

# A IMAGEM SAUDADE. ICONOGRAFIA FOTOGRÁFICA CONTEMPORÂNEA DE UM SENTIMENTO AMBIGUO

Samuel José Gilbert de Jesus  
FAV/UFG

ISSN 2316-6479

## Resumo

Sentimento singular, dificilmente traduzido, a saudade nasce da separação, da ausência dos seres ou dos lugares que nos são particularmente queridos. Estado da alma universal, a saudade estabelece uma relação específica do ser ao tempo e ao espaço. Perfeito palimpsesto, a saudade compartilha-se entre um passado cuja lembrança permanece viva no presente, e parece também se prolongar num futuro indeterminado. Semelhante à melancolia, sua presença não para de inocular-se no meio de vários registros iconográficos. Esse estudo propõe relevar e analisar algumas das suas mais diversas manifestações, pelo meio de uma seleção de fotografias brasileiras e portuguesas contemporâneas.

**Palavras Chave:** Imagem, saudade, melancolia, fotografia, tempo

## Abstract

Nostalgia is a single feeling, hardly translated. It is born in the absence of beings and places that we love. State of the universal soul, nostalgia takes the being to be in relation with time and space. Like a perfect palimpsest, this feeling is shared between a past, whose memory remains alive, and the present. At the same time, it seems to be extended into an indeterminate future. Similar to melancholy, its presence doesn't stop inoculating himself in several iconographic records. This study proposes to analyze some of its most diverse manifestations in a selection of Brazilian and Portuguese contemporary photographs.

**Keywords:** Image, nostalgia, melancholy, photography, time

## Introdução

Expressão literária e artística maior, a saudade, sentimento singular da cultura lusófona, tornou-se progressivamente um sentimento universal. Universal na medida em que esse sentimento não designa um espaço “homogêneo, vazio e silencioso”, mas, antes, “o espaço da nossa percepção primordial, aquele de nossos sonhos, aquele de nossas paixões que detêm, em si mesmas, qualidades que lhe parecem intrínsecas” (FOUCAULT, 1994, p. 754). A saudade se reporta sem cessar à perda “pior que o esquecimento decorrente da dor estrangeira”, deixando seu sujeito “prisioneiro de uma consciência que o faz experimentar plenamente o vazio que o habita” (BRAZ, 2005, p. 71). Contudo, esse sentimento, nos conduz rumo a “uma experiência universal, comum a todos os homens e sociedades. Trata-se da experiência da viagem e do transitório, da demarcação e da consciência reflexiva do tempo, dada sua capacidade de despertar, como que pela distração, e sem qualquer

aviso de fato, a doce e triste lembrança de nosso objeto faltante. Nesse aspecto, determinar uma possível manifestação da saudade na imagem fotográfica acaba por levá-la, a ela mesma, a desafiar seu próprio princípio consagrado, a querer tornar eternamente presente aquilo que é por natureza indefinidamente ausente, e assim fazer “surgir qualquer coisa de essencial sobre o qual se erguem figuras elas mesmas mais ou menos fantasmáticas” (DAMISCH, 1991, pp. 16-17).

O termo *saudade* resulta de várias modificações ocorridas principalmente entre os séculos XIII e XVI, mas que se estabilizam durante o período clássico, quando se fixou sua ortografia atual. Atribui-se comumente como base etimológica ao termo *saudade* a mesma do latim plural *solitates*, do qual derivaria o substantivo plural *solidões*, por sua vez originado da raiz *solu* que encontramos no adjetivo português *só*. Em consequência, essas duas bases etimológicas produziram as formas primordiais das palavras *suidade*, *soedade* e *soidade*, cristalizadas de algum modo na grafia moderna do termo *saudade*. Carolina Mickaëlis de Vasconcelos atribui-lhe, mais além, raízes provençais, ao levar em consideração que “certos trovadores já haviam chegado a associar à *soidade* o significado de “sensação de solidão [*soidão*] e de abandono que o amor e a ausência inspiram” (1996, pp. 35-36).

## I. Ontologia de um sentimento ambíguo

No século XIX, esse sentimento ressurgiu em numerosos romances e poesias, escrito com tintas próprias de um estado de *vague - à - l'âme*. Um dos mais célebres poetas da época, Almeida Garret, o exprimiu em um de seus mais belos versos, por meio da metáfora de uma “dor deliciosa do espinho cruel” (2008, p. 2):

Saudade! Gosto amargo de infelizes,  
Delicioso pungir de acerbo espinho,  
Que me estás repassando o íntimo peito  
Com dor que os seios d'alma dilacera,  
Mas dor que tem prazeres... saudade!

Logo, o que pode nos evocar o sentimento da saudade? Segundo Christian Auscher, esse sentimento: “mescla em si *soledade* e *saudação*, a solidão e a saudação daqueles que se despedem ou que se reencontram. Menos introspectivo e sombrio que o *spleen*, menos definitivo que o remorso, e nostalgia que seria também ‘nostalgia do futuro’, ela é ‘um mal que gozamos e uma felicidade que sofremos’.” (1992, p. 68). De um modo geral, a saudade designa um sentimento

que exprime simultaneamente a alegria, a solidão e a tristeza. Um sentimento que o filósofo Manuel Alves Pardinhas identifica como “consciência da perda”: “A saudade é, em termos mais concretos, a consciência da perda daquilo que nós quereríamos presente e nosso, mas, dado que transformado na consciência, continua a nos ser íntimo [...]. É o desejo de ‘superação’ em nossa consciência; o amor a pessoas e os afetos por coisas e lugares que nos pertenceram e que continuam, por milagre psicológico, a serem nossos na lembrança e no reviver da saudade” (1959, pp. 126-135).

Esse desejo de ‘superação’ não é senão o luto daquilo que se perdeu, convocando o sujeito a romper uma espécie de lembrança letárgica, própria da melancolia.<sup>1</sup> (FREUD, 2005, pp. 146-147) A saudade não se manifesta senão que de maneira indeterminada, e surge como: “um estado psíquico intransferível e com um correlato de presencialidades que transcendem a consciência” (DE CARVALHO, 1952, pp. 252-254). Seu fenômeno se torna, portanto, dependente de uma consciência íntima, a qual podemos comunicar, mas que não podemos transferir a outrem. Sentir saudade de *um* objeto não é algo que se possa transmitir senão que pela expressão de um desejo ou de um afeto como a tristeza, a solidão. Experimentar o oposto da saudade *de um* objeto, reação mais rara, pressupõe uma capacidade de abstração ou sublimação mais elevada, somente possível pelo intermédio de certas intuições nossas advindas daquilo que é fonte de saudade, tal como a perda ou a ausência.

Ao caráter intraduzível desse termo, junte-se aquele de sua própria significação. Ademais, admitirmos que ele possa ser expresso por outros vocábulos é pressupor encontrar seu equivalente em suas línguas-matrizes: confrontar a saudade com um termo que, enquanto tal, não existe senão que na língua-matriz consiste em se perguntar se dois enunciados podem abarcar um mesmo sentido cultural, se eles são sintomáticos de um mesmo dizer, expressão de uma mesma experiência do mundo, ou, ainda, se esse dizer é radicalmente heterogêneo de uma língua-cultura a outra” (BRAZ, 2005, p. 28). De que forma essa realidade pode ser expressa pela *imagem-saudade*? A *intransponibilidade* da saudade, enquanto termo matricial, tem por primeiro efeito fugir ao caráter unificador de seu significado. Em que medida? A resposta parece residir na busca empenhada por sua tradução. António Braz considera, assim, que : “cada língua estrutura a realidade à sua maneira e nela estabelece

1 Segundo Freud: “ O luto profundo, a reação à perda de uma pessoa amada, contém o mesmo estado de ânimo doloroso, a perda de interesse pelo mundo exterior – na medida em que este não faz lembrar o morto –, a perda da capacidade de escolher um novo objeto de amor – em substituição ao pranteado – e o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do morto.” In Sigmund FREUD, *Luto e Melancolia* [1917], tradução Marilene Carone. São Paulo: Cosacnaify, 2013, p. 47

seu próprio mundo; ou, dito de outro modo, elabora os elementos da realidade que lhe são peculiares” (2005, p. 28).<sup>2</sup>

Tomemos como exemplo uma fotografia de Jean Dieuzaide que descreve uma cena típica que se desenrola numa casa noturna do bairro da Alfama, em Lisboa, onde tradicionalmente se canta o Fado [Fig.1]. O tratamento da luz sublinha de imediato todo o efeito dramático contido na cena – fazendo assim eco ao repertório tradicional dos cantos de Fado. Os personagens se distribuem em torno de uma mesa, ausentes ou atentos à declamação do canto da fadista. Todos os olhares dos personagens se esquivam da objetiva, mergulhados em verdadeira contemplação, em profundo recolhimento interior, incluindo o guitarrista ao canto esquerdo inferior, que nos dá as costas e dirige o olhar à cantora. Ela mesma ergue os olhos para o alto: presente fisicamente, a expressão de seu semblante está inteiramente capturada pela melodia. A iluminação sutil enfatiza particularmente a tristeza com frequência contida nesse tipo de canto. Uma tensão surge assim pelo contraste de seu semblante e o topo de seu busto, de um branco imaculado, com o tradicional xale preto que porta. Essa tensão exprime a tristeza que é também marcada pela posição das mãos, notadamente o punho fechado da mão direita, significativo de um gesto de resignação e fatalidade.

Um segundo elemento importante presente nesta cena é a relação do grupo de três homens sentados ao fundo da composição, dois dos quais situados na penumbra. Um deles parece “congelado” em uma pose própria da melancolia, simbolizada pela cabeça apoiada sobre a mão. Seu olhar se “destaca”, demonstrando, porém, uma expressão de semblante sereno e impassível. A iluminação direta colocada sobre esse espectador e a cantora produz um efeito performático: não causador de uma ação em si, mas antes de uma pose. O sentimento da saudade se manifesta aqui, portanto, por meio dessa pose, por um movimento de “retenção”: introspectiva e centrífuga, ela reúne, concentra, e chega mesmo a paralisar toda sua força sobre o sujeito, que por sua vez a vive dentro de si mesmo. Tal é o poder do Fado, essa doce melodia ao mesmo tempo triste, inquieta e feliz, o cantar de um destino comum e uma tristeza partilhada.<sup>3</sup>

2 Cf. Georges MOUNIN, *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris : Gallimard, 1963.

3 O Fado, derivado do termo latim *fatum*, que significa « destino », é um gênero musical português que toma a forma de um canto melancólico e explora em geral temas recorrentes tais como : o amor não correspondido, o ciúme, a nostalgia dos mortos e do passado, o mal-estar, a infelicidade, o exílio.



Fig.1. Jean Dieuzaide, *Lisbonne. Fado dans l'Alfama*. Circa 1950

## II. Uma motivação universal

Assim, a consciência do objeto da saudade difere conforme a maneira como se a percebe: essa lembrança pode ser de ordem *direta*, caso o objeto “capturado” no real seja apresentado imediatamente ao espírito. Igualmente, uma imagem será considerada adequada quando sua percepção consiste em uma cópia fiel da sensação. Por oposição, ela será inadequada caso sua percepção requeira uma representação do objeto por meio da imagem. Uma imagem pode ser ao mesmo tempo signo e símbolo, ela mesma um signo particular. Porém se: “o signo é arbitrário na linguagem, ele não será jamais o mesmo no domínio da imaginação necessária para exprimir imagens, por si só portadoras de sentido” (XIBERRAS, 2002, p. 30).

Esse sentimento, portanto, contém um significado complexo: dinâmico e modulador ao *agir* sobre nossa percepção do espaço e do tempo. A saudade dá conta de um estado e de um sentimento constantemente reinventados, em meio àquilo que Gilbert Durand denomina uma *motivação*. O que devemos nós, precisamente, entender por motivação? É uma imagem que, segundo ele, permanece sempre um símbolo porque sempre intrinsecamente motivada. Gilbert Durand define tal motivação como o resultado de “uma categoria compacta [...] de determinação, tais como ‘os signos’.” (1992, p. 32).

Ao contrário do caráter arbitrário do signo, a imagem é, portanto, sempre símbolo em razão de sua motivação, pela possibilidade que possui esse símbolo de reproduzir uma forma “determinada”, a qual é impossível perceber. Enquanto símbolo, a imagem possui uma forte capacidade sugestiva de abertura para aquilo que Gilbert Durand designa *epifania*, ou seja, uma aparição que dá lugar ao inefável no seio de seu significante: “O símbolo é a epifania de um mistério.

O significado inexprimível se exprime circunscrevendo-se no simbolizante. Mas toda circunscrição léxica, por sua vez, requer um abrandamento dos significados” (2003, p. 64).

Se a saudade é experimentada de maneira singular, seu significado relaciona-se sempre com o mesmo substrato universal: a perda ou a ausência do ser amado, de um amigo, de uma terra distante ou de um momento antes vivido. Esse é o caso de um retrato de uma vendedora de rua da cidade de Salvador, na Bahia, fotografada por Marc Ferrez. Com enquadramento em viés, o objetivo implicitamente antropológico, classificatório desse retrato não elimina, no entanto, a memória distante de suas raízes africanas, das quais as inúmeras bijuterias expostas sobre a indumentária europeia representarão em paralelo: “os mesmos elementos que [a] condenaram ao desaparecimento (a cor da pele, a elegância do porte)” (LISSOVSKY, 2007, p. 77). Ao acentuar no texto e na melodia um modo de expressão cuja intensidade é igualada apenas a seu mistério, a saudade delimita igualmente na imagem seu próprio espaço de representação. Se ela induz a um registro específico iconográfico, é porque tampouco ela pode se reduzir somente ao domínio do sensível (1975, p. 237):

“Enquanto vivemos apenas no mundo das impressões sensíveis, não tocamos além da superfície do real. Conhecer a profundidade das coisas exige sempre uma tensão de energias ativas e construtivas. [...] Da mesma forma como existe uma profundidade conceitual, existe uma profundidade puramente visual. A ciência descobre a primeira, a arte revela a segunda. A primeira nos ajuda a compreender as razões das coisas; a segunda, a ver suas formas.”

Essa constatação prevalece igualmente quando se trata de abordar a fotografia contemporânea, da qual um de seus aspectos maiores consiste justamente em fazer frente a fronteiras, desafiá-las, quiçá apagá-las: passando de uma simples condição meramente informativa do “estilo” documental para as dúvidas e ambiguidades convocadas por uma instância de ordem artística. Assim como não importa qual seja a obra de arte, a fotografia implica tanto uma relação particular (por meio do ato que lhe dá existência) quanto uma relação universal (por sua possibilidade reprodutiva infinita do real). Podemos assim atestar a importância de tal caráter naquilo que concerne ao *por-em-imagem* a saudade. A noção de *por-em-imagem* é assim empregada e desenvolvida por Theodor Adorno ao buscar redefinir a noção da obra de arte. Adorno propõe sua revisão ao levar em conta os próprios conceitos materiais com os quais um artista se vê confrontado em uma dada época.

Assim, a ideia de material é definida a partir de uma proposição dialética, a qual visa que aquele seja antes de tudo “formatado”, isto é, que a forma, tanto quanto o material, defina-se mais precisamente segundo uma relação entre forma e conteúdo. Se a definição e validação do material nascem da relação do espírito que o compõe – e que lhe constitui não mais que um momento –, frente a frente com seu “outro”, um outro *heterogêneo*, contido na natureza, Adorno considera, no entanto, que só o material, ao contrário do espírito, comporta em si o momento sensível na arte. Seguindo o mesmo raciocínio, o momento sensível, em toda sua heterogeneidade, não se define na realidade senão que em sua relação com aquilo que não é sensível, ou seja, em sua relação com o material (1989, p. 27):

“As obras de arte que, com razão, desvalorizam a excitação sensível têm, entretanto, necessidade de elementos que carregam o sensível para, segundo as palavras de Cézanne, se realizar. Quanto mais elas perseveram, de forma consequente e sem intenções ocultas, em sua espiritualização, mais elas se distanciam daquilo que teriam a espiritualizar. O espírito dessas obras, por assim dizer, flutua acima delas: entre ela e os elementos que a carregam, há a fenda dos abismos.”

Se esse espírito flutua acima da obra, ele pode, no entanto, às vezes incorporá-la, ao menos de forma metafórica. É o exemplo de uma obra recente da artista brasileira Rosângela Rennó, intitulada *Experiência de cinema* [Fig. 2]. Esse vapor d’água é aclarado pela fonte luminosa de um projetor de dispositivos representando velhos retratos fotográficos. Essa instalação “híbrida” unifica, no interior de um dispositivo único, a experiência fotográfica e a cinematográfica. Compartindo não somente uma mesma fonte produtora original – a luz –, sem a qual o advento da imagem não teria lugar, ela acentua igualmente a passagem de uma à outra, fazendo dessas projeções aparições efêmeras.



Fig. 2. Rosângela Rennó, *Experiência de cinema*, 2004 – 2005.

O que se deve guardar dessa obra reside em seu caráter eminentemente poético e “orgânico”. A aparição e o desaparecimento de tais imagens criam um *por-em-imagem* explícito da *imagem-saudade*, seja pela escolha iconográfica, seja pela redundância “espectral” da imagem então trabalhada: imagens de um passado que se fixou, para depois ser reinscrito em sua nova matriz. Projetadas à maneira de um “sopro” luminoso sobre a superfície vaporosa desses tubos de ar, formando uma tela efêmera, elas se inscrevem em um movimento perceptivo de novo invertido, no qual: “o virtual se reaproxima do atual para se distinguir cada vez menos; [...] a percepção atual tem sua própria lembrança como uma espécie de duplo imediato, consecutivo ou mesmo simultâneo” (DELEUZE-PARNET, 2007, p. 183)

## Conclusão

Assim, a *imagem-saudade* alcança finalmente um resultado a partir do emprego do ato fotográfico: registrar um objeto, fixá-lo e perpetuar a lembrança. Henri Bergson é um dos primeiros teóricos a inverter a concepção e, sobretudo, a percepção temporal da lembrança. Contrariamente à ideia geralmente recebida: “A lembrança é a imagem virtual contemporânea do objeto atual, seu duplo, sua ‘imagem no espelho’.” (2007, p. 176). Esse efeito de espelho é igualmente presente em um último exemplo que demonstra, de forma implícita, como a *imagem-saudade* pode emergir de uma iniciativa que consiste, por exemplo, em reunir uma coleção de arquivos que vem a “ressuscitar” de alguma forma o tempo passado. Trata-se de uma série de retratos realizados pelo foto-artista Bruno Rosier [Fig. 3]. O espírito da saudade surge nesse caso preciso de maneira indireta, inesperada.

Ela é fruto de um acaso, de uma coincidência que levou o artista a fazer uma curiosa descoberta. Passeando por um mercado de pulgas, Rosier descobre 25 tiragens fotográficas, datadas de 1937 a 1953, e que têm por único protagonista um homem retratado sozinho diante de locais célebres do mundo inteiro. Essa descoberta será o ponto de partida para uma série fotográfica de autorretratos cuja abordagem consistirá em revisitar as mesmas poses desse indivíduo anônimo – de quem são conhecidas apenas as iniciais (R.T.) –, tendo ao fundo cidades ou locais fotografados cinco décadas antes, ora idênticos, ora alterados. O que esse exemplo tem de mais impressionante consiste não somente no fato de essa postura fotográfica questionar, *de trás pra frente*, o ato fotográfico mesmo que a concebeu – pela imagem congelada de um passado “presentificado” que se torna, inexoravelmente, um tempo passado. Resulta daí uma postura que se apropria de uma saudade de outrem, anônima, despertando assim de novo uma bizarra estranheza de si, *fora de si*, vertigem substancial.





Fig. 3. Bruno Rosier, *Vue du château Saint - Georges*, Lisbonne, Portugal, 1992.

Desses autorretratos múltiplos conduzidos de acordo com uma única e mesma lógica, emerge um efeito algo perturbador: aquele do duplo, idêntico e ao mesmo tempo diferente, cuja identidade tende a desaparecer para fazer-se não mais que um só, à força de ser consignado em uma sequência de situações análogas. Talvez seja em resposta a essa fuga inexorável do tempo, ou seja, numa tentativa de ao menos atenuar a angústia, pela promessa de um retorno eminente de seu objeto, que a saudade, tal como a físgada de um espinho cruel, faça reviver a experiência que nós temos do mundo. Se o emprego da fotografia se mostra ser inconscientemente uma luta contra o tempo, ela o é também contra a morte e, antes de tudo, a morte da memória, como já o exprimiu Charles Baudelaire: “E mais tarde um Anjo, entreabrindo as portas / virá reanimar, fiel e feliz, / os espelhos corroídos e as chamas mortas” (BAUDELAIRE, 1997, p. 86). A memória fotográfica é, segundo Jean Starobinski, um jogo de espelhos e de sucessivos reflexos (1997, p. 86):

“No futuro, clamar-se-á por uma outra realidade – por uma realidade na qual os espelhos não produzam um simulacro degradado, deformado e deformante, mas um brilho límpido. Tal é o sonho. [...] O sonho, que as trevas do próprio céu irromperão brutalmente, cria a magia de um imenso espelho em movimento, ele mesmo composto de infinitas superfícies espelhadas.”

## Bibliografia

- ADORNO, Théodor W. *Théorie esthétique*. Paris : Klincksieck, 1989.
- ALMEIDA GARRETT, Visconde de. Canto primeiro. in *Camões*. Porto: Porto Editora, Col. Clássicos da literatura portuguesa, 2008.
- ALVES PARDINHAS, Manuel. A Psicologia da Saudade. *Lumen*, nº 23, Lisboa, 1959.
- AUSCHER, Christian. *Portugal*. Paris : Col. Points, Planète, Seuil, 1992.
- BERGSON, Henri. *Durée et simultanément*. Paris : Quadrige, PUF, 2007.

BRAZ, Adelino. *Le Singulier et l'Universel dans la Saudade*. Paris : Éditions Lusophones, 2005.

DE CARVALHO, Joaquim. Elementos constitutivos da Consciência Saudosa. *Revista Filosófica*, Ano III, N° 6, Coimbra, 1952.

CASSIRER, Ernst. *Essai sur l'homme*. Paris : Éditions de Minuit, 1975.

DAMISCH, Hubert. *Denis Roche. Elipse et laps*. Paris : Maeght Editeur, 1991.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1996.

DURAND, Gilbert. *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris : Dunod, 1992.

FOUCAULT, Michel. Des espaces autres [1967]. In DEFERRE, Daniel [org.]. *Dits et écrits*, Vol. IV [1980 – 1988]. Paris : Gallimard, 1994.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia* [1917], tradução Marilene Carone. São Paulo: Cosacnaify, 2013, p. 47

LISSOVSKY, Mauricio. O visível e os invisíveis : imagem fotográfica e imaginário social. In JAGUARIBE, Beatriz [org.], *O choque do real : estética, media e cultura*. Rio de Janeiro : Rocco, 2007.

MICKAELIS de VASCONCELOS, Carolina. *A saudade portuguesa* [1912]. Coimbra : Guimaraes Editores, 1996.

MOUNIN, Georges. *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris : Gallimard, 1963.

PEREIRA da COSTA, Dalila. *Introdução a saudade*. Porto : Lello e Irmãos Editores, 1976.

STAROBINSKI, Jean. *La mélancolie au miroir, Trois lectures de Baudelaire*. Paris : Julliard, 1997.

XIBERRAS, Martine. *La pratique de l'imaginaire, lecture de Gilbert Durand*. Laval : Les Presses de l'Université de Laval, 2002.

---

## Minicurrículo

Samuel José Gilbert de Jesus – Possui graduação em Diplome National d'Arts Plastiques.DNAP - Ecole Supérieure des Beaux - Arts. Tours (1999), graduação em Artes plásticas / Théoria das artes pela Universidade de Paris I, Panthéon-Sorbonne (1999), graduação em Historia das artes - Universidade de Tours (Universite Francois Rabelais) (1998), mestrado em Artes plásticas / Théoria das artes pela Universidade de Paris I, Panthéon-Sorbonne (2006) e doutorado em cotutela em Études cinématographiques et audiovisuelles - Universidade de Paris III (Sorbonne-Nouvelle) / UFRJ (2010), sob a direção de Philippe Dubois e de Consuelo Lins. Atualmente é Professor Doutor em Historia da arte contemporânea, na Faculdade de Artes Visuais- UFG.