

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v16e1202119-30>

Recebido em 25/11/2020. Aprovado em 08/06/2021.

O JOGO DISCURSIVO ENTRE LITERATURA E FOTOGRAFIA EM MÃO NA LATA E BERRO D'ÁGUA THE DISCURSIVE PLAY BETWEEN LITERATURE AND PHOTOGRAPHY IN MÃO NA LATA E BERRO D'ÁGUA

Karina Koch*

Laura Ribero Rueda**

Daniel Conte***

Resumo: *Este artigo tem como objetivo apresentar uma análise da intertextualidade e do jogo discursivo entre literatura e fotografia presentes no fotolivro Mão na Lata e Berro D'Água, um ensaio fotográfico produzido em 2006 por um grupo de adolescentes da Favela da Maré, organizado pela fotógrafa Tatiana Altberg e fundamentado na obra de Jorge Amado intitulada A morte e a morte de Quincas Berro D'Água. O fotolivro reúne texto e imagem, palavra e fotografia, em uma ressignificação das memórias do personagem Quincas e do universo onírico presente na narrativa original, representado pela plástica das fotografias pinhole, técnica escolhida pelo grupo para esta releitura. Para esta análise, nos apoiamos nas teorias de autores que versam sobre a hibridização das artes contemporâneas (BRIZUELA, 2014) e a intertextualidade (FIORIN, 2016, NITRINI, 2015 e REIS, 2003), de forma a identificar a relação entre texto e imagem no fotolivro Mão na Lata e Berro D'Água.*

Palavras-chave: *Fotografia. Intertextualidade. Literatura. Memória.*

Resumen: *Abstract: This article aims to present an analysis of the intertextuality and discursive play between literature and photography present in the photobook Mão na Lata e Berro D'Água, a photo essay produced in 2006 by a group of teenagers from Favela da Maré, organized by photographer Tatiana Altberg and based on the work of Jorge Amado entitled A morte e a morte de Quincas Berro D'Água (The double death of Quincas Water-Bray). The photobook brings together text and image, word and photography, in a reinterpretation of the memories of the character Quincas and the dream universe present in the original narrative, represented by the plastic of pinhole photographs, a technique chosen by the group for this reinterpretation. For this analysis, our considerations are theoretically grounded on authors who discuss the hybridization of contemporary arts (Brizuela, 2014) and intertextuality (Fiorin, 2016, Nitrini, 2015 and Reis, 2003), in order to identify the relationship between text and image in the photobook Mão na Lata e Berro D'Água.*

Keywords: *Photography. Intertextuality. Literature. Memory.*

* Mestre em Processos e Manifestações Culturais na Universidade Feevale. Especialista em Docência Universitária no Século XXI (2019) e Graduada em Fotografia (2019) pela mesma Universidade. Bolsista de aperfeiçoamento científico no Projeto de Pesquisa “Território Nômade: migrações, transições e deslocamentos na fotografia contemporânea”. Orcid <http://orcid.org/0000-0002-8197-0337>.

** Professora do Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais e dos cursos de graduação em Artes Visuais e Fotografia, da Universidade Feevale, RS. E-mail: somosterritorionomade@gmail.com. Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-5675-7721>.

*** Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e Coordenador do PPG em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale. Doutor em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-africana e Mestre em Literatura Comparada pela UFRGS. Professor permanente e pesquisador da Universidade Feevale, atuando no PPG em Processos e Manifestações Culturais e no Mestrado Profissional em Indústria Criativa. Professor visitante no PPG-Letras da UFRGS. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-4251-3299>.

IMAGEM E TEXTO: HIBRIDIZAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

O processo de progressiva globalização de que se cerca a sociedade contemporânea tem trazido à discussão, dentro das mais diversas áreas de estudo, questões como a diluição das fronteiras e a difusão das bordas, a liberdade imbricada nos novos modos de pensar e de fazer e a hibridização, seja ela de culturas, de conceitos, de identidades. A arte contemporânea, inserida neste contexto, vem atuando no interior daquilo que o filósofo Jacques Rancière denominou regime estético das artes.

Estético, porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. A palavra “estética” não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos. No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível (RANCIÈRE, 2009, p. 32).

Dentro deste regime das artes, ao mesmo tempo em que as diferentes maneiras de fazer são identificadas de forma singular, elas são desobrigadas de suas regras específicas e das hierarquias que as caracterizavam nos regimes que antecederam o estético. Ou seja, nesse campo do sensível, as artes nutrem-se umas das outras, hibridizam-se em suas zonas de contato, e já não temos mais artes diferenciadas tão claramente, senão apenas arte. São os cruzamentos e as intermediações dentro da arte contemporânea que desestruturam as artes dentro de si mesmas e as reconfiguram de forma mais ou menos orgânica umas às outras (BRIZUELA, 2014).

A partir das hibridizações que se colocam no regime estético das artes, pretendemos através deste estudo refletir sobre a relação específica que se cria nas fronteiras entre fotografia e literatura. Propomos, dessa forma, o cotejamento das obras *Mão na Lata e Berro D'Água*, ensaio fotográfico organizado em 2006 por Tatiana Altberg¹ e produzido por adolescentes da Favela da Maré, no Rio de Janeiro, e *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, do escritor baiano Jorge Amado. Nesta análise, partimos da ideia de que a primeira foi influenciada pela segunda e buscamos identificar tais conexões, perpassando conceitos da linguística e da literatura, como o dialogismo e a intertextualidade.

Importantes modificações em relação aos modos de produzir arte foram trazidas ao sistema da cultura na segunda metade do século XX. Ocorre, neste sentido, uma espécie de “apagamento das fronteiras que separam as artes entre si”, isso quer dizer que “nessa zona porosa do limite, da fronteira, espaço e momento sempre de contágio, de contaminação, de metamorfose, tanto a literatura se transforma em outras artes como as demais artes são potencialmente transformadas em literatura” (BRIZUELA, 2014, pp. 13-14).

¹ Fotógrafa e designer dedicada a projetos ligados à fotografia e educação, tendo participado de exposições, seminários e publicações. Vive e trabalha no Rio de Janeiro, onde criou, em 2003, o projeto *Mão na Lata*, em parceria com a Oscip Redes da Maré, voltada a jovens da comunidade da Maré (Altberg, 2014).

A literatura contemporânea, neste período, assume o papel de prática artística e rompe com os antigos paradigmas que categorizavam e legitimavam cada arte, passando a ser livre de características que antes a distinguiam de outras práticas. Ao mesmo tempo, a fotografia emerge no campo artístico, deslocando-se do seu exclusivo estatuto anterior de documento e questionando a reprodutibilidade do real: “Se entendermos que a fotografia muda, que é outra em cada instância em que é olhada, então não há uma realidade a que esta remeta. [...] Precisamente nessa tensão entre remeter a algo real e ao mesmo tempo não sê-lo, no ser e não ser realidade, reside seu potencial artístico” (BRIZUELA, 2014, p. 42).

A difusão das fronteiras no campo das artes de que estamos falando até este ponto, propiciou cruzamentos mais ou menos profundos entre diferentes práticas artísticas e a consequente experimentação de meios, materiais e suportes alternativos aos seus próprios meios. Dessas relações de hibridização, característica veemente da arte contemporânea, resultam objetos contaminados por diferentes práticas discursivas, uma vez que os diferentes modos de fazer ainda guardam em si diferentes modos de representação dos signos do mundo: como veremos mais adiante, literatura e fotografia apresentam traços de ficcionalidade em sua linguagem e, dessa forma, considerando que “o real apresenta-se para nós apenas semioticamente, ou seja, linguisticamente” e que “não há nenhum objeto que não apareça cercado, envolto, embebido em discursos” [...] “todo discurso que fale de qualquer objeto não está voltado para a realidade em si, mas para os discursos que a circundam” (FIORIN, 2016, p. 22).

Entendermos, portanto, de que forma ocorre este jogo discursivo entre artes ou, no caso específico desta análise, entre literatura e fotografia, e quais as relações que podem se estabelecer entre produções que cruzam um e outro fazer artístico, suscita esquadrihar alguns conceitos da linguística, como dialogismo e intertextualidade.

DIALOGISMO, INTERTEXTUALIDADE E OUTROS CONCEITOS

O conceito de dialogismo, proposto por Bakhtin, não se limita ao diálogo face a face, sendo este apenas uma das formas possíveis dentro das relações dialógicas. Para o autor, segundo nos apresenta Fiorin (2016, p. 21), “todos os enunciados no processo de comunicação, independente de sua dimensão, são dialógicos”. Às unidades reais de comunicação, Bakhtin atribuiu o título de enunciado, estando este sempre inserido nas relações dialógicas, não existindo fora das mesmas. “Nele, estão sempre presentes ecos e lembranças de outros enunciados, com que ele conta, que ele refuta, confirma, completa, pressupõe e assim por diante” (FIORIN, 2016, p. 24). Ou seja, um enunciado acaba por se constituir a partir de enunciados que o precedem e que o sucedem nos processos comunicacionais, estabelecendo com eles uma relação de sentido.

A relação dialógica entre dois ou mais textos baseia-se em mecanismos de apreensão de significados e de posterior ressignificação do material de origem. É um “trabalho de transformação e assimilação de vários textos operado por um texto centralizador que mantém o comando do sentido” (NITRINI, 2015, p. 163). A partir da análise intertextual de uma obra, neste caso uma obra literária, é possível determinar de que modo o material original apropriado foi assimilado e de que forma ele se apresenta como elemento transformado ou ressignificado no novo texto.

Nitrini (2015) aponta os processos de influência e de imitação como motores das relações intertextuais. Para a autora, a influência é o resultado das possíveis relações de contato que se estabelecem entre um emissor e um receptor, ou seja, “o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor”, cujos indícios podem ser percebidos na obra produzida (NITRINI, 2015, p. 127). A imitação, por outro lado, estabelece-se na forma de um contato mais específico e direcionado, trazendo referências materiais da obra original, como traços de composição ou episódios. Cabe apontar que a imitação não seria mera reprodução de um autor original, mas sim um processo de seleção e transposição de suas características.

Embora a linguagem literária, enquanto fenômeno dotado de autonomia, tende a seguir determinada especificidade técnica, com objetivo de configurar um discurso definido, a evolução dos estudos literários tem refutado as antigas teorias “de que a literariedade depende, em exclusivo, de características intrínsecas reconhecidas no discurso literário”, acentuando, assim, a importância do contexto dentro do qual ocorre a comunicação literária e da instância da recepção do discurso (Reis, 2003, p. 111). Essa questão manifesta-se, também, no sentido de que a intertextualidade deve propor uma “teoria totalizante do texto, englobando suas relações com o sujeito, [...] numa perspectiva semiótica” (NITRINI, 2015, pp. 157-158).

As obras literárias, inseridas em um contexto amplo da fenomenologia e da teoria da recepção, aproximam-se de conceitos como obra aberta e obra em movimento, obras estas que invocam o receptor para uma leitura dinâmica e ativa, mas ao mesmo tempo circunscrita em uma “margem de disponibilidade semântico-interpretativa que caracteriza o discurso literário: discurso congenitamente polissêmico [sic], ambíguo e plurissignificativo, ele enuncia, reiterada e persistentemente, uma espécie de constante desafio ao leitor” (REIS, 2003, p. 132). Destaca-se que a abertura de uma obra não autoriza uma leitura qualquer, mas, sim, o preenchimento de lacunas propositalmente incorporadas ao discurso pelo escritor (ou artista) em uma espécie de contrato de leitura que faz parte desse jogo discursivo.

É a competência do receptor em decodificar o conteúdo da enunciação que garante, ou não, o sucesso do processo de comunicação. Ao enunciador, neste caso o escritor ou o artista, cabe, contudo, a competência de pressupor a capacidade de decodificação do receptor, aqui, o leitor, para então estabelecer o conjunto de códigos de sua obra e, através dessa sobreposição de competências, garantir o envolvimento de ambos no que Reis (2003, p. 134) chama de “semiose literária”.

A apreensão de um discurso, a forma como é absorvido na consciência e de que forma exerce influência sobre o novo discurso, considerando o processo dialógico, depende não dos “processos subjetivo-psicológicos passageiros e fortuitos que se passam na ‘alma’ do receptor, mas sobre as tendências sociais estáveis características da apreensão ativa do discurso de outrem que se manifestam nas formas da língua”, ou seja, esse mecanismo de recepção depende não somente do indivíduo, mas da sociedade a que pertence. Daí a importância de se considerar, nos processos dialógicos, o contexto da enunciação (BAKHTIN, 1981, p. 110).

IMAGENS VISUAIS E PALAVRA ESCRITA

A fotografia, desde a sua invenção no século XIX, carrega consigo traços profundamente referenciais. Essa característica fez com que, por muito tempo, fosse considerada apenas no campo documental, como um registro de uma cena do mundo visível. A partir do momento em que a fotografia emerge no campo das artes questionando o estatuto de realidade, como vimos anteriormente, ela passa a suscitar traços de ficcionalidade; um salto conceitual que, como aponta Brizuela (2014, p. 68), “permite a possibilidade de pensar com a fotografia”.

A fotografia contemporânea, no contexto de uma nova relação com o real, pretende uma transversalidade entre os diferentes fazeres artísticos, uma espécie de hibridização que busca uma visualidade mais contaminada, mais viva. Desse modo, a fotografia se desprende da sua condição de transparência e instantaneidade, do seu mimetismo representacional, e passa a reconhecer seu potencial ficcional e sua nova posição frente à linguagem (NAVAS, 2017). A fotografia como conceito, ingressando nos espaços da arte, impulsiona, também, a sua capacidade narrativa.

A literatura, por sua vez, tem intrínsecas à sua materialidade e especificidade técnica as características narrativas e ficcionais, características essas que hoje “servem as demais artes para estruturar suas narrativas” (BRIZUELA, 2014, p. 13) e das quais a literatura busca uma fuga. É na fotografia que ela encontra, desta forma, uma nova forma de escrita. A contaminação da palavra escrita com a imagem fotográfica apresentou diferentes resultados:

Deu-se às vezes através da 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)

Fotografia e literatura guardam, ainda, as especificidades técnicas de seus modos de fazer que lhes eram intrínsecas antes da hibridização nortear a arte contemporânea. Embora apresentem em uma primeira impressão, materialidades distintas, ambas possuem capacidade de comunicar. Tanto a imagem visual quanto a palavra escrita, envolvidas em uma intencionalidade, são da ordem dos enunciados, materializam-se como texto. Sendo texto, portanto, estão aptas a criar relações de intertextualidade através de suas narrativas.

O cruzamento da literatura para o campo fotográfico, através de práticas experimentais e conceituais, pode materializar-se, de acordo com Brizuela (2014), em duas séries: livros que apresentam imagens fotográficas em suas páginas e livros em que a fotografia está presente apenas através da alteração de sintaxe. Podemos acrescentar, ainda, uma terceira série: aquela onde predomina nas páginas do livro a narrativa fotográfica, sendo a palavra escrita apenas um complemento da ordem daquilo que não é visível, uma transferência de sentidos. É sobre esta terceira série, corporificada no que podemos denominar fotolivro, que iremos nos deter.

Diferentemente de um livro de fotografias em que as imagens fotográficas são mera representação ou informação, o fotolivro oferece uma diferente leitura para as fotografias, uma experiência perceptiva que se redefine, a partir de novas formas narrativas. Navas resume bem a essência do fotolivro:

O fotolivro torna-se assim um suporte específico cuja experiência perceptiva, estética, se define pelo casamento estreito, poroso, entre fotografia e livro, fotografia e texto, fotografia e design gráfico; ou seja, é uma imagem fotográfica que se expande ou se hibridiza, [...] assim como com a combinatória afinada de visualidade e textualidade (NAVAS, 2017, p. 85-86).

Para que o fotolivro dê conta de materializar a intertextualidade entre literatura e fotografia, ele deve abarcar a capacidade narrativa dos textos os quais se apropriou. Narrar, segundo Saraiva,

É expor uma série de fatos ou acontecimentos vivenciados por personagens em determinado espaço e tempo. Logo, para que haja uma narrativa, é imprescindível a institucionalização da presença do emissor do relato, que, movido por certa intencionalidade, transmite uma experiência singular a um destinatário, colocando em ação, para este fim, um conjunto de códigos, de operações e de procedimentos (SARAIVA, 2003, p.10)

Ou seja, o conjunto de fotografias que conforma um fotolivro deve apresentar-se sob a forma de uma narrativa, capaz de trazer elementos, seja sob a forma de imitação ou influência, que de alguma forma remetam aos textos originais. A partir deste ponto, nosso artigo propõe a análise de uma obra concebida sob a forma de um ensaio fotográfico materializado em um fotolivro, para identificar de que maneira a intertextualidade se manifesta nesta narrativa fotográfica.

O ENCONTRO DA FOTOGRAFIA E A PALAVRA EM MÃO NA LATA E BERRO ÁGUA

O Mão na Lata é um grupo de adolescentes e pré-adolescentes da Favela da Maré, no Rio de Janeiro, que integra um projeto de fotografia artesanal coordenado pela fotógrafa Tatiana Altberg. O trabalho, voltado à leitura e à produção de imagens, objetiva a inserção dos alunos no universo da fotografia (ALTBERG, 2006). Uma das vertentes desse projeto é o contato entre palavra e imagem: “O Mão na Lata propõe um espaço investigativo, de criação coletiva, que usa a fotografia e o texto para construir narrativas autobiográficas e ficcionais, em busca do autoconhecimento e das possibilidades de escritas de si. Um espaço de trocas de experiência, convivência e compartilhamento de mundos.” (ALTBERG, 2014, p. 157)

A técnica escolhida para trabalhar a produção de fotografias foi a *pinhole*², tanto pela sua potencialidade lúdica quanto pela possibilidade que oferece de resumir os princípios básicos da fotografia. A proposta das oficinas, conforme sugere Altberg (2014), era criar um ambiente acolhedor e divertido que estimulasse os jovens a se aproximarem da leitura e da escrita para, através da fotografia e da palavra, perceberem e narrarem a sua própria história.

Através deste tripé – fotografia, leitura, escrita – o projeto contribui “para que os participantes aos poucos agucem sua sensibilidade, seu espírito crítico, enunciando suas próprias palavras, suas próprias imagens e percebendo que são capazes de ser autores de sua própria vida” (ALTBERTG, 2014, p. 159). Como os participantes do Mão na Lata não tinham o hábito da leitura, as atividades ocorreram de modo progressivo, para que os jovens não perdessem o estímulo.

No início, eram propostas associações entre imagem e palavra em que as crianças iam às ruas tentar encontrar as fotografias; as palavras foram aos poucos dando lugar às histórias, até o momento em que o grupo resolveu se debruçar sobre a obra de Jorge Amado *A morte e a morte de Quincas Berro D’Água* e, a partir da leitura e apreensão da mesma, construir “um novo olhar narrativo, um livro, recontando uma história em seu universo e possibilidades” (ALTBURG, 2006, p. 3).

A morte e a morte de Quincas Berro D’Água é uma novela escrita por Jorge Amado e publicada originalmente em 1961. A narrativa em prosa nos apresenta o evento da dupla morte do personagem Quincas Berro D’Água, que já fora Joaquim Soares da Cunha antes de sua virada existencial. A dupla morte de um personagem que teve duas vidas e várias memórias, ambientadas no universo onírico das ruas da cidade baiana de Salvador, em uma inquietante mistura entre a fantasia e a realidade social da gente da Bahia.

O processo de leitura e apreensão da obra de Jorge Amado pelo Mão na Lata se deu de forma coletiva, envolvendo discussões e análises sobre o universo do personagem, sobre o desfecho da história e sobre como cada membro relacionava a obra à sua própria história de vida. Para o grupo, segundo Altberg, “o livro trata das rupturas possíveis ao longo da vida, da busca pela liberdade, da superação ou subversão de um destino esperado, previsto” (2006, p. 4).

Uma vez lida e apreendida, iniciou-se o processo de ressignificação da obra. O grupo Mão na Lata viajou para a Bahia e, durante cinco dias, produziram uma série de fotografias *pinhole* que retrataria a história de Quincas, sendo que cada adolescente seguiu um caminho próprio que viesse a representar a sua leitura sobre o personagem. “O roteiro de viagem foi baseado nos lugares citados por Jorge Amado. Percorremos os pontos por onde Quincas e Joaquim passaram. Tentamos imaginar em cada lugar como seria o ponto de vista do personagem” (ALTBURG, 2006, p. 4).

² A fotografia *pinhole* – ou buraco de agulha – é obtida a partir de câmeras sem lentes, produzidas a partir de qualquer objeto (no caso analisado, são latas recicladas). No interior deste objeto, um papel fotográfico fotossensível capta a luz que entra a partir de um pequeno orifício (Altberg, 2006).



Figura 1 - Num bar um dia nunca é igual ao outro, a cada garrafa uma nova história

Fonte: Fotografia de Fagner Santiago França. Altberg (2006, p. 27).

De volta ao Rio de Janeiro, o grupo reescreveu, coletivamente, a história de *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, selecionando as imagens que fariam parte do fotolivro e legendando-as³. Entravam em contato, assim, palavra e fotografia. Para atestar de que forma a intertextualidade se materializa em *Mão na Lata e Berro D'Água*, seguimos agora com a proposta de analisar duas características essenciais inferidas da obra de Jorge Amado: a construção da memória – ou das memórias – de Quincas e de Joaquim e a presença de um universo onírico na ambientação da história.

UMA CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIAS POSSÍVEIS

Quincas Berro D'água nascera Joaquim Soares da Cunha, “de boa família, exemplar funcionário da mesa de rendas estadual, de passo medido, barba escanhoada, paletó negro de alpaca, pasta sob o braço, ouvido com respeito pelos vizinhos, opinando sobre o tempo e a política, jamais visto num botequim” (AMADO, 2008, p. 18). Aos cinquenta anos, ainda não se sabe bem o porquê, deixou a casa e a família, os antigos hábitos e os amigos, para “vagabundear pelas ruas, beber nos botequins baratos, frequentar o meretrício”; esse era Quincas, “cachaceiro, debochado e jogador, sem família, sem lar, sem flores e sem rezas” (AMADO, 2008, p. 24), um homem de duas vidas, que teve duas mortes e diversas memórias possíveis de se forjar.

A construção da memória de Quincas Berro D'Água é marcada por incessantes confrontos e dualidades protagonizados de um lado, pela família, e de outro, pelos amigos. Os conflitos iniciam-se, já na versão sobre a morte do personagem:

A família, apoiada por vizinhos e conhecidos, mantém-se intransigente na versão da tranquila morte matinal, sem testemunhas, sem aparato, sem frase, acontecida quase vinte horas antes daquela outra propalada e comentada morte na agonia da noite, quando a lua se desfez sobre o mar e aconteceram mistérios na orla do cais da Bahia. Presenciada, no entanto, por

³ Os registros da viagem, imagens do fotolivro e informações sobre o projeto *Mão na Lata e Berro D'Água*, podem ser encontradas no site do grupo *Mão na Lata*: <http://www.maonalata.com.br/portfolio/4381>.

testemunhas idôneas, largamente falada nas ladeiras e becos escusos, a frase final repetida de boca em boca, representou, na opinião daquela gente, mais que uma simples despedida do mundo. [...] Tantas testemunhas idôneas [...] e, apesar disso, há quem negue toda e qualquer autenticidade (AMADO, 2008, pp. 13-14).

Percebe-se, aqui, um exemplo daquilo que Pollak (1989, p. 5) denominou “memória em disputa”, em que percebemos uma clara tentativa de manipulação, por parte de um grupo dominante - a família -, sobre a construção da memória de Quincas. A hierarquia que estrutura essa memória como fenômeno construído é reforçada através de oposições como “sua respeitável filha e seu formalizado genro” e “bêbados, inveterados, patifes à margem da lei e da sociedade” (AMADO, 2008, p. 14).

Para a família de Quincas, sua morte representava um alívio, pois não mais precisariam conviver com o desgosto e a vergonha que seus atos lhes causaram. “De agora em diante, já não seria a memória do aposentado funcionário da mesa de rendas estadual perturbada e arrastada na lama pelos atos inconsequentes do vagabundo em que ele se transformara no fim da vida” (AMADO, 2008, p. 19). Nesse sentido, vemos a construção de uma memória que recusa os últimos anos da vida do personagem, os anos em que foi Quincas Berro D’Água; para a família, “a morte apaga, com sua mão de ausência, as manchas do passado” (AMADO, 2008, p. 18).

Por outro lado, a morte de Quincas foi recebida pelos amigos com profunda tristeza e incredulidade: “como fora então morrer de repente num quarto da ladeira do Tabuão? Era coisa de não se acreditar. [...] Nos bares, nos botequins, no balcão das vendas e armazéns, onde quer que se bebesse cachaça, imperou a tristeza” (AMADO, 2008, pp. 49-50). Ficaria, para eles, a memória do mais terno e louco amante, o melhor dos companheiros, o velho marinheiro sem barco, o paizinho.

Consoante Pollak (1992, p. 201), “a memória deve ser entendida [...] como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes”. O autor ainda observa que “existem cronologias plurais, em função do seu modo de construção, no sentido do enquadramento da memória, e também em função de uma vivência diferenciada das realidades” (POLLAK, 1992, p. 210). A partir de duas realidades distintas, portanto, existe a construção coletiva da memória de Joaquim, edificada pela família e apoiada por vizinhos e amigos, que se opõe à memória de Quincas, conformada pelos seus amigos, suas mulheres, os marinheiros do cais da Bahia e reforçada através dos seus relatos.

Em *Mão na Lata e Berro D’Água*, o grupo de adolescentes apreendeu as diversas possibilidades de leitura sobre uma memória de Quincas e optou por evidenciar a memória do cachaceiro que viveu livre pelas ruas da Bahia. Da memória construída pela família, que execrava os últimos anos de vida do personagem, não temos nenhuma referência. Sobressai, portanto, a memória construída pelos amigos, mas a partir de uma reinterpretação da obra original de Jorge Amado. É criada uma nova narrativa para a vida de Quincas, ampliando as possibilidades para a construção de memórias sobre o personagem. Traz à tona sua alegria, sua vida boêmia, sua relação com os amigos – “Os amigos sentem a presença do paizinho” (ALTBURG, 2006, p. 26). As imagens referenciam ainda, em diversas passagens, a relação de Quincas com o mar, fortalecendo sua condição de marinheiro sem barco.

O fotolivro *Mão na Lata e Berro D'Água*, enfim, remete a um álbum de fotografias que, por sua vez, evoca o estatuto de objeto de memória intrínseco às fotografias. Dessa maneira, essa narrativa fotográfica oferece-se como a representação de uma nova memória de Quincas, reinterpretada e recriada a partir das influências da narrativa literária original.

A REPRESENTAÇÃO DOS ESPAÇOS VIVIDOS POR QUINCAS

A história de Quincas Berro D'Água é ambientada, basicamente, nas ruas da Bahia e no quarto onde ele morou nos últimos anos de sua vida. A mesma dualidade que se apresentou na construção da memória do personagem faz-se presente, agora, nos espaços por ele vividos: a casa e a rua.

De acordo com DaMatta (1997), são esperadas condutas diversas quando da ocupação desses espaços distintos. A casa é um espaço que, normalmente, remete à família e “demarca um espaço calmo” (DAMATTA, 1997, p. 52). Dentro dela, espera-se um comportamento conservador, cujas ações remetam à divisão dos espaços – a cozinha, a sala, a varanda. Já a rua é um espaço público, impessoal; “é na rua que devem viver os malandros, [...] ainda que esses mesmos personagens em casa possam ser seres humanos decentes” (DAMATTA, 1997, p. 51). Enquanto DaMatta (1997) sugere que ser posto para fora de casa significa algo violento, o rompimento com um grupo social e o isolamento do indivíduo, o que vemos em *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água* é a escolha de Quincas em sair do espaço da casa e ir viver como boêmio nas ruas da Bahia. A narrativa sugere que nas ruas ele reencontrou a vida, enquanto na casa era “como se ele não participasse ativamente da vida” (AMADO, 2008, p. 42). Estaria ele se sentindo morto no espaço da casa?

A escrita de Affonso Romano de Sant'Anna, no posfácio da obra de Jorge Amado (2008), nos desperta para essa mistura entre vida e morte, característica de uma literatura carnavalizada. A ideia bakhtiniana de carnavalização da literatura, segundo Fiorin, propõe:

No carnaval, a vida se põe ao contrário, o mundo inverte-se. Suspendem-se as interdições, as restrições, as barreiras, as normas que organizam a vida social, o desenrolar da existência normal. Derrubam-se hierarquias e todas as formas de medo que ela acarreta, a veneração, a piedade, a etiqueta. Demole-se tudo o que é ditado pela desigualdade social (FIORIN, 2016, pp. 100-101).

A carnavalização em *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água* é, ainda, potencializada pela junção da fantasia ao cotidiano. Em muitas passagens, mistura-se o real ao delírio, o malandro se transforma em herói e as hierarquias são desafiadas pelo deboche. A atmosfera onírica que põe às avessas a casa e a rua impõe um rompimento à ordem e a afirmação da busca de Quincas Berro D'Água pela liberdade.

Em *Mão na Lata e Berro D'Água*, a escolha pela fotografia *pinhole* acaba por reforçar o universo onírico de Quincas. Segundo Altberg,

As imagens produzidas com a câmera *pinhole* carregam em si algo de onírico, algo que parece ir além do real. Suas proporções distorcidas e textura nos lembram as imagens dos nossos sonhos e criam assim uma espécie de descolamento do referente imediato. Essa não mimetização da realidade provoca um certo estranhamento que possibilita discussões sobre formas de ver, sobre a existência ou não do que chamamos de ‘real’ e como cada um se relaciona com isso (ALTBERG, 2014, p. 161).



Figura 2 - Praia de Itapagipe

Fonte: Fotografia de Deyvid Ferreira. Altberg (2006, p. 79).

Ademais, a narrativa fotográfica proposta pelo *Mão na Lata* reforça a questão da liberdade que Quincas buscava e encontrou nas ruas e transfere a leitura desta liberdade para a própria vivência de mundo dos jovens do grupo, como podemos ver em uma das legendas: “Tentamos sair de uma casa murada, essa casa poderia ser as coisas que não deixam a gente ir pra frente, como algumas pessoas do lugar onde moramos que têm olho grande, ou os traficantes que não nos dão liberdade de nos movimentar pela comunidade criando barreiras invisíveis” (ALTBERG, 2006, p. 20).

Desenvolver o projeto do fotolivro, conforme Altberg (2014), representou um envolvimento com o universo de Quincas, percorrendo o seu caminho e buscando as aproximações e afastamentos com a obra de Jorge Amado, propondo, assim, uma reconstrução não só da memória do personagem, mas também de seu universo.

O RESULTADO DO JOGO

Considerando a teoria linguística e literária apresentada, pode-se sustentar a ideia de que há intertextualidade em *Mão na Lata e Berro D’Água*, visto que a obra contém duas materialidades linguísticas: o texto original a partir do qual teve influência, sob a forma de narrativa literária, e o texto ressignificado, sob a forma de narrativa fotográfica. A relação de intertextualidade que se cria entre as duas obras analisadas é, basicamente, de influência: é possível perceber os indícios da obra de Jorge Amado no fotolivro do grupo *Mão na Lata*, mas isso não ocorre de forma direta.

Já a narrativa em *A morte e a morte de Quincas Berro D’Água* apresentou-se como uma obra aberta, passível de leituras e releituras sobre a vida e o destino do personagem. Isso permitiu que os jovens do *Mão na Lata* se apropriassem da história e apresentassem

uma ressignificação das memórias de Quincas e do universo onírico das ruas da cidade baiana através da fotografia *pinhole*. Da mesma forma, a palavra escrita, que se materializa nas legendas que complementam *Mão na Lata e Berro D'Água*, não faz referências diretas à obra original, tampouco ao conteúdo estético das fotografias, o que também acaba conferindo a esta obra uma abertura e uma possibilidade de interpretação por parte do receptor.

Nessa ordem, a reconstrução das memórias de Quincas e de seu universo onírico em *Mão na Lata e Berro D'Água* é guiada pela estética da fotografia *pinhole*, mas, também, a não-linearidade dos eventos na narrativa fotográfica remete aos sonhos e à fantasia, aproximando a obra de uma literatura carnalizada que subverte a ordem do mundo.

REFERÊNCIAS

- ALTBERG, Tatiana. *Mão na Lata e Berro D'Água: um ensaio fotográfico sobre a obra de Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ALTBERG, Tatiana. *Mão na Lata: Imagens e Narrativas*. In COSTA, Ana Angélica (eds.). *Possibilidades da Câmera Obscura*. Rio de Janeiro: Projeto Subsolo, 2014. p. 154-171.
- AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*. Posfácio de Affonso Romano de Sant'Anna. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. 2. ed. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1981.
- BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. 1. ed. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.
- NAVAS, Adolfo Montejo. *Fotografia & poesia (afinidades eletivas)*. 2. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, v. 5, n. 10. p. 200-215, 1992. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>. Acesso em 25 nov. 2020.
- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento e Silêncio. *Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em 25 nov. 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental/Editora 34, 2009.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- SARAIVA, Juracy Assmann. *Literatura e cinema: encontro de linguagens*. In Saraiva, Juracy Assmann et al. (Eds.). *Narrativas verbais e visuais: leituras refletidas*. São Leopoldo: Editora Unisinos. 2003.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.