai, eu queria que meu marido fosse assim” [risos], até

gente que lê como se fosse uma fábula de amor, não sei, um material desse tipo. Eu nunca tinha passado por isso, mas muita gente me oferece esse retorno, o que foi importante para mim. E no geral é sempre algo benigno. Agora, a estranheza de publicar o livro sempre esteve meio presente, as pessoas perguntavam “– Nossa, você vai falar disso? Uma coisa tão privada...” Questionamentos nesse sentido. Mas veja, eu estou ali nu também, ou não? [risos] Esse aspecto, para mim, também não é totalmente fácil. Acho que eu queria estar nu, mostrar que estava nu mesmo naquela situação.

Sei que incomodou algumas pessoas. Ninguém me falou diretamente, mas eu senti isso. “– Será que não é ruim para ela falar desse assunto?” A gente tinha contado até para as crianças, meus filhos, que eram mais novos. Foi uma escolha: falar. A gente nunca escondeu muito. Acho que há outras coisas como essa, outros textos, não é? Em geral é a própria pessoa quem vai narrar, nessas obras. Tem um do William Styron, *Perto das Trevas*, que fala sobre a depressão que ele teve. Eu não quis fazer algo do gênero, uma coisa tétrica, no sentido assim de dar muitos detalhes. Não queria fugir disso, mas não queria que fosse um texto muito de lamber ferida. Eu acho que é uma tentativa de colocar aquela experiência num lugar amoroso, de afirmar que é possível amar naquelas condições.

Mas há também uma distância a considerar, de qualquer modo. Por mais que se faça uma obra íntima, próxima de um diário, próxima da sua própria digital, por assim dizer, há sempre uma distância apreciável. É como uma terceira coisa, onde você não está. Há uma autonomia do texto que não pode ser inteiramente colada ao artista. Ali não está o que eu sinto, é justamente algo que fiz para não precisar sentir. É um outro ser que está ali, o texto é uma lente que altera tudo, que cria um mundo opaco. Na verdade, o texto me defende.

*Voltando, por fim, às imagens presentes no Minha fantasma: além da presença de um corpo, o seu mesmo, há como que um vazio, uma ausência, de certa maneira próxima ao que se vê também no Junco. Poderíamos ouvi-lo a respeito?*

**Nuno Ramos:** Eu estou sempre naquele espaço simbólico, numa sala, em algum lugar. Há aquela espécie de lápide que fica à esquerda ou à direita, não sei bem. Ela me ocupa, preenche aquele espaço. Eu estou ali dentro, mesmo quando não apareço. Há fotos em que só aparecem as marcas dos meus pés. Acho que mostra um pouco da solidão que atravessa o texto, desse universo esvaziado, da minha fantasma que enfim, também, sou eu mesmo.

No processo de produção das imagens, eu dirigia, pedia, olhava, mas não julgo que se tratava de criar um olhar novo, uma marca fotográfica. A gente pegava o tripé, ajeitava e pensava o ângulo. Mas o Edu fez algo como fotos do IML, não são produtos estéticos tão concebidos, são fotos neutras, um tanto simples.

Como no caso do *Junco*, nunca penso em cada uma isoladamente, penso como série e conceito. O que é forte ali não são as fotos em si, é a relação surgida entre elas. O cão estar na mesma altura do tronco, o espaço de um é parecido com o outro, a similitude das duas coisas afundando. Esse tipo de relação não se faz com uma imagem. Em *Minha fantasma* se dá algo semelhante: é uma série que se junta a outra série, uma imagem que puxa a outra, que vai criando um lugar, uma habitação diferente para o texto.

Creio que até poderia, fosse outro o contexto, ter publicado apenas os textos. As fotos, no entanto, nunca. Não consigo imaginar aquelas fotos existindo autonomamente. Nem num caso nem no outro. Não há nelas traço do que eu admiro no trabalho de certos fotógrafos. São muito menos interessantes. Há nelas quase que apenas morte.