

ASPECTOS DA VISUALIDADE NO ROMANCE *A MÁQUINA DE FAZER*  
*ESPAÑHÓIS*

SOLANGE VIARO PADILHA (Doutoranda)  
Faculdades Integradas Santa Cruz de Curitiba (FARESC)  
Curitiba, Paraná, Brasil  
(professorasolangeviaro@gmail.com)

RESUMO: Valter Hugo Mãe, autor português reconhecido pela densidade de seu texto e por ter uma linguagem marcadamente poética, recebeu dois importantes prêmios pelo romance *A máquina de fazer espanhóis*. O objetivo deste estudo é destacar a aproximação com a fotografia existente no romance. Em nossa análise, sublinharemos a maneira pela qual o mundo do protagonista, o Senhor António Jorge da Silva, é configurado por meio de sua consciência e de suas memórias. Em seu universo composicional, Mãe utiliza-se de elementos comuns às artes visuais. Esta pesquisa tenciona examinar a relação da fotografia com outros elementos da narrativa de Mãe. Utilizaremos como base teórica textos de Boris Kossoy (2005, 2012), Irina Rajewsky (2012), Roland Barthes (2012) e Susan Sontag (2004), entre outros.

Palavras-chave: Literatura e fotografia. Intermidialidade. Valter Hugo Mãe.

Artigo recebido em: 29 set. 2019.  
Aceito em: 28 out. 2019.

ASPECTS OF VISUALITY IN THE NOVEL *A MÁQUINA DE FAZER  
ESPANHÓIS* [*THE MACHINE FOR MAKING SPANIARDS*]

ABSTRACT: Valter Hugo Mãe is a Portuguese author who is known for the density of his text and for writing in remarkable poetic language. He received two important prizes for the novel *A máquina de fazer espanhóis* [*The Machine for Making Spaniards*]. The aim of this study is to highlight the proximity with photography that pervades the novel. In our analysis, we will emphasize the way the protagonist's world – Mr. Antônio Jorge da Silva – is shaped by his consciousness and memories. In his fictitious universe, Mãe employs verbal images that belong to the visual arts. This research intends to examine the relationship between photography and other elements of the book's narrative. The study will be conducted in the light of theoretical perspectives by Boris Kossov (2005, 2012), Irina Rajewsky (2012), Roland Barthes (2012), Susan Sontag (2004), among others.

Keywords: Literature and photography. Intermediality. Valter Hugo Mãe.

*É preciso que a lente mágica  
enriqueça a visão humana  
e do real de cada coisa  
um mais seco real extraia  
para que penetremos fundo  
no puro enigma das imagens.*

(Carlos Drummond de Andrade,  
“Diante das fotos de Evandro Teixeira”)

Valter Hugo Mãe é conhecido pela sofisticação de sua linguagem. Sua obra prolífica abrange poemas, romances, contos e livros de literatura infantil ou, como preferem alguns, livros para todas as idades. Em 2007, com o romance *O remorso de Baltazar Serapião*, Mãe conquistou o Prêmio Literário José Saramago, sendo muito elogiado pelo autor português, ainda vivo à época. Em 2012, com o romance *A máquina de fazer espanhóis*, obteve duas importantes conquistas: o Grande Prêmio Portugal Telecom Melhor Livro do Ano e Prêmio Portugal Telecom Melhor Romance do Ano.

Valemo-nos das palavras de Ana Paula Arnaut que, ao contemplar os estudos de Charles Russel, assegura que o teórico

defende que as duas direções seguidas pela literatura contemporânea (Post-Moderna) são a epistemológica e a auto-reflexiva. A primeira trata da relação do indivíduo com o meio, oferece não um estudo exaustivo do mundo mas, antes, o modo como esse mundo é filtrado através da consciência; a segunda diz respeito aos artificios formais e estruturais da língua. (ARNAUT, 2002, p. 61)

A ficção de Mãe compreende ambas as tendências apontadas por Russel. Se, por um lado, *A máquina de fazer espanhóis*, texto metafórico, pleno de referências intertextuais e metalinguísticas, faz saltar aos olhos do leitor os aspectos formais de sua constituição, por outro lado, a complexidade das relações do indivíduo com o meio mostra-se como o catalisador que dinamiza toda a ação do romance. Em nosso recorte, vamos nos ater a esta segunda tendência. Assim sendo, objetivamos apontar de que forma o mundo do protagonista é filtrado por meio da sua consciência e de suas memórias, e tencionamos ressaltar a aproximação com a fotografia existente no texto.

Leituras da obra pelo viés político, como crítica à ditadura, bem como análises do espaço, são uma constante. Embora reconheçamos a pertinência de tais abordagens, o percurso de investigação que se propõe neste estudo está diretamente ligado à práxis compositiva adotada pelo autor. Em sua narrativa, Mãe emprega elementos comuns às artes visuais, especialmente aqueles relacionados à fotografia. Tais elementos, por serem utilizados em menor escala, muitas vezes, não são sequer percebidos por leitores mais apressados; não obstante, fazem um contraponto com os grandes temas do romance e enriquecem a compreensão do texto.

Para destacar os aspectos da visualidade da obra, apoiaremos o presente artigo nos pressupostos teóricos relativos à intermedialidade e ao uso da fotografia na literatura. Dentro desse contexto, Irina Rajewski (2012) defende a ideia de que há distinções entre as subcategorias da intermedialidade e estabelece uma divisão tripartite:

- a. Intermedialidade no sentido mais restrito de *transposição midiática*, que implica a “transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato em outra mídia” (RAJEWSKI, 2012, p. 24).
- b. Intermedialidade no sentido mais restrito de *combinação de mídias*, que abarca fenômenos como ópera, filme, teatro, quadrinhos, entre outros. Tal processo abrange a combinação de pelo menos duas mídias distintas, cada uma em sua própria materialidade.

c. Intermidialidade no sentido mais restrito de *referências intermediáticas*.  
Nessa categoria,

é apenas uma mídia que está em sua própria materialidade – a mídia de referência (em oposição à mídia a que se refere). Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos. (RAJEWSKI, 2012, p. 25-26)

Para o presente estudo, interessa-nos de modo especial a terceira subcategoria, qual seja, a de “referências intermediáticas”, uma vez que, no romance, não há imagens impressas, a fotografia não se apresenta em sua própria materialidade. Ao longo do texto, o contato com a mídia fotografia se dá por meio das palavras, nos momentos em que ela é tematizada ou, de alguma forma, evocada pelos personagens.

Na obra de Valter Hugo Mãe, o uso da luz e a descrição de fotografias propriamente ditas são marcas que revelam tanto o percurso do olhar como também um modo de percepção da realidade e da representação. Ao discutir o uso da fotografia e a importância dessa linguagem visual para o desenvolvimento tanto de novas formas de narrativa quanto de estudos originais a respeito da representação na arte, Pierre Taminiaux (2009, p. 145) assevera que “a fotografia ensina o artista como olhar as coisas de perto”<sup>1</sup>. Examinaremos a combinação da fotografia com outros elementos narrativos e verificaremos de que maneira tais recursos são utilizados para discutir as relações entre a vida e a morte.

N’*A máquina de fazer espanhóis*, as imagens fotográficas configuram um forte elo de ligação entre o presente e o passado, a presença e a ausência, a vida e seu par antitético, a morte. Com o intuito de destacar passagens nas quais essa ligação se evidencia, passaremos à breve análise de trechos do romance.

#### A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS: UMA REFLEXÃO EXISTENCIAL

O narrador-protagonista do romance *A máquina de fazer espanhóis* é o Senhor António Jorge da Silva, que fica viúvo aos oitenta e quatro anos de

---

<sup>1</sup> Em inglês: “Photography teaches the artist how to look closely at things.”

idade. O Senhor Silva, como é conhecido, revolta-se com a morte de Laura, a esposa, com quem esteve casado por quase 50 anos:

que se fodam. que se fodam os discursos de falsa preocupação dessa gente que sorri diante de nós mas que pensa que é assim mesmo, afinal, estamos velhos e temos de morrer, um primeiro e o outro depois e está tudo muito bem. [...] que ódio profundo nos nasce. como incrivelmente nos nasce alguma coisa num tempo que já supúnhamos tão estéril. (MÃE, 2013, p. 22-23)

Nas palavras do Senhor Silva, percebe-se o inconformismo advindo da consciência das circunstâncias, da indiferença das pessoas, da sua idade avançada, da inexorabilidade do tempo, da proximidade com a morte. E ele prossegue: “a Laura morreu, pegaram em mim e puseram-me no lar com dois sacos de roupa e um álbum de fotografias. foi o que fizeram. depois, nessa mesma tarde, levaram o álbum porque achavam que ia servir apenas para que eu cultivasse a dor de perder a minha mulher” (MÃE, 2013, p. 23).

Dois aspectos nos chamam a atenção: o fato de ele ter sido levado a um lar para pessoas idosas e o álbum de fotografias. O Lar Feliz Idade – cujo nome pode soar irônico – tem capacidade para noventa e três internos. A instituição encontra-se permanentemente lotada; novos pacientes são admitidos somente quando alguém morre e uma vaga é aberta. A revolta contra a própria condição e falta de autonomia revela-se por meio de seu discurso: “*pegaram em mim*”; “*puseram-me no lar*”; “*foi o que fizeram*” [grifos nossos]. Apesar de lúcido, sente-se impotente, pois já não controla a própria vida, já não é senhor de si mesmo.

Conduzido aos seus aposentos, o Senhor Silva observa: “o quarto pequeno é todo ele uma cela, a janela não abre e, se o vidro se partir, as grades de ferro antigas seguram as pessoas do lado de dentro do edifício” (MÃE, 2013, p. 23). A partir do seu estado físico e emocional, o novo morador percebe o quarto como um espaço limitante, ao qual deverá restringir sua existência. A perspectiva de tolhimento da sua liberdade provoca no ancião uma significativa instabilidade emocional, levando-o a ver o quarto como um cárcere.

Quanto ao segundo aspecto que, conforme dito anteriormente, nos chama a atenção, ao deixarem o Senhor Silva no asilo, inicialmente, os familiares permitem que ele fique com um álbum de fotografias; no entanto, no mesmo dia, levam embora o objeto, repositório de tantas lembranças, com o intuito de evitar que o octogenário sofra pela dor da perda da esposa.

De um modo geral, entende-se que as fotografias trazem forte carga de emoção, pois, segundo Boris Kossov (2005, p. 43), “sobrevivem após o

desaparecimento físico do referente que as originou: são os elos documentais e afetivos que perpetuam a memória. A cena gravada na imagem não se repetirá jamais. O momento vivido, congelado pelo registro fotográfico, é irreversível.” O antropólogo e professor Etienne Samain (2012, p. 22) vê as imagens como “poços de memórias e focos de emoções, de sensações, isto é, lugares carregados de humanidade”. A fotografia, portanto, pode ser compreendida como um elo de ligação entre o presente e o passado. Ao apreenderem o álbum do Senhor Silva, negam-lhe o direito de resgatar essas memórias, de se alimentar delas, de reconhecer a sua identidade pretérita, de se humanizar.

André Bazin, ao discutir a fotografia, afirma:

A imagem pode ser nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo. Daí o fascínio das fotografias de álbuns. Essas sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas, quase ilegíveis, já deixaram de ser tradicionais retratos de família para se tornarem inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos, não pelo sortilégio da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível; pois a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção. (BAZIN, 1991, p. 24)

É possível que o Senhor Silva quisesse apenas, por meio dos retratos, tornar presentes aqueles momentos em que se sentia vivo, vibrante; instantes em que a vida pulsava nos risos das crianças, no olhar de Laura, na expectativa de um futuro melhor.

Nas palavras de Boris Kossoy:

Fotografia é memória e com ela se confunde. Fonte inesgotável de informação e emoção. Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social. Registro que cristaliza, enquanto dura, a imagem – escolhida e refletida – de uma ínfima porção de espaço do mundo exterior. É também a paralisação súbita do incontestável avanço dos ponteiros do relógio; é pois o documento que retém a imagem fugidia de um instante da vida que flui ininterruptamente. (KOSSOY, 2012, p. 168)

Para o Senhor Silva, as imagens que lhe foram confiscadas configuravam pedaços da vida que viveu ao lado dos familiares; fragmentos de uma existência cuja única prova são os traços impressos sobre o papel fotográfico. A inexorável passagem do tempo se faz perceber diante de uma fotografia que, ao mesmo tempo que sinaliza uma ausência (aquilo que foi),

traz para o presente os indícios de uma vivência anterior, fazendo aflorar diversas camadas da memória.

Por mais que a fotografia também seja um construto ficcional, é inegável a importância do processo mnésico que ela desperta. Kossoy (2008, p. 19) argumenta que a construção da fotografia, da imagem, é “uma ficção, um sistema de representação visual”. As histórias de um indivíduo, uma família ou sociedade se dá por meio desta ficcionalização conflagrada pela imagem.

De acordo com Susan Sontag:

Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto de imagens que dá testemunho da sua coesão. [...] Um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada – e, muitas vezes, tudo o que dela resta. (SONTAG, 2004, p. 19)

Com oitenta e quatro anos, o Senhor Silva tenta se agarrar à memória da esposa; afinal, ele percebe que lhe resta muito pouco dessa família. Os laços que os ligavam iam aos poucos se diluindo, ficando mais tênues. Ricardo, o filho que mora na Grécia e há mais de três anos não retorna a casa, nem sequer voltou para o funeral da mãe. Elisa, a filha, tem outros afazeres aos quais se dedicar. Numa reflexão pungente, ao ver a filha deixá-lo no lar, sem ao menos permitir que fique com os retratos – lembranças físicas da vida que viveu –, o protagonista afirma:

senti-a deixar-me ali, correndo para os braços do seu marido e dos meus netos, onde a vida era feita das coisas de sempre. e com cores nas paredes, pensava eu. no lar, por todo o lar, as paredes são brancas e entre o vazio mais intenso do céu e a candura das paredes não há diferença. sentimo-nos cegos. qualquer mancha ou imperfeição na planura do estuque já é uma exceção que aprendemos a observar e nos ajuda a quebrar o mesmismo abundante em nosso redor. um dia, havemos de esboroar-nos na luz. esta brancura é um estágio para a desintegração final. (MÃE, 2013, p. 25)

O mundo lá fora, o mundo ao qual ele já não pertencia, compunha-se de movimento, cor e vida. No lar, sua vida já não seria “feita das coisas de sempre”; sentia-se um estranho naquele microcosmo onde o branco imperava. O branco e o vazio. O branco e a cegueira. O branco e a velhice e a solidão.

Lucrécio (citado por DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 10), ao discutir o átomo e a cor, reconhece que “Quanto mais dividimos um corpo em pequenas partes, mais podemos ver a cor a esmorecer e a desvanecer-se pouco a pouco”. Segundo Didi-Huberman,

esta divisão física da cor reúne num mesmo *reino cinzento* as coisas minúsculas e as coisas atmosféricas, as coisas vistas muito ao perto e as coisas vistas muito ao longe. Lucrécio dizia já que esta descoloração se situa a meio caminho entre a visibilidade e a invisibilidade. Em ambos os casos, é a *matéria* e o *tempo* que impõem o seu poder soberano de dissociação, de decomposição. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 10, grifos do autor)

O Senhor Silva parece saber ou intuir que, com o passar do tempo, seu corpo, sua matéria, haverá de se esboroar na luz, antes de se desintegrar por completo. A ideia de morte, portanto, permeia o texto, não somente pelo óbito da esposa, mas também como essa espécie de aura que paira sobre o protagonista e os outros moradores do lar. Para Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 189), “O branco – *candidus* – é a cor do candidato, ou seja, aquele que vai mudar de condição”<sup>2</sup>, passando a viver uma nova etapa em sua vida. Segundo os autores, “Em todo o pensamento simbólico, a morte precede a vida, já que todo nascimento é um renascimento. Por isso o branco é primitivamente a cor da morte e do luto”<sup>3</sup> (p. 190). Menções a esta cor acontecerão ao longo do texto, enfatizando a ideia de proximidade com a morte, com a dissolução.

Ao acompanharmos o olhar do Senhor Silva, percebemos que, de modo semelhante ao *zoom* de uma câmera fotográfica, seus olhos percorrem as paredes em busca do detalhe, “qualquer mancha ou imperfeição na planura do estuque”. Numa visão de plano geral, ele constata que o céu e as paredes são indistintos, integram-se na mesma ausência de cor, no mesmo vazio. Seu olhar atento para a luz, para as pequenas nuances de cores (ou a falta destas) e para o horizonte, ressalta a qualidade visual do texto.

E o Senhor Silva reflete:

o cemitério é o lugar de uma incômoda vida. acusa uma vida no limiar do perceptível que acontece aos olhos de quem se habitua ao movimento quase nenhum. o gasto do lugar morto de cada pessoa, o desbotado das fotografias ao sol que já não mostram cor e afundam os rostos no papel lentamente como a irem-se embora. há uma manifestação mínima que é como a comunicação

---

<sup>2</sup> Em espanhol: “El blanco – *candidus* - es el color del candidato, es decir de aquel que va a cambiar de condición”.

<sup>3</sup> Em espanhol: “En todo pensamiento simbólico, la muerte precede a la vida, ya que todo nacimiento es un renacimiento. Por esto el blanco es primitivamente el color de la muerte y del duelo.”



possível com quem já não comunica, com quem já não existe mas deixa uma pobre memória ali materializada do que foi. (MÃE, 2013, p. 101)

O “desbotado das fotografias” e os rostos que se apagam apontam para um passado que está sendo esquecido, para a falta de complacência do tempo, para uma memória que, aos poucos, se desfaz. A fotografia configura um esforço no sentido de manter essa memória viva; por meio dela, tem-se aquilo que Samain (2012, p. 136) denomina “a presentificação de uma ausência”; afinal, as fotografias expostas nos túmulos homenageiam aqueles que já se foram, que já não se encontram entre nós.

Para Susan Sontag:

A fotografia é uma arte elegíaca, uma arte crepuscular. A maioria dos temas fotografados tem, justamente em virtude de serem fotografados, um toque de *páthos*. Um tema feio ou grotesco pode ser comovente porque foi honrado pela atenção do fotógrafo. Um tema belo pode ser objeto de sentimentos pesados porque envelheceu ou decaiu ou não existe mais. Todas as fotos são *memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo. (SONTAG, 2004, p. 25-26)

As visitas do protagonista ao cemitério tornam-se mais frequentes. As fotografias que lá estavam – especialmente a de Laura – despertavam nele um certo pesar e a consciência de que a morte é inescapável e de que tudo se altera, se dilui.

Numa dessas visitas, ao arrumar os túmulos com o colega Anísio, o Senhor Silva não só tematiza a fotografia (RAJEWSKI, 2012) como faz uma reflexão sobre as circunstâncias existenciais:

estávamos naquilo como entretidos e o anísio reparava na fotografia da laura ainda nítida e colorida e pensava para si o que no seu rosto se espelhava. tinha uns olhos igualmente brilhantes, uma luz própria no rosto, esfuziante. e eu disse-lhe, o pior ainda é ter de a ver nessa imagem oval, encolhida aí nessa fotografia cravada no mármore. chegar aqui e vê-la reduzida a esse ponto, uma coisa tão pequena para quem explodia nos lugares como uma aparição. torna o convívio com este lugar um exercício muito específico. algo muito incomparável com outra experiência qualquer. (MÃE, 2013, p. 200-201)

A morte reduzira sua esposa a uma fotografia oval. Laura tinha os olhos brilhantes, uma luz própria que a fazia ser notada quando adentrava um ambiente. Um questionamento acerca da realidade e da representação faz-se pertinente, uma vez que, na visão do Senhor Silva, a fotografia de Laura mostrava-a “reduzida a esse ponto, uma coisa tão pequena para quem explodia nos lugares como uma aparição”. Será que é somente isso que nos resta? Walter Benjamin menciona:

No culto da lembrança dos seres queridos, afastados ou desaparecidos, o valor de culto das imagens encontra seu último refúgio. Na expressão fugidia de um rosto humano, nas fotos antigas, pela última vez emana a aura. É isto que lhes empresta aquela melancólica beleza, que não pode ser comparada a nada. (BENJAMIN, 1978, p. 220)

A imagem exposta parecia não condizer com aquilo que o Senhor Silva se lembrava da realidade, pois reduzira o brilho da esposa e definitivamente não expressava sua aura, sua radiância.

Na narrativa de Valter Hugo Mãe, existem referências à fotografia como ausência ou como meio de aproximação entre o passado e o presente. Para Roland Barthes:

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm tocar-me, a mim, que estou aqui. Pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem tocar-me como os raios emitidos por uma estrela. Uma espécie de ligação umbilical liga o corpo da coisa fotografada ao meu olhar: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que eu partilho com aquele ou aquela que foi fotografado. (BARTHES, 2012, p. 91)

As emanções de Laura encontravam-se no retrato oval. As fotografias do cemitério, no entanto, não são as únicas a ocupar a narrativa. O Senhor Silva rememora uma cena acontecida há algumas décadas, quando policiais o questionaram a respeito de um cliente da barbearia. Pragmático, sentindo-se acuado pela força policial, apesar de compactuar com os ideais revolucionários do jovem, o Senhor Silva optou pela segurança de sua própria família:

não voltei a ver o jovem homem que entreguei à polícia política. [...] expliquei-lhes que no sábado seria dia para o ver. quase certo como tudo. e o pide voltou a perguntar, segurando uma fotografia do rapaz diante de mim, estamos de olho neste homem há muito tempo, quase cheiramos pela fotografia o porco

dos seus instintos perversos contra o nosso estado, se o senhor silva me diz que ele se pôs com conversas propagandistas, nós metemo-lo na gaveta. (MÃE, 2013, p. 182-183)

O policial afirma ser quase possível identificar na fotografia do jovem “o porco dos seus instintos perversos” contra o Estado. Taxativo, o agente acreditava haver tanto em relação à fotografia quanto, em relação aos fatos, uma única interpretação possível. Sua percepção, no entanto, é passível de questionamento. Conforme assevera Gisèle Freund (2001), de modo geral, bastam muito poucas coisas para dar às fotos um sentido diametralmente oposto ao que se pretendia inicialmente, ao registrar a imagem, uma vez que a leitura dessa imagem pode conter um certo grau de subjetividade. Na esteira de Freund, Ronaldo Entler (2012, p. 142) argumenta que “O registro fotográfico oferece poucas garantias de uma leitura inequívoca, pois o discurso que produz é poroso, permeável às intenções com as quais é confrontado”. Nesse sentido, a interpretação do retrato feita pelo oficial pode estar tomada de uma carga de subjetividade e de parcialidade. Sua leitura pode ter sido forçada ou equivocada, mas sua intencionalidade atendia aos objetivos da polícia política naquele contexto histórico e social.

Se, ao longo de sua existência, o Senhor Silva se contradisse inúmeras vezes e fez coisas das quais, inicialmente, dizia não se ter arrependido, no seu leito de morte ele revê muitas das suas atitudes e assegura: “Arrependia-me do fascismo e de ter sido cordeiro tão perto da consciência, sabendo tão bem o que era o melhor valor, mas sempre o ignorando, preferindo a segurança das hipocrisias instaladas” (MÃE, 2013, p. 248).

Suas memórias configuram pequenos *flashes*, retratos de momentos significativos. Inúmeras vezes, a câmera que o narrador utiliza é o próprio olho humano – ou mais precisamente, a memória, o registro de um olhar antigo – aquilo que Eduardo Cañizal denomina *caixa preta* psíquica. Segundo Cañizal (2012, p. 108), “a ‘caixa preta’ psíquica hospeda imagens mentais provenientes de um conglomerado de pontos de vista sobredeterminado pelas experiências circunstanciais de cada ser humano”. Portanto, cada caixa preta é única, individual.

Já decorrido algum tempo no Lar, num período em que se encontrava acamado, o Senhor Silva se lembra da extensa jornada ao lado de Laura e de como ela e a família que constituíram juntos haviam se tornado o centro gravitacional de sua existência. Ele prossegue o seu relato:

na manhã seguinte, hoje, abertas as portadas, entra uma luz pacífica pelo quarto e eu estou bem. são as melhoras da morte, com certeza. [...] estive a

noite inteira no purgatório da ilusão e acordei para entrar no fugaz turbilhão da memória, recuperando tudo, lembrando tudo como se a vida se condensasse em alguns minutos. (MÃE, 2013, p. 249)

Embora nesse trecho não haja um jargão técnico relativo à fotografia propriamente dita, percebemos a moldura, o enquadramento sugerido pelas portadas abertas e pela luminosidade pacífica que invade o aposento. Se a fotografia é uma escrita feita por meio da luz, a luminosidade que compõe a cena aguça a percepção do leitor, constituindo-se esse momento em mais um *flash* fotográfico do romance.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do romance *A máquina de fazer espanhóis*, as reflexões sobre a fotografia tornam-se as reflexões sobre os personagens, ou as considerações destes a respeito de suas memórias, seus medos e dúvidas, seu modo de encarar a vida, sua busca de identidade.

Técnicas pertencentes à área da fotografia permeiam o texto. Vemos referências à luminosidade (ou ao contraste claro-escuro), a busca pelo detalhe, um modo de olhar. O Senhor Silva expõe suas memórias e procura estabelecer correlações entre o passado e o presente. A morte da esposa, a mudança para o lar, a cor branca do pequeno quarto – que ele percebe como uma cela –, as visitas ao cemitério e a visão das fotografias desbotadas, cujos rostos – familiares ou não – já vão se dissolvendo, disparam os gatilhos da memória e conduzem-no a um estado de reflexão.

Tanto as fotografias quanto as imagens resgatadas pela memória são significativas. Para Evelyne Ender (2005, p. 157), “Uma imagem da memória existe em decorrência de uma emoção. [...] as histórias singulares e íntimas de nossas vidas são feitas de eventos que expressam nossos humores, sentimentos e afeições”<sup>4</sup>. O Senhor Silva, embora lúcido em muitas ocasiões, em outras, deixa-se levar pela raiva e pela emoção, e sua mente já não é capaz de distinguir entre a fantasia e a realidade. Seu pensamento torna-se labiríntico, nebuloso.

Nesta zona em que as fronteiras entre o passado, presente e futuro estão borradas, o protagonista se questiona acerca das atitudes tomadas e da

---

<sup>4</sup> Em inglês: “A memory image exists by virtue of an emotion. [...] the singular and intimate stories of our lives are made of events that express our moods, feelings, and affections.”

própria identidade. No cemitério, os retratos expostos são um elo de ligação entre o passado e o presente; atestam a existência pregressa de quem já não vive; trazem emanações de outros tempos.

As fotografias despertam memórias, suscitam perguntas. Concordamos com Entler quando este afirma:

A imagem não é a resposta única, sequer múltipla, oferecida ao olhar que interroga o passado, mas um elemento constitutivo da própria pergunta que nos move e que, desde o passado, não cessa de ser formulada. Ela não preenche as lacunas da memória. Ela apenas detém o olhar numa de suas beiradas, ajudando a dar impulso ao salto que leva o olhar ao passado, por caminhos que nunca são contínuos e lineares. (ENTLER, 2012, p. 144)

A narrativa autorreflexiva e não linear de Mãe, constituída por instantâneos da memória, metáforas e referências intermediáticas, é parte integrante de uma ampla rede de recursos estilísticos. A complexidade tanto das temáticas abordadas quanto do processo técnico-compositivo utilizado pelo autor confere ao texto um *status* de objeto de arte.

## REFERÊNCIAS

ARNAUT, A. P. *Post-modernismo no romance português contemporâneo*. Coimbra: Livraria Almedina, 2002.

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2012.

BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. 2. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

CAÑIZAL, E. P. Uma foto familiar: aprisco de emoções e pensamentos (Anotações delirantes sobre [a]sombrografia). In: SAMAIN, E. (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012. p. 107-132.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

DIDI-HUBERMAN, G. *Grisalha: poeira e poder do tempo*. Lisboa: KKYM + IHA, 2014.

PADILHA, Solange Viaro. Aspectos da visualidade no romance *A máquina de fazer espanhóis*. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 3 (2019), p. 252-265.  
Curitiba, Paraná, Brasil  
Data de edição: 07 dez. 2019.

ENDER, E. *ArchiTEXTS of Memory: Literature, Science, and Autobiography*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.

ENTLER, R. Um pensamento de lacunas, sobreposições e silêncios. In: SAMAIN, E. (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012. p. 133-150.

FREUND, G. *La fotografia como documento social*. 9. ed. Coleção FotoGGrafia. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

KOSSOY, B. *Fotografia & História*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

\_\_\_\_\_. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, E. (Org.). *O fotográfico*. 3. ed. São Paulo: Editora Hucitec / Editora Senac São Paulo, 2005, p. 39-45.

\_\_\_\_\_. Os mistérios da fotografia. Revista *Continuum* Itaú Cultural – O olhar em fragmentos, São Paulo, n. 13, ago. 2008. p. 16-23. Entrevista concedida a Mariana Lacerda.

MÃE, V. H. *A máquina de fazer espanhóis*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RAJEWSKI, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intemidialidade. Tradução de T. F. N. Diniz e E. L. L. Reis. In: DINIZ, T. F. N. (Org.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 15-45.

SAMAIN, E. (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TAMINIAUX, P. *The Paradox of Photography*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009.

SOLANGE VIARO PADILHA é doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná e mestre em Letras pela mesma instituição. Tem pós-graduação (lato sensu) em Artes e Ensino das Artes pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP), atual UNESPAR. Atua como professora de graduação e pós-graduação nas Faculdades Integradas Santa Cruz de Curitiba (FARESC). Tem se dedicado aos estudos comparatistas, com ênfase nas relações entre a literatura e as artes visuais.