

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística

Fábio d'Abadia de Sousa

A apreensão do instante - relações entre a literatura e a fotografia



Termo de Ciência e de Autorização para Disponibilizar as Teses e Dissertações Eletrônicas (TEDE) na Biblioteca Digital da UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás–UFG a disponibilizar gratuitamente através da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações – BDTD/UFG, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor(a): Fábio d'Abadia de Sousa			
CPF:		E-mail: dabadia@uft.edu.br	
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? <input type="checkbox"/> Sim <input checked="" type="checkbox"/> Não			
Vínculo Empregatício do autor: Professor na Universidade Federal do Tocantins			
Agência de fomento: CAPES			Sigla:
País:	Brasil	UF:	CNPJ:
Título: A apreensão do instante – relações entre a literatura e fotografia			
Palavras-chave: Literatura, fotografia, poesia, Oswald de Andrade, Thomas Farkas.			
Título em outra língua: The apprehension of the instant – relations between literature and still photography.			
Palavras-chave em outra língua: Literature, still photography, poetry, O. de Andrade, T. Farkas.			
Área de concentração: Estudos Literários			
Data defesa: 04/05/2009			
Programa de Pós-Graduação: Letras e Linguística			
Orientador(a): Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca			
CPF:		E-mail:	
Co-orientador(a):			
CPF:		E-mail:	

3. Informações de acesso ao documento:

Liberação para disponibilização?¹ total parcial

Em caso de disponibilização parcial, assinale as permissões:

Capítulos. Especifique: _____

Outras restrições: _____

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do(a) autor(a)

Data: ____ / ____ / ____

¹ Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Todo resumo e metadados ficarão sempre disponibilizados.

Fábio d'Abadia de Sousa

A apreensão do instante - relações entre a literatura e a fotografia

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, em 4 de maio de 2009, como requisito para a obtenção do título de doutor em Letras e Linguística, na área de concentração Estudos Literários, sob a orientação do Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca.

Goiânia – Goiás – Brasil – 2009

SOUSA, Fábio d'Abadia de.

A apreensão do instante - relações entre a literatura e a fotografia/ Fábio d'Abadia de Sousa. Goiânia, 2009, 223f.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca

Tese de doutoramento - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, 2009.

Bibliografia: f.

1.Literatura. 2.Fotografia. 3.Poesia. 4.Oswald de Andrade. 5. Thomas Farkas. I., Fonseca, Pedro Carlos Louzada. II. Universidade Federal de Goiás.

Fábio d'Abadia de Sousa

A apreensão do instante - relações entre a literatura e a fotografia

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, em 4 de maio de 2009, para a obtenção do título de doutor em Letras e Linguística, na área de concentração Estudos Literários.

Banca examinadora

Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca – Orientador - FL/UFG

Prof. Dr. Manoel de Souza e Silva – FL/UFG

Profa. Dra. Zênia de Faria - FL/UFG

Profa. Dra. Clarice Zamonaro Cortez – (UEM)

Profa. Dra. Rosana Horio Monteiro – FAV/UFG

Dedicatória

Este trabalho é o resultado do carinho e das broncas de três pessoas:

Zênia de Faria, a professora mais inteligente e elegante que já conheci!

Pedro Carlos Louzada Fonseca, um verdadeiro pai!

Manoel de Souza e Silva, um professor que não abre mão de seus princípios!

Agradecimentos

Sempre a essa luz esplendorosa que me ilumina em todos os instantes de minha vida, mesmo quando acho que estou mergulhado na escuridão.

Aos maravilhosos professores Pedro Carlos Louzada Fonseca, Manoel de Souza e Silva (que falta o senhor faz no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFG!), Zênia de Faria, Susana Yolanda L. Machado Cánovas, Fábio Ferreira de Almeida (UCG) e Clarice Zamonaro Cortez (pelas críticas tão construtivas no dia da defesa).

Ao professores de francês Zênia de Faria, Alexandra e Fernando, pela revisão do resumo em língua francesa.

À professora Zênia de Faria, pela revisão do resumo em língua inglesa.

Aos pouquíssimos e amadíssimos amigos Cássia, Aurielly, Eldo, Lailton, Flávio Camargo e Júlio César.

Ao reitor da Universidade Federal do Tocantins (UFT), prof. Dr. Alan Barbiero, pelo seu empenho para que os professores em qualificação da instituição pudessem ter acesso ao programa de bolsas da Capes.

Aos colegas professores da UFT pelo apoio, em especial Maria Dilma Lima, Mary Stella Müller e Carlos Franco.

A todos os meus alunos, que são o motivo maior por eu ter enfrentado o desafio deste trabalho.

À minha querida mãe, Irani d'Abadia de Sousa, uma mulher que passou pela vida sem saber ler e escrever, mas que escreveu, na própria alma, sobre cada dia que viveu e que sonhava com dias melhores para os três filhos que teve.

Aos irmãos Janete e Paulo César, a quem amo muito, apesar das distâncias.

Imaginar que poesia e técnica pudessem dar-se a mão, pareceria aos amantes da poesia uma idéia inconcebível.

(José Mindlin, 1999, p.5)

SOUSA, Fábio d'Abadia de. *A apreensão do instante - relações entre a literatura e a fotografia*. 223 páginas. Tese de doutoramento. Universidade Federal de Goiás, Goiânia (GO), Brasil, 2009.

Resumo

Neste trabalho, através de uma pesquisa qualitativa baseada em um levantamento bibliográfico, analisamos as inter-relações entre a literatura e a fotografia, a fim de detectar os principais pontos em comum entre essas duas manifestações artísticas aparentemente muito diferentes uma da outra. Com base no pensamento de Susan Sontag (2004), que afirma que a fotografia é uma arte mais próxima da poesia, investigamos o momento histórico e os desdobramentos estéticos que tornam possível o estabelecimento dessa relação. Constatamos que é a partir do realismo e, principalmente, a partir da radicalidade da produção literária feita sob a influência das vanguardas européias e do movimento modernista brasileiro que a relação entre a literatura e a fotografia fica mais evidente. Analisamos em especial parte da obra do modernista brasileiro Oswald de Andrade, que, por meio de seus “poemas instantâneos” ou “poemas-*flash*”, apresenta em sua produção literária algumas características imagéticas que podemos relacionar ao resultado que se obtém com uma fotografia. Mas se é possível apontar na literatura elementos de proximidade com a fotografia, uma situação inversa também pode ser constatada. É o que nos permite, por exemplo, a análise de parte da obra do fotógrafo brasileiro Thomas Farkas, principalmente na sua produção realizada na década de 40, do século XX, em que consegue, através do sutil jogo de oposição e combinação entre luz e sombra, demonstrar que a fotografia também pode ser aquilo que Minor White (2003) chama de “um espelho que se pode atravessar”. No trabalho de Farkas, a imagem do fotógrafo adquire algumas características típicas da imagem do poeta. E é exatamente quando supera a simples visualidade e abre um portal para o mundo dos sonhos e da imaginação que a fotografia apresenta elementos que a aproximam da poesia. A nossa investigação tenta demonstrar, assim, que as relações de semelhanças entre a imagem literária e a imagem fotográfica - ambas calcadas na tentativa de apreensão de instantes da vida - permitem que possamos perceber na fotografia aspectos aparentemente pertencentes apenas ao reino da literatura e também que alguns escritores usam as palavras de maneira parecida com a de um fotógrafo que dispara o obturador de sua câmera.

Palavras-chave: Literatura, fotografia, poesia, Oswald de Andrade, Thomas Farkas.

SOUSA, Fábio d'Abadia de. *The apprehension of the instant - relations between literature and still photography*. 223 pages. Doctorate Thesis. Universidade Federal de Goiás, Goiânia (GO), Brazil, 2009.

Abstract

In this study, through a qualitative survey based upon a bibliographical research, we analyze the inter-relations between literature and still photography, with the intention of discussing the main aspects of resemblance between these two types of arts, apparently very different from one another. Based upon Susan Sontag's (2004) statement that photography is closer to poetry than to any other art, we investigate the historical and aesthetic developments that allow such relation. Our investigation shows that it was after the realistic movement and mainly after the consequences of the radicalization in the use of the literary image by the European avant-gard oriented writers and by the Brazilian modernist poets that the relation between literature and still photography becomes clearer. We analyze particularly a part of the literary production of the Brazilian modernist writer Oswald de Andrade that, through his "instant poems" or "flash-poems", presents in his literature some imagetic characteristics that allow us to compare them to photographic images. But if it is possible to show in literature some photographic elements, an inverse situation can also be detected. That is what an analysis of part of the production of the Brazilian photographer Thomas Farkas may demonstrate, specially in his photos made in the fourth decade of the twentieth century. In them, he reveals, through a subtle game of opposition and combination between light and shadow, that situation that Minor White (2003) call "a mirror we can pass through". In Farkas' work, the image of a photographer acquires some typical characteristics of a poet's image. And it is exactly when overcomes the mere visual aspects and opens a portal to the world of dreams and imagination that photography may present certain elements that could cause a proximity to poetry. Our research tries to demonstrate, thus, that the relations between literary and photographic images - both worried with the attempt of apprehension of life instants - allow to distinguish in still photography some characteristics that most of the reviewers once admitted that belonged only to the kingdom of literature and, on the other hand, that some writers can use the words in a way that produces results that resemble that of a photographer who presses the shutter of his camera.

Key-words: Literature, still photography, poetry, Oswald de Andrade, Thomas Farkas.

SOUSA, Fábio d'Abadia de. *L'appréhension de l'instant - des relations entre la littérature et la photographie*. 223 pages. Thèse de Doctorat. Université Fédérale de Goiás, Goiânia (GO), Brésil, 2009.

Résumé

Dans ce travail, à travers une investigation qualitative basée sur une recherche bibliographique, nous analysons les interrelations entre la littérature et la photographie, afin de détecter les principaux points en commun entre ces deux manifestations artistiques apparemment très différentes l'une de l'autre. Appuyés sur l'affirmation de Susan Sontag (2004), selon laquelle la photographie est l'art le plus proche de la poésie, nous avons essayé de vérifier quel moment historique et quels développements esthétiques rendent possible l'établissement de cette relation. Nous avons constaté que c'est à partir du réalisme et surtout à partir de la hardiesse de la production littéraire réalisée sous l'influence des écrivains des avant-gardes européennes et du mouvement moderniste brésilien que la relation entre la littérature et la photographie devient plus évidente. Nous avons analysé en particulier une partie de l'œuvre poétique du moderniste brésilien Oswald de Andrade qui, dans ses "poèmes instantanés" ou ses poèmes-*éclair*", présente quelques exemples d'images littéraires que nous pouvons rapprocher du résultat qu'on obtient avec une photographie. Mais s'il est possible d'indiquer dans la littérature des éléments de proximité avec la photographie, le cas inverse peut aussi être constaté. C'est ce que nous montre, par exemple, l'analyse d'une partie de l'œuvre du photographe brésilien Thomas Farkas, surtout dans sa production réalisée dans les années 40 du XX^{ème} siècle où il réussit —à travers un subtil jeu d'opposition et de combinaison entre lumière et ombre —à démontrer que la photographie aussi peut être ce que Minor White (2003) appelle "un miroir qu'on peut traverser". Dans le travail de Farkas, l'image produite par le photographe acquiert quelques caractéristiques typiques de l'image produite par le poète. Et c'est exactement quand elle dépasse la simple aspect visuel et ouvre une porte vers le monde des rêves et de l'imagination que la photographie présente des éléments qui l'approchent de la poésie. Notre recherche essaie donc de démontrer que les relations de similitude entre l'image littéraire et l'image photographique — les deux tournées vers la tentative d'appréhension d'instant de la vie — nous permettent, d'une part, de percevoir dans la photographie des aspects n'appartenant apparemment qu'au domaine de la littérature et, d'autre part, que quelques écrivains utilisent les mots de la même manière qu'un photographe qui déclenche l'obturateur de son appareil photo.

Mots-clés: Littérature, photographie, poésie, Oswald de Andrade, Thomas Farkas.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Soneto Per Eccos	83
Ilustração 2 – Às altas prendas do desembargador Dionísio de Ávila.....	84
Ilustração 3 – Olho por olho.....	93
Ilustração 4 - O beijo do Hotel de Ville	173
Ilustração 5 - Ensaio Maitê Proença.....	179
Ilustração 6 - Thomas Farkas sem título.....	183
Ilustração 7 - Bailarina ensaiando no prédio da Une.....	190
Ilustração 8 – Estádio do Pacaembu.....	193
Ilustração 9 – Copacabana.....	194

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
1.1	Um estudo comparativo.....	14
2	A IMAGEM	21
2.1	É possível a narrativa na imagem?.....	34
2.2	O relato fotográfico.....	39
3	A IMAGEM NA POESIA	53
3.1	A metáfora.....	60
3.2	O imagismo absoluto	67
4	A LITERATURA E A FOTOGRAFIA	94
4.1	Literatura fotográfica em Balzac, Cesário Verde e Joyce	109
5	OSWALD DE ANDRADE: FOTOGRAFIAS DE UM ALUNO DE POESIA.....	135
6	THOMAS FARKAS E A FOTOGRAFIA QUE É POESIA.....	166
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	200
8	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	205
9	ANEXO.....	220

1 Introdução

Nenhuma reflexão séria sobre a cultura contemporânea pode, conforme observa André Parente (1993, p. 14), deixar de constatar que existe uma enorme quantidade de sistemas maquínicos, em particular a mídia eletrônica e a informática, que incidem sobre todas as formas de produção de enunciados, imagens, pensamentos e afetos. E a literatura, naturalmente, não tem ficado imune às influências dessas novas tecnologias da comunicação. Hoje é comum, por exemplo, a vídeo poesia e a poesia na tela do computador. Estas modalidades poéticas, apesar de sua aparente inovação, quando analisadas com maior profundidade, revelam talvez uma mudança mais no suporte em que apresentam a poesia. Ou seja, a poesia é praticamente a mesma que já faziam os modernistas e concretistas e até mesmo outras gerações anteriores de poetas. O que muda é principalmente a tecnologia em que poesia é apresentada.

Mas há uma tecnologia que talvez possamos afirmar que tenha causado uma maior revolução na literatura, maior ainda do que temos nos dado conta até o momento. Trata-se da fotografia. Na verdade, de acordo com Flusser (2002), a influência da fotografia nos mais variados setores da vida humana tem sido subestimada. “O aparelho fotográfico, enquanto protótipo, é o patriarca de todos os aparelhos. Portanto, o aparelho fotográfico é a fonte da robotização da vida em todos os seus aspectos, desde os gestos exteriorizados ao mais íntimo dos pensamentos, desejos e sentimentos” (FLUSSER, 2002, p.67). Neste sentido, Susan Sontag (2004) também chama a atenção para o caráter ainda enigmático da fotografia em nossa sociedade. “As fotos são, talvez, os mais misteriosos de todos os objetos que compõem e adensam o ambiente que identificamos como moderno” (SONTAG, 2004, p. 14).

Se a fotografia carrega todo esse mistério e é capaz robotizar a vida em todos os seus aspectos, conforme apontam Flusser e Sontag, em relação à literatura abrimos os seguintes questionamentos: **até que ponto a literatura tem sido influenciada pela fotografia e até que ponto a fotografia pode se aproximar da literatura, principalmente da poesia?** Em torno dessas questões se desenvolvem as principais argumentações desta tese, que apresenta um estudo comparativo entre a literatura e a fotografia, a fim de detectar

quais são realmente os pontos comuns entre essas duas manifestações artísticas aparentemente diferentes.

O nosso objeto de estudo se divide em duas etapas distintas. A primeira é a obra do escritor brasileiro Oswald de Andrade, principalmente os livros *Pau Brasil* e *Primeiro caderno do aluno de Poesia Oswald de Andrade*, dos quais selecionamos alguns poemas que permitem que apontemos certos elementos de visualidade explícita que consideramos próximos ao que se obtém com uma fotografia. Na segunda fase, o nosso objeto de estudo é parte da produção do fotógrafo brasileiro Thomas Farkas, feita principalmente na década de 40 do século XX. As fotografias de Farkas apresentam certas características que se aproximam de figuras de linguagem típicas do texto poético, como a metáfora e a metonímia, o que acreditamos que permite que as relacionemos à poesia. Parte das obras de escritores como Stephane Mallarmé, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Georg Trakl, Ezra Pound, T.S.Elliot, Cesário Verde, Honoré Balzac, James Joyce, Marcel Proust, entre outros, fizeram a ponte que utilizamos para que pudéssemos apontar em Oswald de Andrade os elementos que consideramos fotográficos e em Farkas aquilo que denominamos de aspectos poéticos da fotografia. Um dos pontos comuns entre Oswald e Farkas é que ambos, modernistas em suas respectivas áreas de atuação, foram artistas que se aproveitaram da liberdade proposta pelos movimentos de vanguarda para promover a experimentação e, assim, criar obras inovadoras no universo da cultura brasileira.

Através de pesquisa qualitativa, “isto é, pesquisa não-numérica” (BAUER e GASKELL, 2002, p. 20), baseada em levantamento bibliográfico, tentamos demonstrar os pontos convergentes e divergentes entre a imagem literária e a imagem fotográfica, tendo como fundamentação teórica o pensamento de autores como Haroldo de Campos, Otavio Paz, E.M. de Melo Castro, Hugo Friedrich, Phillippe Dubois, Roland Barthes, Vilém Flusser, Susan Sontag, Lúcia Santaella, Rosalind Krauss, Gaston Bachelard, entre outros.

Este trabalho foi estruturado de forma que pudéssemos apresentar as diversas etapas de utilização da imagem na literatura, a fim de destacarmos especificamente o momento em que a influência da fotografia toma parte nesse processo. No capítulo “*A imagem*”, iniciamos as nossas argumentações chamando a atenção para importância da imagem ao longo da história vida humana, principalmente como fonte quase essencial de ligação com o sagrado, o artístico, o sublime. Neste capítulo, as nossas investigações se estendem também em tor-

no da capacidade narrativa que possui a imagem, em especial a fotográfica. As especificidades da imagem poética é o tema do nosso segundo capítulo, “*A imagem do poeta*”, em que apontamos também a evolução da metáfora na literatura. Ainda nesse tópico essa discussão é ampliada, já que a metáfora é a ponte que permite que a nossa argumentação chegue ao terreno do “imagismo absoluto”.

A partir do terceiro capítulo, “*A literatura e a fotografia*”, o nosso objeto de estudo torna-se melhor delineado, quando as nossas investigações apontam as influências que a fotografia exerceu sobre o mundo das artes, em especial as artes da palavra. Nesse capítulo, as obras de Marcel Proust, James Joyce e Balzac são o liame que permitem uma aproximação entre a literatura e a fotografia.

Entre os escritores brasileiros, talvez o que mais deixou a fotografia influenciar sua obra tenha sido de Oswald Andrade, e é em torno desta constatação que giram as nossas argumentações no quarto capítulo, “*Fotografias do aluno de poesia Oswald de Andrade*”. Já no nosso último tópico, “*Thomas Farkas e a fotografia que é poesia*”, a obra do fotógrafo Thomas Farkas é o objeto que permite que analisemos até que ponto uma fotografia pode aproximar-se de um poema.

1.1 Um estudo comparativo

No início dos anos 80 do século XX, o professor Flávio René Kothe (1981) chamava a atenção quanto ao conservadorismo dos estudiosos da área de Letras, cuja maioria vinha demonstrando enorme dificuldade em permitir que a literatura se misturasse com as artes oriundas das novas tecnologias de comunicação. Dizia Kothe:

Os gêneros literários, ao contrário do que costuma acontecer nos Cursos de Letras, não podem mais ser compreendidos como se a literatura existisse sozinha: a narrativa literária precisa confrontar-se com a narrativa televisiva, a poesia precisa saber qual é a sua função em confronto com a trivialidade de revistas em quadrinhos e similares, o teatro precisa saber localizar-se entre o texto, o palco e a tela. (KOTHE, 1981, p. 130).

Este comentário de Kothe visava, de certa forma, conchamar os estudiosos da área de Letras para observarem com mais atenção as correlações que existem entre a literatura e as demais formas de expressão artísticas. Na opinião de Kothe (1981, p.27), os estudos lite-

rários não devem subtrair a literatura do confronto com outras artes e com outros modos de comunicação, mesmo que isso leve à descoberta de que há várias funções que eram desempenhadas pela literatura e que hoje são melhores desempenhadas por outros meios. Seriam estes meios, o cinema e a televisão? Este autor não especifica claramente isso, bem como as funções que ele alega que a literatura repassou para outros meios. Seria a função de entreter, por exemplo? De qualquer forma, Kothe apregoa que é saudável para a literatura uma maior proximidade com os meios de massa. “Apesar da vergonha que a literatura sente ao se ver despida da auréola da artcidade e ver-se arrastada para a rua com os demais meios de comunicação, ela só pode encontrar seu caminho e seu sentido neste entrechoque” (KOTHE, 1981, p. 150).

O conservadorismo da crítica literária também não foi poupado pelo professor Kothe, para quem este segmento foi acometido por uma certa acomodação e uma enorme dificuldade em perceber que o crítico deve estar atento “não só as modificações no âmbito específico da literatura, mas também às modificações que ocorram nos demais sistemas a que a literatura pertence (mesmo que não o queira ou não saiba disso)” (KOTHE, 1981, p. 27). A este respeito, Kothe acrescenta:

A atenção da crítica não deve voltar-se para essas modificações e correlações apenas com a finalidade de descobrir, fisiologicamente, as melhores possibilidades de adaptação às novas condições, pois tal oportunismo não só a levaria a negar a sua natureza crítica quanto ela deixaria de ser objetiva ao não olhar para o que não interessasse de modo imediato. (KOTHE, 1981, p. 27)

A conclusão de Kothe (1981, p. 27) sobre este tema é de que a obra literária não existe isoladamente, mas pertence ao sistema constituído pela literatura, assim como este faz parte do sistema constituído pelas artes e pela mídia que, por sua vez, estão inseridos num conjunto mais amplo, o da cultura. Esse, por sua vez, não existe por si só, mas no sistema social, em acordo ou desacordo com as forças e relações de produção. “Quando ocorre alguma alteração em algum dos elementos, todos os demais acabam sendo afetados, devido ao caráter sistemático do todo e das relações entre as suas partes” (KOTHE, 1981, p. 27).

Na atualidade, de acordo com o escritor e pesquisador da área de estudos literários José Aguinaldo Gonçalves (1997), passou a existir uma “febre” cada vez mais alta em se estabelecer algum tipo de relação comparada entre a literatura e outras formas de artes. No

entanto, conforme critica este teórico, tem havido muitas abordagens equivocadas nessas propostas de aproximações analógicas:

Nos congressos surgem os mais inusitados tipos de temas sob a insígnia de Literatura Comparada. Em certo sentido, essa riquíssima área do conhecimento passou a ser utilizada como reduto “daquilo que não se pode classificar”. As relações analógicas imediatas são simplistas, evidentes e desinteressantes. Uma vez que assim sejam, não há necessidade de serem demonstradas. A demonstração se espelha nas faces dos próprios objetos comparados (GONÇALVES, 1997, p. 58).

Uma maneira de se tentar fugir às obviedades nas pesquisas interartes, de acordo com Gonçalves (1997), é prestar atenção à seguinte advertência de Umberto Eco, que afirma: “Uma analogia deixa de ser indevida quando é colocada como ponto de partida para uma verificação ulterior: o problema agora consiste em reduzir os diversos fenômenos (estéticos e não) a modelos estruturais mais rigorosos para neles individuar não mais analogias, mas homologias de estrutura, similaridades estruturais” (ECO, 1969, p. 60, *apud* GONÇALVES, 1997, p. 57).

Esta advertência, apesar de ideologia estruturalista, pareceu bastante atualizada e pertinente para nortear o tipo de pesquisa que nos propusemos a executar na área de literatura comparada. Aliás, a literatura comparada, segundo Kothe (1981, p.142), surgiu como uma crítica e como uma complementação à divisão rígida e horizontal-espacial da literatura em nacionalidades. Estabelecer comparações entre a literatura e outros ramos do conhecimento humano já foi considerado uma espécie de heresia, conforme observa Clüver (1997, p.37). Este autor lembra que os conceitos defendidos por Welleck e Austin no clássico *Teoria da Literatura* (1949)¹ e que influenciaram toda uma geração de estudiosos no mundo ocidental, defendiam “o estudo da literatura como literatura, ou seja, o emprego de abordagens ‘intrínsecas’ tanto na crítica quanto história literária” (CLÜVER, 1997, p. 38). Neste ponto de vista defendido por Welleck e Warren, foram consideradas “extrínsecas” as preocupações em estabelecer relações entre a literatura e biografia, psicologia, sociedade, história política e econômica. A atenção do estudioso da literatura deveria concentrar-se apenas

¹ WELLECK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*, trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962

no ícone verbal. “Igualmente extrínseco e, logo, de valor questionável [...] era, segundo Welleck, o estudo das relações entre a literatura e as outras artes” (CLÜVER, 1997, p. 38).

Conforme esclarece Kothe (1981), a colocação da literatura comparada dentro dos sistemas intersemióticos vigentes, permite uma iluminação recíproca das artes e pode redescobrir pontos nevrálgicos e fontes de vitalidade. Kothe (1981, p. 147) explica que duas são as tendências institucionalizadas da literatura comparada: a primeira, conhecida como Escola Francesa, procura rastrear as influências de fato ocorridas de uma literatura nacional para outra; a segunda, a Escola Norte-Americana, estuda as convergências e divergências existentes entre duas ou mais obras. “A Escola Francesa se preocupa basicamente apenas com as relações genéticas internacionais, enquanto que a Norte-Americana se volta para as relações tipológicas” (KOTHE, 1981, p. 142).

Neste sentido, a Escola Norte-Americana é a que se encaixa melhor ao propósito deste trabalho. Na contemporaneidade, nota-se a cada dia a aproximação da literatura com outras artes. O texto literário é a base, por exemplo, para uma importante parcela da produção cinematográfica. Ao invés de ler um romance, um grande número de pessoas toma contato com a obra literária através da tela do cinema, conforme nos explica Aguiar e Silva (1996, p. 293), ao ressaltar que a tecnologia dos meios audiovisuais de comunicação tem servido, embora subsidiariamente, à comunicação literária, quer fornecendo novos meios de fixar materialmente e de reproduzir os textos literários – microfilmes, xerocópias, discos, cassettes, etc – quer adaptando ao seu próprio condicionalismo semiótico certos textos literários – filmes, telenovelas, folhetins radiofônicos adaptados de romances, dramas, etc – e provocando muitas vezes, na seqüência da difusão de tais adaptações, um considerável incremento da leitura dos textos literários originais.

Clüver (1997) observa que ao longo das mudanças na hierarquia das artes ocidentais, a literatura nem sempre ocupou o posto mais alto, ainda que na maior parte do tempo o discurso sobre as artes tenha sido dominado pelas tradições da retórica clássica. Na atualidade, os estudos interartes, de acordo com este autor, têm ocupado mais insistentemente os pesquisadores da literatura:

Para muitas pessoas, os estudos interartes podem parecer apenas uma das novas superdisciplinas, como a semiótica há algum tempo ou os *Cultural Studies* no presente. Na verdade, mesmo a literatura comparada já foi vista como candidata a esse lugar, e parte desta percepção persiste e leva ao desespero do compa-

ratista face à impossibilidade de conhecer tudo. [...] O mesmo vale para os estudiosos de temas interartes. Estamos preparando as ferramentas e a formação necessária à nova geração que terá como trabalhar com textos que combinam e fundem diferentes meios e sistemas de signos, e que poderá então lidar com a maior parte da criação artística do nosso tempo. (CLÜVER, 1997, p. 54).

Os modernos manuais de literatura comparada, de acordo com Zhirmunsky (1994), enfatizam a diferença entre literatura geral (ou universal) e literatura comparada, no sentido estrito da palavra. “Considera-se que a primeira área cubra o estudo da literatura mundial em geral e que a segunda se ocupe em particular das inter-relações entre as literaturas individuais” (ZHIRMUNSKY, 1994, p.199). Para este mesmo autor, a comparação tem sido um princípio básico da pesquisa literária, bem como da investigação histórica, já que o estudo comparativo não destrói a particularidade do objeto estudado, seja este individual, nacional ou histórico.

No caso específico deste trabalho, acreditamos que este se encaixa na definição proposta por Remak (1994, p. 175) de literatura comparada, que é conceituada por este autor como “o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes [...], a filosofia, a história, as ciências sociais [...], as ciências, a religião etc”. Esta definição, que chama a atenção para a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana, conforme observa Remak, é plenamente aceita pela “Escola americana”, mas recebida com reservas o pela tradicional “Escola francesa”, já que esta última tende a excluir a crítica literária do domínio da literatura comparada, bem com olhar “de soslaio para estudos que ‘simplesmente’ comparam, que ‘simplesmente’ apontam analogias e contrastes” (REMAK, 1994, p.176).

Esta tese aborda um estudo comparativo entre a literatura e uma forma de expressão artística: a fotografia. Conforme observa Remak (1994, p. 185), um estudo de literatura comparada não tem que ser comparativo a cada página ou a cada capítulo, mas, sim, no propósito, na ênfase e na execução globais, que devem ser comparativos. A especificidade deste trabalho exige que a comparação seja estabelecida justamente neste aspecto mais amplo, ou seja, o aspecto estrutural de que fala Umberto Eco. Isso não significa, no entanto, que adotamos neste trabalho o método estruturalista, que esteve em voga nas décadas de 60

e 70 do século XX. Este método apregoa que a pesquisa científica deve seguir uma observação rigorosa do maior número possível de fatos, com vistas a bem fundamentar suas proposições e generalizações a fim de viabilizar a descoberta da estrutura. Achamos esta proposta coerente e tentamos até certo ponto aplicá-la, mas, em virtude da especificidade do nosso trabalho, fizemos a opção pela flexibilidade oferecida do método comparativo.

O texto literário, conforme explica D’Onofrio (2001), transforma incessantemente não só as relações que as palavras mantêm consigo mesmas, utilizando-as além de seus sentidos estritos e além da lógica do discurso usual, mas estabelece em cada leitor relações subjetivas que o tornam um texto móvel (modificante e modificável), capaz mesmo de não conter nenhum sentido definitivo ou incontestável. Neste sentido, é uma linguagem sempre polissêmica, ambígua e aberta a várias interpretações. “Essa ambigüidade não atinge apenas a mensagem em si, mas também o *emissor* (ambigüidade entre o autor e o eu poemático), o *destinatário* (ambigüidade entre receptor textual e o virtual), o *referente* (ambigüidade entre realidade material e realidade ficcional)” (D’ONOFRIO, 2001, p. 14).

Apesar de esta observação referir-se ao texto literário, constatamos que ela se aplica também à fotografia. Portanto, os nossos dois objetos de estudo, a literatura e a fotografia, são de difícil apreensão. Por isso, acreditamos que a escolha de apenas um entre os vários métodos de análise da obra artística seria um aspecto limitador da nossa proposta. Há momentos em que adotamos também um enfoque semiológico (aquele que considera a mensagem, tanto a textual quanto fotográfica, como um sistema de signos), há vários outros em que o nosso enfoque é principalmente fenomenológico. Conforme explica D’Onofrio (2001, p. 44), o crítico fenomenológico aproxima-se da obra afastando de si as influências de qualquer pressuposição lógica sobre a constituição do objeto artístico, de qualquer modelo de análise preestabelecido.

Como a essência da nossa proposta é a comparação entre dois objetos de estudo aparentemente muito diferentes, optamos por nos basear principalmente nas sugestões de Remak, que afirma que a verificação do propósito de um estudo comparativo, tanto na ênfase quanto na execução, requer igualmente o julgamento objetivo e o subjetivo. “Portanto, não se pode e nem se deveria estabelecer regras rígidas além desses critérios” (REMAK, 1994, p.176). A liberdade que oferece essa proposta foi o motivo que nos levou a adotá-la como uma espécie de apoio metodológico principal para este trabalho.

Foi a busca dessa maior flexibilidade que também nos levou a Martine Joly, autora francesa que propõe um guia para a análise de imagens. Analisar imagens é, de acordo com Joly (2002, p.41), uma tarefa desafiadora em virtude da aparente natural capacidade de legibilidade da linguagem visual e também pelos aspectos emotivo e afetivo que envolvem a obra de arte, sem contar, é claro, a questão do receptor se colocar na obrigação de decifrar as intenções do autor. Os desafios, segundo Joly, não devem, no entanto, ser intimidadores das tentativas de análise. “Ninguém tem a menor idéia, por exemplo, do que o autor quis dizer; o próprio autor não domina toda a significação da imagem que produz. Tampouco ele é o outro, viveu na mesma época ou no mesmo país, ou tem as mesmas expectativas...” (JOLY, 2002. p. 44). Para analisar uma mensagem, de acordo com esta autora, é preciso nos colocarmos deliberadamente do lado em que estamos, ou seja, do lado da recepção. E mesmo que se utilize critérios técnicos, estes não devem, segundo Joly, proibir a compreensão:

Definir o objetivo de uma análise é indispensável para instalar suas próprias ferramentas, lembrando-se que elas determinam grande parte do objeto da análise e suas conclusões. De fato, a análise por si só não se justifica tampouco tem interesse. Deve servir a um projeto, e é este que vai dar sua orientação, assim como permitirá elaborar sua metodologia. Não existe um método absoluto para análise, mas opções a serem feitas ou inventadas em função dos objetivos (JOLY, 2002. p. 49 50).

Neste sentido, a recepção da imagem subtende, de acordo com Kossoy (2000), os mecanismos internos do processo de construção da interpretação. Trata-se, segundo este autor, do processo que se funda na evidência fotográfica e que é elaborado no imaginário dos receptores, “em conformidade com seus repertórios pessoais culturais, seus conhecimentos, suas concepções ideológicas/estéticas, suas convicções morais, éticas, religiosas, seus interesses econômicos, profissionais, seus mitos” (KOSSOY, 2000, p. 44).

A pesquisa qualitativa, de acordo com Bauer e Gaskell (2002, p. 22), lida com interpretações das realidades sociais. Como o objetivo maior deste trabalho é estabelecer as relações entre a imagem literária e imagem fotográfica, tanto a análise de fotografias quanto a de poemas foram feitas sob o ponto de vista de um receptor que percebe várias proximidades entre essas duas formas artísticas e que aponta, em determinadas situações, a possibilidade de uma apresentar características que aparentemente seriam da outra.

2 A imagem

...as imagens não são as coisas que representam, elas se servem das coisas para falar de outra coisa.

(Martine Joly, 2002, p.84)

Este é um estudo sobre a imagem, tanto em seu sentido literário quanto visual. Mas o que é a imagem? A discussão sobre imagem é ampla e variada. De acordo com Joly (2002, p. 27), o vertiginoso apanhado das diferentes utilizações do termo imagem lembra-nos o deus Proteu, já que parece que a imagem pode ser tudo e seu contrário. Em virtude deste mar de possibilidades de abordagem do tema imagem, direcionaremos a nossa investigação sobre o assunto de forma que possamos construir uma fundamentação que permita uma compreensão maior dos nossos objetos de estudo, a literatura e a fotografia.

O emprego contemporâneo do termo “imagem”, segundo lembra Joly (2002, p. 14 e 15), remete, na maioria das vezes, à imagem da mídia, ou seja, torna-se sinônimo de televisão e publicidade. No entanto, de acordo com esta autora, essa é uma simplificação do termo, já que existem, nas próprias mídias, a fotografia, a pintura, o desenho, a gravura, a litografia, etc, isto é, todas as espécies de meios de expressão visual que se consideram imagem. Confundir imagem com imagem da mídia, segundo acrescenta Joly (2002, p. 16), “é não apenas negar a diversidade das imagens contemporâneas como também ativar uma amnésia e uma cegueira, tão prejudiciais quanto inúteis para a compreensão da imagem”.

Na contemporaneidade, a imagem, pela sua onipresença, participa ativamente, segundo observam Rahde e Cauduro (2005, p.196), das criações artísticas, sejam elas literárias, poéticas, musicais, plásticas ou gráficas. “Estas criações são representadas por imagens, sejam elas metafóricas, puramente visuais, simulações – mas todas elas frutos do imaginário”. Conforme nos chama a atenção Wolff (2005, p. 18), seja onde for que exista humanidade, mesmo a mais primitiva, entre as crianças ou na pré-história, existe a imagem. Em todo lugar, sempre encontramos, figuras, desenhos, gravuras, afrescos, estátuas, colossos, bustos, ídolos, fotografias etc. A utilização de imagens é, segundo explica este autor, uma das características marcantes do homem:

Chegamos a crer que o homem se caracteriza pelas ferramentas; sabemos hoje que isso é falso, pois certas espécies de animais *também* utilizam ferramentas. Diz-se freqüentemente que o homem se caracteriza pela linguagem, e isso sem dúvida é verdade: o homem é mesmo um animal falante. Mas *também* podemos dizer que o homem se caracteriza pelas imagens. É o único animal que utiliza e fabrica imagens (WOLFF, 2005, p. 18 e 19).

Esta capacidade para a “fabricação de imagem” parece-nos uma necessidade humana vital, no sentido de apreensão dos mais diversos fenômenos que nos cercam. Para Dantas (1979, p. 21), as imagens formam uma cadeia instável, sujeita a inúmeras modificações e percepções. “Na leitura moderna das imagens, os estudiosos voltaram-se para aspectos até então ainda não aventados em sua relação com a imagem. Hoje sabe-se que a dinâmica das imagens constrói o espaço, assim como o texto constrói a sua própria teoria”.

Santaella e Nöth (2001, p. 131) confirmam esta possibilidade ao ressaltarem o fato de que as imagens são signos e, como tais, são mediações entre o homem e o mundo. “Todas as modalidades de signos, inclusive as imagens, têm o propósito e a função de representar e interpretar a realidade, mas ao fazê-lo, inevitavelmente interpõem-se entre o homem e o mundo”. Neste sentido, de acordo com as explicações de Barthes (1990, p. 32), toda imagem é polissêmica e pressupõe, subjacente a seus significantes, uma cadeia flutuante de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros.

As imagens possuem uma ligação intrínseca com os símbolos e os mitos conforme salienta Eliade (1991, p. 9). “Elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. Por isso, seu estudo nos permite melhor conhecer o homem ‘o homem simplesmente’, aquele que ainda não se compôs com as condições da história”. Neste sentido, a imagem está diretamente ligada à imaginação, segundo afirma este teórico ao adentrar o campo da etimologia:

Etimologicamente, “imaginação” está ligada a *imago*, “representação”, “imitação”, a *imitor*, “imitar, reproduzir”. Excepcionalmente, a etimologia responde tanto às realidades psicológicas como à verdade espiritual. A imaginação *imita* modelos exemplares – as Imagens –, reproduzindo-os, reatualizando-os, repetindo-os infinitamente. Ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade; pois as imagens têm o poder e a missão de *mostrar* tudo o que permanece refratário ao conceito. Isso explica a desgraça e a ruína do homem a quem “falta imaginação”: ele é cortado da realidade profunda da vida e de sua própria alma (ELIADE, 1991, p.16). (Grifo do autor.)

Em relação a esta capacidade da imagem de ativar a nossa imaginação, este é um dos aspectos que consideramos ser aplicável também à fotografia. A capacidade de fotografia de provocar a imaginação é um dos principais motivos que permitem que a relacionemos à literatura. A relação da imagem com a imaginação é uma das portas abertas para o mundo da mitologia, segundo acrescenta Eliade, ao enfatizar que a vida do homem moderno está cheia de mitos semi-esquecidos, de hierofônias decadentes, de símbolos abandonados. “A dessacralização incessante do homem moderno alterou o conteúdo da sua vida espiritual; ela não rompeu com a matriz da sua imaginação: todo um refugio mitológico sobrevive nas zonas mal controladas” (ELIADE, 1991, p.14). Novaes (2005a, p.11) também embasa este pensamento ao ressaltar que somos hoje dominados de ponta a ponta pelas imagens, e é graça a esse excesso que não aprendemos a ver ainda. “Se não sabemos ver, é certamente porque a visibilidade não depende do objeto apenas, nem do sujeito que vê, mas também do trabalho da reflexão: cada visível guarda uma dobra invisível que é preciso desvendar a cada instante e em cada movimento”.

A imagem tem o poder de apreender o instante, e ao fatiar o tempo ela permite que melhor possamos compreender a realidade. Um dos aspectos-chave do modernismo, segundo Rush, que é a melhora da percepção da realidade através de sua alteração, pode ser observado, por exemplo, no cinema fotográfico de Eisenstein:

As imagens dinâmicas de Eisenstein, obtidas por ângulos variados da máquina fotográfica e sofisticada edição de montagem, devem muito às formas fragmentadas do cubismo, nas quais várias perspectivas da realidade (vistas simultaneamente como se de cima e da lateral em camadas repetitivas) permitiam a compreensão múltipla da realidade (RUSH, 2006, p.13).

A palavra imagem, segundo as explicações de Otavio Paz, possui, como todos os vocábulos, diversas significações. “Por exemplo: vulto representação, como quando falamos de uma imagem ou escultura de Apolo ou da Virgem. Ou figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação” (PAZ, 2003, p. 27). Nesse último sentido, a palavra imagem, segundo acrescenta este autor, possui um valor psicológico, ou seja, as imagens são produtos imaginários. A ânsia de apreender o mundo a partir de suas manifestações essencialmente objetivas e precisas, e a herança do pensamento cartesiano, segundo observa Maria Eliza Borges (2005, p. 37), não têm sido suficientes para eliminar a magia e a comoção que as imagens visuais despertam no homem.

De certa forma embasando este raciocínio, Santaella e Nöth (2001, p. 36) explicam que o conceito de imagem se divide num campo semântico determinado por dois pólos opostos. Um descreve a imagem direta perceptível ou até mesmo existente. O outro contém a imagem simples, que, na ausência de estímulos visuais, pode ser evocada. “Essa dualidade semântica das imagens como percepção e imaginação se encontra profundamente arraigada no pensamento ocidental. Ela se traduz no grego como *eikon* e no latim como *imago*, bem como no francês *image*, enquanto no inglês pode-se fazer uma diferenciação entre *image* e *picture*” (SANTAELLA; NÖTH, 2001 p. 36) O conceito de imagem compreende também, conforme explicam estes teóricos, a imagem verbal e a imagem mental:

O mundo das imagens se divide em dois domínios. O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e info-gráficas pertencem a esse domínio. Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam no nosso meio ambiente visual. O segundo é o domínio imaterial das imagens na mente. Neste domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais. Ambos os domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese. Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais (SANTAELLA; NÖTH, 2001 p. 36).

Essas duas maneiras de pensar a imagem também é motivo de reflexão para Parente, autor que explica que esta dualidade tem resultado num embate ao longo dos séculos. Numas dessas formas, a imagem é tratada como uma ilusão que deve ser submetida ao inteligível, que a domestica, que a ensina falar. Pela outra maneira, a imagem é considerada como puro sensível e ser de sensação que afirma o real como novo. “Podemos dizer que há um combate na arte e na filosofia, desde os pré-socráticos, quanto a essas duas posições” (PARENTE, 1993, p. 30).

Além dessas duas posições, as imagens possuem também um caráter mágico, segundo avalia Flusser (2002) ao salientar que as imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como o são as cifras. Neste sentido, este teórico explica que O caráter mágico das imagens faz com que o homem as utilize de forma alienada. “Imagens

têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, interpõem-se entre mundo e homem. Seus propósitos é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos (FLUSSER, 2002, p. 9)”.

Este caráter alienador das imagens seria extensivo inclusive à fotografia. Apesar de toda a tecnologia necessária à sua realização, a fotografia, de acordo com Susan Sontag (2004, p. 174), restabelece a mais primitiva forma de relação – a identidade parcial entre imagem e objeto. “A noção primitiva de eficácia das imagens supõe que as imagens possuem os predicados das coisas reais, mas nossa tendência é atribuir a coisas reais os predicados de uma imagem”.

A compreensão da fotografia como imagem, segundo Dubois (2001, p. 59), só é possível a partir da consideração do próprio ato que gera a fotografia, quer este ato passe pelo receptor, pelo produtor ou pelo referente da imagem. Este pensamento é fundamental no apoio da nossa investigação em torno das características poéticas da imagem, por que ele demonstra que a fotografia é algo bem mais complexo do que aparenta num primeiro momento e que ultrapassa em muito a idéia de que se trata de uma simples reprodução técnica decifrável em todos os seus aspectos logo numa primeira olhada. Dubois chama a atenção para o fato de que a fotografia não é apenas uma imagem produzida por um ato, é também, antes de qualquer outra coisa, um verdadeiro “ato icônico” em si, é consubstancialmente uma imagem-ato:

Com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora de seu modo constitutivo, fora do que a faz ser como é, estando entendido por um lado que essa “gênese” pode ser tanto um ato de produção propriamente dito (a “tomada”) quanto um ato de recepção ou de difusão e, por outro, que essa indistinção do ato e da imagem em nada exclui a necessidade de uma distância fundamental, de um recuo em seu próprio centro (DUBOIS, 2001, p. 59).

A partir da inclusão da fotografia no conjunto de imagens disponíveis ao homem, Flusser (2002) faz uma distinção entre a imagem tradicional e a imagem técnica. Segundo este autor, a imagem tradicional possui as seguintes características: abstração de primeiro grau (abstrai duas dimensões do fenômeno concreto), historicamente são pré-históricas e ontologicamente imaginam o mundo. Já a imagem técnica apresenta as seguintes distinções: abstração de terceiro grau, são pós-históricas e, do ponto de vista ontológico, imagi-

nam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. Esta última característica, de acordo com Flusser, é fundamental para o deciframento da imagem técnica:

Elas são dificilmente decifráveis pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam ser decifradas. Aparentemente, o significado das imagens técnicas se imprime de forma automática sobre suas superfícies, como se fossem impressões digitais onde o significado (o dedo) é a causa, e a imagem (o impresso) é o efeito (FLUSSER, 2002, p. 14).

Esta característica de serem dificilmente decifráveis (imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo) é um dos fatores que permitem que façamos uma relação comparativa entre a imagem técnica com a literatura. Trata-se de uma imagem cuja decifração acreditamos que é bem mais complexa do que parece num primeiro momento. Assim como o texto literário, a fotografia também exige uma leitura atenciosa.

Na imagem técnica, a imagem e o mundo, segundo Flusser, aparentemente se encontram no mesmo nível do real. “O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos” (FLUSSER, 2002, p.14).

Esta excessiva confiança nas imagens técnicas é um fator que motiva constantes questionamentos por parte dos estudiosos. A aparente objetividade das imagens técnicas, conforme nos chama a atenção Flusser, é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Este autor ressalta que as imagens técnicas, longe de serem janelas, são *imagens*, superfícies que transcodificam processos em cenas. “O fascínio mágico que emana das imagens técnicas é palpável a todo instante em nosso entorno. Vivemos, cada vez mais obviamente, em função de tal magia imagética: vivenciamos, conhecemos, valorizamos e agimos cada vez mais em função de tais imagens” (FLUSSER, 2002, p.15,16)

Este pensamento é endossado por Parente (1993, p. 27), que explica que levamos muito tempo para compreender a aparição da imagem entre nós, e o nosso pensamento ainda balança com os seus enigmas. Com o surgimento da imagem técnica, a nossa incompreensão da imagem aumentou mais ainda, conforme ressalta este autor, ao denunciar que a imagem técnica se tornou uma forma de sujeição do homem:

Desde o momento que a imagem passou a se reproduzir, ela passou reproduzir o sujeito: a imagem na era da sua reprodutibilidade técnica é a imagem na era da automatização do sujeito. A imagem que integrava uma cultura, se colocou ao lado da tecnociência como forma de estabelecer seu pequeno império de sujeição (PARENTE, 1993, p. 30).

Talvez esse pessimismo de Parente esteja relacionado não às imagens em si, mas ao uso manipulatório que acabam assumindo, na mídia, em especial na publicidade, ao serem colocadas na linha de frente da construção de realidades opressoras e enganadoras. É inegável que, nas sociedades modernas, a imagem técnica assume a função de anestésico e de vendas nos olhos que impedem que sintamos ou enxerguemos muitas das verdades que nos rodeiam. São imagens que parecem nos paralisar. É emblemático o caso do fotógrafo italiano Oliviero Toscani, que rompeu de forma radical com a fotografia enganadora e manipuladora que reina na publicidade convencional tanto das empresas quanto dos governos. Nas fotos de Toscani, que ganharam os *outdoors* de várias capitais do ocidente para promover a marca de roupas Benneton, os sorrisos perfeitos de jovens com corpos esguios e com olhares sensuais foram substituídos por imagens dos mortos nas guerras do Oriente Médio e da África. A opressão religiosa foi substituída por fotos padres e freiras que se beijam na boca. A morte e o racismo, assuntos que geralmente preferimos ignorar, foram estampados em fotos gigantescas que, por exemplo, mostram doentes de *Aids* em seus últimos momentos de vida, além de negros e brancos se abraçando sem nenhum constrangimento. Infelizmente, as fotos de Toscani praticamente sumiram dos nossos *shopping centers*. Parece que não estamos dispostos a ver tantas verdades estampadas em nossos anúncios publicitários. As fotos convencionais continuam a reinar no gigantesco “império de sujeição” construído pelas imagens que, aparentemente, ao tentarem nos proteger da realidade, acabam contribuindo mais ainda para nos oprimir. “É preciso parecer-se com o mundo das imagens dos anúncios para ver-se classificado dentro das normas sociais, reconhecido conforme, integrado, real. A publicidade é o lugar-comum da realidade, portanto, é a realidade” (TOSCANI, 2000, p. 167 e 168). O que Flusser chama de magia de segunda ordem da imagem técnica talvez esteja exatamente nesta capacidade que imagem tem de criar realidades que, ao invés de nos ajudarem no discernimento do mundo a nossa volta, apenas contribuem para a nossa aceitação de valores opressores.

Mas as imagens técnicas são vistas de forma otimista também. Um dos defensores do lado positivo da imagem técnica é Júlio Plaza (1983), autor para quem a imagem, principalmente a criada pelo computador, ampliou as nossas possibilidades criativas. De acordo com este autor, as imagens estão abertas a múltiplas transformações que oferecem imensas possibilidades no campo da criação de novos imaginários e de realismos conceituais:

O tráfico entre o verbal (sintagmático) e o não verbal (paradigmático) encontra aqui seu lugar como extensão do caráter intersemiótico do pensamento, pois este atua por imagens, diagramas e metáforas, além das palavras. Bastaria dizer aqui que as formas processadas pelo computador passam rapidamente de verbal – linear – ao não-linear, isto é icônico-diagramático (PLAZA, 1983, p. 83).

Com o advento da informática e das Novas Tecnologias da Comunicação (NTC), a imagem entra numa fase completamente diferente. De acordo com Plaza (1983, p. 87), o computador cria as imagens de terceira geração, “frias, de cores hiper-realistas, extremamente luminosas, não naturais e calculadas, que codificam e parodiam as artes humanísticas e suas ideologias”.

Diante das imagens de terceira geração, Plaza (1983, p. 87) lembra que, em relação ao imaginário, ocorre a inauguração de “poéticas numéricas e sintéticas, como atualização do virtual contido no simbólico, isto é, como qualificação de modelos e imagens mentais realizadas a partir das estruturas e linguagens próprias nas Novas Tecnologias da Comunicação”. Em relação ao simbólico, Plaza explica que as imagens computadorizadas permitem o surgimento de “poéticas intersemióticas, heurísticas (exploração e síntese dos diversos esquemas criativos) e da distância, que permite a comunicação de signos, eventos e feitos estéticos em nível intercontinental, transcendendo as formas de amostragem artesanais e industriais da arte” (PLAZA, 1983, p. 87).

As imagens computadorizadas ou de síntese, na visão de Philippe Queau (1993, p.91), ao contrário das imagens fotográficas ou videográficas – que nasceram da interação da luz real com as superfícies fotossensíveis – não são inicialmente imagens e, sim, linguagens. “Encarnam-se abstratamente, poderíamos dizer, em modelos matemáticos e em programas informáticos. Apenas em um segundo momento, e de modo sempre incompleto, elas podem apresentar-se também sob a forma de imagens”.

Com o advento da informática, a imagem, de acordo com as explicações de Queau (1993, p. 92), outrora relativamente desprezada pelos “doutores” do conhecimento por ser

considerada simples cópia do real ou então sonho irreal, fantasma inconsistente, ela (a imagem) torna-se agora instrumento de trabalho eficaz, enquanto arma econômica ou guerreira, meio de escrita funcional e heurística.

Se a fotografia possibilitou a criação de um mundo ilusório, as imagens feitas a partir do computador levaram essa situação a um paroxismo. Os fotógrafos sempre interferiram no resultado final de uma fotografia, mas conforme explica Zamboni (2005, p. 127), com a digitalização, essas interferências tornaram-se ilimitadas. Com o computador, pode-se praticamente redesenhar uma imagem fotográfica, já que é possível se suprimir ou acrescentar elementos, fazer colagens de todos os tipos, independentemente do tamanho dos elementos. Segundo relata Maciel (1993 p. 254), a realidade virtual não é o resultado de um registro passado, já que não está inscrita em qualquer suporte, e também não é presentificação de uma ação passada e nem é uma presença em tempo distinto. A realidade virtual é a presença do objeto em tempo real tendo como único suporte a memória visual. Em relação às imagens virtuais, Maciel esclarece que elas preexistem ao real e geram realidade:

Essas imagens anulam as distâncias e tocam o tempo, criando o tempo real. Elas anunciam que atingiram enfim a ambição de toda e qualquer imagem: representar da forma mais perfeita e verdadeira o real, e destroem assim toda a idéia de representação porque não mais representação: elas são. Essas imagens não se confundem com o que até então entendíamos como imagem: reflexo, duplo, ausência, silêncio, segredo, imaginação. Elas significam, antes de tudo, a falta da própria imagem [...], significam não-imagem [...].

O que vemos, portanto, são não-imagens que se afirmam como as verdadeiras imagens, por afinal parecerem mais reais, quando de fato, o efeito da sua ação é a mais completa desrealização (MACIEL, 1993, p. 255)

A imagem virtual, aquela que elimina o referente e se substitui ao real, segundo Maciel, se diferencia muito da condição da imagem que conhecíamos até então, isto é, de uma imagem que se define a partir de algum referente. É nesta perspectiva, segundo Maciel (1993, p.254), que a imagem cinematográfica, é a última imagem que ainda mantém uma relação com o real. “As próximas imagens, aquelas digitalizadas, concebidas através de cálculos matemáticos de computadores, as imagens de síntese, propõem a interação em tempo real”.

Mas este “tempo real” é um tempo que não se encaixa nem no presente, no passado e nem no futuro. Ele parece uma nova categoria de tempo. Se uma imagem fotográfica capta e preserva um momento do tempo, um instante da existência, uma imagem criada no

computador, segundo observa Rush (2006, p. 2), não reside em nenhum lugar ou tempo. “Imagens digitalizadas no computador, depois editadas, montadas, apagadas ou embaralhadas, dão a impressão de levar a um colapso as fronteiras normais de passado, presente e futuro”.

Conforme conclui Maciel, não é à toa que muitas vezes diante de imagens numéricas, ainda que sejam belos fractais, sentimos o vazio. “É que, de fato, elas nada representam além desse vazio” (MACIEL, 1993, p. 254). Talvez seja para esse imenso vazio para onde parece que estamos sendo atraídos a cada dia, através do aumento da acessibilidade aos quase infinitos portais da Internet, a rede mundial de computadores, entre outras coisas, é capaz de proporcionar uma “**Second Life**”, uma segunda vida, completamente virtual. Já é comum na atualidade, nos mais diversos países, uma multidão de viciados nessa realidade virtual. Se na imagem virtual encontra-se o vazio, é inegável que estamos caminhando em direção a ele a cada dia. E os contatos humanos parecem prejudicados. Resta saber se o nosso mergulho nesse mar de imagens virtuais não é proporcional ao aprofundamento do vazio dentro de nós. Mas esta situação também tem um outro lado: será que, na verdade, não estamos apenas criando possibilidades de sonharmos mais e de nos libertarmos dos papéis rígidos e, às vezes, monótonos que somos obrigados a assumir no nosso dia-a-dia?

Independentemente da resposta, é inegável que a informática e suas imagens virtuais se tornaram instrumento de facilitação de vida humana em todos os campos. O computador pode ser tanto uma ferramenta como uma “hiperferramenta”, segundo explica Zamboni (2005). Como mera ferramenta, de acordo com Zamboni (2005, p. 126), a utilização do computador permite que se obtenha um resultado muito próximo ou semelhante ao que se teria com trabalhos executados com meios tradicionais ou outros meios. Já como “hiperferramenta”, o computador permite a obtenção de resultados que não seriam possíveis com a utilização dos meios tradicionais. Ainda está para se investigar quais as possibilidades que o computador tem de atingir o nível de hiperferramenta na área da criação literária. Defendemos que, por enquanto, o computador é apenas um suporte, talvez mais sofisticado (mas ainda apenas um suporte) para a arte, que continua tendo no homem o seu único criador.

As imagens, de acordo com Aumont (2002, p. 80), podem ser classificadas, conforme a sua função, em três grandes grupos: simbólicas, epistêmicas e estéticas. Este autor

lembra que inicialmente as imagens serviram de símbolos, principalmente no sentido religioso, em que eram vistas como capazes de dar acesso à esfera do sagrado pela manifestação mais ou menos direta da presença divina. “Sem remontar à pré-história, as primeiras esculturas gregas arcaicas eram ídolos, produzidas e veneradas como manifestações sensíveis da divindade” (AUMONT, 2002, p. 80). O simbolismo religioso penetrou outras religiões, como as doutrinas originárias cristianismo, por exemplo, e espalhou-se para os mais variados ramos da vida laica das sociedades ocidentais. Para Aumont (2002, p. 80), a imagem é sempre modelada por estruturas profundas, ligadas ao exercício de uma linguagem, assim como à vinculação a uma organização simbólica (a uma cultura, a uma sociedade), mas a imagem é também um meio de comunicação de representação do mundo.

E foi por causa dessa contaminação dos mais variados aspectos da vida humana que as imagens, segundo Aumont conquistaram o valor epistêmico, já que elas trazem informações visuais sobre o mundo, que pode assim ser conhecido, inclusive em alguns de seus aspectos não-visuais. “A natureza dessa informação varia (um mapa rodoviário, um cartão postal ilustrado, uma carta de baralho, um cartão de banco são imagens cujo valor informativo não é o mesmo), mas essa função geral de conhecimento foi também muito cedo atribuída às imagens” (AUMONT, 2002, p. 80). Quando a função é estética, a imagem, segundo observa este autor, é destinada a agradar seu espectador, a oferecer-lhe sensações (*aisthesis*) específicas:

Esse desígnio é sem dúvida também antigo, embora seja quase impossível pronunciar-se sobre o que pode ter sido o sentimento estético em épocas muito distantes da nossa (eram os bisões de Lascaux considerados bonitos? Ou tinha somente valor mágico?). Seja como for, essa função da imagem é hoje indissociável, ou quase, da noção de arte, a ponto de se confundirem as duas, e a ponto de uma imagem que visa obter um efeito estético poder se fazer passar por imagem artística (vide a publicidade, em que essa confusão atinge o auge) (AUMONT, 2002, p. 80 e 81).

Nesse sentido, a imagem, conforme acrescenta Aumont, é feita para ser olhada, para satisfazer, pelo menos parcialmente, a “pulsão escópica”, ou seja, deve proporcionar um prazer de tipo particular. Com base no pensamento de Freud sobre pulsão (definida “como a representante psíquica das excitações provenientes do interior do corpo e que chegam ao psiquismo”), Aumont (2002, p. 123 e 124) lembra que a pulsão escópica compõe-se de um objetivo (ver), uma fonte (o sistema visual), enfim, um objeto. “Certamente não é uma das

grandes pulsões fundamentais, primárias, como a pulsão oral [...] é, ao contrário, característica do psiquismo humano na medida em que este se guia mais pelas pulsões do que pelos instintos”.

Ao levar em consideração as teorias de Charles Sanders Peirce de que um signo é algo que está no lugar de alguma coisa para alguém, em alguma relação ou alguma qualidade, com base na tríade significante, referente e significado, Martine Joly (2002, p.32) explica que uma imagem, em especial a fotográfica, é um exemplo bastante eloquente para ilustrar a natureza do signo. “Uma fotografia (significante) que apresenta um grupo alegre de pessoas (referente) pode significar, de acordo com o contexto, ‘foto de família’ ou, em uma publicidade, ‘alegria’ ou ‘convívio’ (significados)” (JOLY, 2002, p. 32).

No caso da fotografia, a percepção de sua pulsão é possível quando a analisamos como índice. A fotografia, como índice, designa, de forma veemente, segundo Dubois (2001, p. 83), o objeto real, único e singular, ao qual sua gênese a vinculava fisicamente, o que atesta a existência desse objeto num determinado momento e num determinado lugar. Ao citar o exemplo das fotos de álbuns de famílias e das fotos de pessoas queridas guardadas na carteira, Dubois chama de “pulsão fotográfica” essa capacidade de representação indicial única gerada pela fotografia:

Com toda a certeza, o que confere tamanho valor a esses álbuns não são nem os conteúdos representados neles próprios, nem as qualidades plásticas ou estéticas da composição, nem o grau de semelhança ou de realismo das chapas, mas sua dimensão pragmática, seu estatuto de índice, seu peso irredutível de referência, o fato de se tratar de verdadeiros traços físicos de pessoas singulares que estiveram ali e que têm relações particulares com aqueles que olham as fotos[...] O mesmo ainda pode ser dito da foto amorosa, dessas imagens caras que todos carregam em sua carteira ou num bolsinho, perto do coração, o desejo aí desempenhando a função de pulsão de morte. Continua sendo a lógica do índice que confere à imagem essa força incessantemente sentida com violência. O desejo nela continua nascendo por contigüidade bem mais do que por semelhança (DUBOIS, 2001, p.80 e 81).

A natureza da imagem, conforme observa Bosi (2004, p. 23 e 24), possui uma complexidade que é o resultado de milênios e milênios durante os quais o nexos homem-ambiente se veio afinando no sentido de valorizar a percepção do olho, às vezes em prejuízo de outros modos de conhecimento sensível, como o paladar, o olfato e o tato. “O resultado do processo seria o triunfo da informação pela imagem”. Bosi explica que a imagem,

mental ou inscrita, entretém com o visível uma dupla relação que os verbos *aparecer* e *parecer* ilustram cabalmente:

O objeto dá-se, aparece, abre-se (latim: *apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto aparência: esta é a imago primordial que temos dele. Em seguida, com a reprodução da aparência, esta se parece com o que nos apareceu. Da aparência à parença: momentos contíguos que a linguagem mantém próximos (BOSI, 2004, p. 20).

Este pensamento de Bosi em relação à “aparência” e a “parença” da imagem fica mais evidente principalmente quando analisamos a imagem técnica. A utilização artística da imagem técnica, de acordo com as explicações de Peixoto (1993, p. 237), possibilitou uma espécie de atualização do barroco, que permite a instauração entre as diferentes artes, tendendo cada arte a se realizar na seguinte. “No barroco, uma coisa exprime a outra, reflete a outra, em total correspondência, em permanente interação [...] O máximo de matéria num mínimo de extensão. Incrustações, sobreposições cada vez mais espessas, englobando todas as coisas, todas as artes”.

E a arte de vanguarda aproxima-se claramente do barroco, segundo Castro (1993), no sentido de oposição à idéia de “clássico”, de coisa imutável:

Se procurarmos cuidadosamente, encontraremos características de atividade de tipo barroco em todos os períodos da história em que o equilíbrio das formas e das fórmulas perfeitas e o estatismo das certezas dão lugar ao dinamismo das dúvidas e das perguntas, ao plurissignificado das formas, à crescente quantidade da informação contida nos sinais, à ambigüidade viva dos símbolos, ao espaço sensível das hipóteses, às formas dinamizadas na sua própria ascensão ou queda, ao ornamento estruturalmente funcional, à luz que potencializa os volumes, à sombra que define ou dilui gestalticamente o fundo e a figura, às palavras em movimento que inventam as idéias, às metáforas e aos objetos em diálogo de informação mútua, à redução e ao rigor matemático do aleatório, contra os cânones rígidos da beleza. (CASTRO, 1993, p. 50).

Peixoto cita os casos das exposições *Strada Novíssima*, da Bienal de Veneza, e *Passages de l’image, de Paris*, realizadas no ano de 1980, como marcos de uma nova era sobre a utilização artística das imagens técnicas, demonstrando claramente uma espécie de novo barroco:

Na primeira, uma rua aglutinando fachadas de diferentes estilos, tempos e lugares. Painéis, fotos e cenários transformando a arquitetura e cidade em teatro. Na

outra, filmes se imbricavam como instalações de vídeo, imagens de computação e fotografias, numa tentativa de construir esse espaço de junção entre as diversas imagens. Fronteiras que o visitante podia atravessar caminhando. Como numa galeria (PEIXOTO, 1993, p. 237).

E como numa gigantesca galeria, a sociedade contemporânea desfila o tempo todo por entre imagens dos mais variados tipos. A quantidade de informações imagéticas é tanta que mal conseguimos perceber tudo que nos chega aos olhos. Mal conseguimos ler tanta imagem. Mas será que é possível ler uma imagem? É sobre esta possibilidade que trataremos no próximo tópico.

2.1 É possível a narrativa na imagem?

A narração, conforme explica Moisés (1995, p. 354), “consiste no relato de acontecimentos ou fatos, e envolve, pois, a ação, o movimento e o transcorrer do tempo”. Diante da falta de ação, de movimento e do transcurso do tempo, é possível apontar numa imagem, aparentemente detentora de um estatismo absoluto, a presença de uma narrativa? Vamos iniciar a resposta a esta pergunta discutindo se a possibilidade de leitura, naturalmente aplicável ao texto escrito, também é extensiva a uma imagem. A dificuldade para responder a esta questão é grande. Nem mesmo um estudioso desta relação entre imagem e texto, o argentino naturalizado canadense Alberto Manguel consegue responder a esta pergunta. “Não sei se é possível algo como um sistema coerente para ler as imagens, similar àquele que criamos para ler a escrita (um sistema implícito no próprio código que estamos decifrando)” (MANGUEL, 2003, p. 32).

A dificuldade para a aplicação do termo “leitura” para as imagens ocorreria, de acordo com Manguel (2003, p. 33), porque, em contraste com um texto escrito no qual o significado dos signos deve ser estabelecido antes que eles possam ser gravados na argila, ou no papel, ou atrás de uma tela eletrônica, o código que nos habilita a ler uma imagem, apesar de impregnado por nossos conhecimentos anteriores, é criado após a imagem se constituir.

Mas, mesmo que diferente da escrita, a imagem é possuidora da capacidade de comunicar uma mensagem. Isso é inegável. A este respeito nos chama a atenção Lacoste (1986) ao analisar a capacidade comunicativa da pintura. Para este autor, a pintura não é

apenas uma linguagem visual que designaria diretamente as coisas que as palavras denominariam. Para Lacoste (1986, p.106), muito pelo contrário, a pintura é uma linguagem porque logra indiretamente e tacitamente uma significação. “Assim como uma pintura não reproduz o real, sem deixar de querer exprimir o mundo, um romance não é um relato, a descrição de uma realidade social preexistente”. Acreditamos que esta comparação se aplicaria também à fotografia, que também ultrapassa o limite visual de designação direta das coisas para uma comunicação tácita e indireta.

De acordo com Dufrenne (1972, p.110), a imagem é anterior à escrita. “Antes de construir conceitos ou máquinas, enquanto fabricava as primeiras ferramentas, o homem criou mitos e pintou imagens”. Foi a imagem que revelou, pela primeira vez, a nossa condição humana, segundo destaca Manguel (2003, p. 29): “[...] riscamos traços ou estampamos a palma das mãos nas paredes de nossas cavernas para assinalar nossa presença, para preencher um espaço vazio, para comunicar uma memória ou um aviso, para sermos humanos pela primeira vez”.

A importância da imagem é tanta para a humanidade que, conforme observa Novaes (2005a, p. 12), todo o esforço do pensamento humano consiste em decifrar imagens, ou seja, entender o mundo a partir delas. “Traduzir o enigma das imagens é uma forma de reconciliação do espírito com os sentidos. Nesse processo, cada imagem quer tornar-se palavra, logos; e cada palavra, imagem. Imaginar é, pois, julgar e pensar”.

Se a imagem quer ser palavra e a palavra aspira ser imagem, é porque, de certa forma, uma está contida na outra, e ambas resultam na tradução do mundo para o homem. As teorias de Max Bense defendem esta idéia ao afirmarem que toda informação visual exhibe, em geral, não apenas “uma superfície-imagem visual, mas também uma superfície-texto visual e esta pode fazer bom uso tanto de meios concreto-estatísticos como contedúístico-semânticos, servido assim seja à realização estéticas, seja às codificações comunicativas” (BENSE,1975, p. 178).

Se cada imagem quer ser palavra e vice-versa, somos tentados a acreditar que toda imagem contém uma narrativa. De acordo com Aumont (2002, p. 244), a narratologia define a narrativa o “conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história” que “deve se desenrolar no tempo”, uma vez que “a narrativa também se desenrola no tempo”. A partir desta definição, Aumont pergunta: “se a narrativa é um ato temporal,

como pode inscrever-se na imagem se ela não é temporalizada?” Responder a esta pergunta é fundamental na busca de uma estruturação lógica para este trabalho. Mas antes nos aprofundarmos nesta investigação, acompanharemos o raciocínio de Aumont, para quem a busca de uma resposta a esse questionamento em torno da capacidade narrativa da imagem passa necessariamente pelas discussões sobre mimesis ou mimese, apresentadas por Platão, no livro X da *República*. Aumont resume o pensamento platônico em relação à narrativa de imagética definindo os três tipos principais de narrativas a partir da distinção entre o verbal e o mimético (ou analógico):

- A narrativa que exclui a *mimese*. Narração exclusivamente verbal em que nenhuma parte é analógica (em particular, não se relatam tais quais as palavras de personagem). É a forma de epopéia, a que Platão preconiza;
- a narrativa que só comporta a *mimese*. Constituída por um *analogon* das ações e das palavras dos personagens. É em essência o teatro;
- a narrativa mista, que comporta ao mesmo tempo parte verbal e parte mimética. É a narração hoje dominante em literatura com suas descrições, por um lado e seus diálogos “citados” por outro (AUMONT, 2002, p. 245).

Para incluir a imagem nessa discussão, Aumont (2002) levanta a possibilidade de um modo narrativo do tipo mimético. Isto, com base nos estudos de André Gaudreault (1988) e Percy Lubbock (1947), que abordam a diferenciação entre narração (*telling*) e mostraçãõ (*showing*). O *telling* seria a narrativa propriamente dita e *showing* uma narrativa apresentada de forma isolada. “A distinção entre mostraçãõ e narração diz, entre outras coisas, que existem dois níveis potenciais de narratividade ligados à imagem: o primeiro, na imagem única, e o segundo, na seqüência de imagens” (AUMONT, 2002, p. 245). A conclusão de Aumont é que a imagem só tem a dimensão simbólica que tem porque é capaz de significar – sempre em relação com a linguagem verbal, o que pode ser constatado na interpretação da imagem:

Se a imagem contém sentido, este tem de ser “lido” por seu destinatário, por seu espectador: é todo o problema da interpretação da imagem. Todos sabem, por experiência direta, que as imagens, visíveis de modo aparentemente imediato e inato, nem por isso são compreendidas com facilidade, sobretudo se foram produzidas em um contexto afastado do nosso (no espaço ou no tempo, as imagens do passado costumam exigir mais interpretação) (AUMONT, 2002, p. 245).

A este respeito Flusser (2002) nos chama a atenção para o que ele classifica de luta histórica da escrita contra a imagem. A relação texto-imagem, segundo este autor, é dialética e é fundamental para a compreensão da história do Ocidente.

À medida que o cristianismo vai combatendo o paganismo, ele próprio absorve imagens e se paganiza; à medida que a ciência vai combatendo ideologias, ela própria absorve imagens e se ideologiza. Por que isso ocorre? Embora textos expliquem imagens a fim de rasgá-las, imagens são capazes de ilustrar textos, a fim de *remagicizá-los*. Graças a tal dialética, imaginação e conceituação que mutuamente se negam, vão mutuamente se reforçando. As imagens se tornam cada vez mais conceituais e os textos, cada vez mais imaginativos” (FLUSSER, 2002, p. 10).

Se as fronteiras entre textos e imagens foram se tornando mais tênues é porque, de certa forma, fomos percebendo que eles possuem uma relação de complementaridade e não de antagonismos. Textos e imagens contribuem cada qual à sua maneira para um objetivo maior, que é a comunicação humana. A compreensão da vida e seus mistérios exige uma comunicação polivalente.

Mesmo que diferente da escrita, a imagem parece possuir uma capacidade narrativa própria. Ao explicar as características das modalidades textuais (a narração, a descrição e a dissertação), Souza e Carvalho (1995, p. 113) ressaltam que o objetivo de um texto descritivo é semelhante àquilo obtido com a fotografia. “É necessário que o leitor veja as imagens mentais que lhe foram descritas pela linguagem”. A imagem permitiria, então, uma leitura apenas descritiva? Acreditamos que não. A fotografia, por exemplo, é tão narrativa que alguns autores defendem a tese de que vivemos em uma sociedade praticamente analfabeta em termos de leitura de imagens, exatamente por subestimarmos a sua capacidade narrativa. Este pensamento alcança mais coerência quando analisamos, por exemplo, fotos publicitárias, imagens que frequentemente aplaudimos apesar de parecerem, em muitas das ocasiões, apenas nos ridicularizarem. “Todos crêem poder ler fotografias sem o mínimo estudo prévio, o que é um grande erro” (LIMA, 1988, p. 18).

Nos estudos de tradição européia e acadêmica, segundo explica Leite (2001a), o texto verbal foi consagrado e tornou-se a forma prioritária de expressão ocidental e moderna. Já os textos visuais, associados com maior frequência ao contexto artístico e social, ficaram relegados à condição de ilustração indispensável ou superlativa. “Muitas vezes são deixa-

dos de lado, pela ambigüidade e pelos obstáculos de suas leituras” (LEITE, 2001a, p. 39). Mas conforme observa Paz (2003, p. 47) “a ambigüidade da imagem não é diversa da ambigüidade da realidade, tal como a apreendemos no momento da percepção: imediata, contraditória, plural e, não obstante, possuidora de um sentido recôndito”.

E por aproximar mais ainda do real do que as outras imagens, a fotografia talvez tenha a leitura mais subestimada ainda. A dificuldade da leitura da imagem técnica é um dos motivos que talvez, segundo Flusser (2002), a aproximaria da magia. Segundo este autor, trata-se de uma magia de segunda ordem, que ele chama de feitiço de abstrato e que se distingue da magia pré-histórica, mais voltada para a ritualização de determinados modelos e mitos. Uma melhor compreensão desta distinção, de acordo com este autor, é percebida quando comparamos a imagem com a escrita:

Os textos foram inventados, no segundo milênio a.C., a fim de *desmagicizarem* as imagens (embora seus inventores não se tenham dado conta disto). As fotografias foram inventadas, no século XIX, a fim de *remagicizarem* os textos (embora seus inventores não se tenham dado conta disto). A invenção das imagens técnicas é comparável, pois, quanto à sua importância histórica, à invenção da escrita. Textos foram inventados no momento de crise das imagens, a fim de ultrapassar o perigo da idolatria. Imagens técnicas foram inventadas no momento de crise dos textos, a fim de ultrapassar o perigo da textolatria (FLUSSER, 2002, p.16 e 17).

A partir deste pensamento de Flusser é possível conjecturar que a crise dos textos tem aumentado a cada dia se tomarmos como base o crescimento vertiginoso da imagem técnica em nossa sociedade desde a invenção da fotografia. E esta crise inaugurada pela imagem técnica vem deixando marcas também no mundo das artes. De acordo com Benjamin, (1975) na época das técnicas de reprodução, o que é atingido na obra de arte é a sua aura, ou seja, aquela apreciação ritual, mágica e, posteriormente, religiosa que possuíam as imagens feitas pelo homem desde os tempos da vida nas cavernas. “Despojar o objeto do seu véu, destruir a sua *aura*, eis o que assinala de imediato a presença de uma percepção, tão atenta àquilo que se ‘repete identicamente pelo mundo’, que graças à reprodução consegue até estandardizar aquilo que existe uma só vez” (BENJAMIM, 1975, p. 14). Mas se a fotografia destituiu de aura a obra de arte tradicional, é inegável que ela contribuiu também para uma democratização do acesso à produção artística, até então privilégio das classes mais abastadas.

2.2 O relato fotográfico

Voltemos ao questionamento em torno da capacidade narrativa da imagem, delimitando-o ao nosso objeto de estudo, a fotografia. Uma arte como a fotografia, que aparentemente limita-se a mostrar, seria também capaz de narrar? As contradições em torno da competência narrativa da imagem fotográfica podem ser resumidas nos questionamentos de Shaeffer (1996, p. 2004) quanto aos aspectos hermenêuticos da imagem. De acordo com este teórico, a fotografia é uma arte que emociona, encanta ou entristece, no entanto, seria um tipo de imagem onde há apenas o que ver, “mas nada – ou muito pouco – a dizer”. Isso ocorreria porque a imagem fotográfica limita-se a mostrar. No entanto, este autor é contraditório ao concluir que, numa interpretação simbólica ou alegórica, a imagem “ao nos mostrar alguma coisa, ela quer dizer alguma coisa” (SHAEFFER, 1996, p. 204).

E se diz alguma coisa é porque, de certa forma, é capaz de narrar. Não no sentido do conceito da narratologia apresentado por Aumont (2002) como um “conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história” e que “deve se desenrolar no tempo”. Também não se encaixa no conceito de narrativa apresentado por Moisés (1995), que consiste no “relato de acontecimentos ou fatos, e envolve, pois, a ação, o movimento e o transcorrer do tempo”. Mas a idéia de tempo não está completamente fora da imagem fotográfica parada, a *still photography*. Ele congela um instante, e isso é inegável. E mesmo com o tempo congelado, a fotografia é capaz de provocar a imaginação em torno de ações, do transcurso do tempo e do movimento.

A falta de ação, movimento e do transcurso do tempo, não significa talvez que a fotografia não possua nenhuma capacidade narrativa. Aliás, o poder narrativo da fotografia seria tão evidente que, em 1901, o poeta Olavo Bilac, de acordo com Burke (2004, p. 175), previu que sua profissão principal, o jornalismo, estava com os dias contados, uma condenação provocada pela fotografia, que “logo substituiria a descrição através da escrita de qualquer recente acontecimento”. Se analisarmos o jornalismo televisivo, por exemplo, a previsão de Bilac parece estar se cumprindo. Geralmente, a força da imagem se sobrepõe ao texto e consegue “narrar” o fato por si só.

Em relação à imagem fotográfica, Burke (2004, p.189) ressalta o fato de que ela é capaz de revelar detalhes significativos que reportagens verbais omitem, no entanto, uma narrativa imagética não substitui a palavra escrita. A relação seria de complementaridade.

Vivemos numa época em que ocorre uma espécie de fanatismo visual, segundo Metz (1973, p. 11) nos chama a atenção ao afirmar que isso, às vezes, chegar a ser irracional. “Uma coisa é buscar na imagem paradigmas, outra é querer encontrar nela fonemas a qualquer preço”. Este autor ressalta que não é porque uma mensagem é visual que todos os seus códigos o são. E o fato de um código se manifestar em mensagens visuais não significa que ele nunca se manifeste fora dele. “Além disso, um código (mesmo visual) nunca é visível, pois consiste numa rede de relações lógicas”. Este pensamento de Metz é de certa forma uma confirmação da tese de vários outros teóricos de que vivemos numa sociedade praticamente “analfabeta” em termos de leitura de imagens. E mesmo que não seja possível encontrar na imagem “fonemas a qualquer preço”, esta discussão de Metz, aponta para o fato de que a leitura da imagem só é possível àqueles que conseguem estabelecer uma rede de relações lógicas diante do código visual. E o deciframento destas relações certamente é mais acessível àqueles que dominam a leitura da escrita.

Neste sentido, é fácil concordar com Metz (1973, p.10) quando ele defende que tanto a imagem quanto a palavra não constituem impérios autônomos e cerrados, mundos fechados sem comunicação com os que rodeiam. “As imagens – como as palavras, como todo o resto – não poderiam deixar de ser consideradas nos jogos do sentido, nos mil movimentos que vêm regular a significação no seio das sociedades”. Segundo acrescenta este autor, as linguagens visuais mantêm com as outras formas de comunicação laços sistemáticos que são múltiplos e complexos, e nada se ganha em opor o verbal e o visual como dois grandes blocos, cada qual homogêneo, maciço, e desprovido de ponto de contanto com o outro. “Não se trata de modo algum de anexar o estudo da imagem à lingüística, mas de se recusar a isolá-lo na contemplação indefinida de sua iconicidade, [...] a mutilá-lo dos mil laços que o unem à semiologia geral e a uma reflexão sobre as culturas” (METZ, 1973, p. 12).

As narrativas, conforme esclarece Manguel (2003), existem no tempo e as imagens no espaço. As repercussões disso são que, conforme acrescenta este autor, com o correr do tempo podemos ver mais ou menos coisas em uma imagem, sondar mais fundo e descobrir mais detalhes. Mas, em si mesma, uma imagem existe no espaço que ocupa, independente-

mente do tempo que reservamos para contemplá-la. No entanto, quando “lemos” imagens, segundo ressalta Manguel, independentemente de serem pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. “*Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio, conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável.)*” (MANGUEL, 2003, p. 29). (Grifo nosso).

Se ampliamos o que é limitado pela moldura por um antes e um depois é porque possivelmente a narrativa na imagem não se limita a ela mesma. De acordo com Pietroforte (2004, p. 9), assim como um texto, toda foto é um enunciado que implica em uma enunciação que o produziu. “O observador da foto, portanto, é o enunciatário dessa enunciação”. Neste sentido, Joly (2002, p. 13) lembra que, embora nem sempre remeta ao visível, a imagem toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: “imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece”.

De acordo com o fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson (2003b, p. 223), há fotografias cuja composição possui tamanho vigor e riqueza e cujo conteúdo é tão expressivo que são imagens capazes de relatar uma história por si só. Por isso, segundo este fotógrafo, é que a fotografia é capaz, algumas vezes, de oferecer uma narração completa de algum acontecimento, através de um relato capaz de provocar emoções tanto quanto um texto bem escrito. “El relato fotográfico involucra una operación conjunta del cerebro, del ojo y del corazón” (CARTIER-BRESSON, 2003b, p. 233)².

Se a fotografia também é capaz de apresentar uma narrativa ou um relato, o seu deciframento obedece a certos passos que se diferem da leitura de um texto escrito. Neste sentido, conforme observa Miriam Moreira Leite (2001b, p. 152), a imagem fotográfica pode ser lida como um mosaico que muda constantemente de configuração, à medida que o olhar atravessa os planos e grãos e conforme o distanciamento em que a foto é colocada ou o grau de ampliação que dela se faz. Leite cita como um dos exemplos dessa sua constatação o caso do conto *Las babas del diablo*, de Julio Cortázar (1969), em que um fotógrafo registra, sem perceber, um assassinato e que só depois de revelada a foto é que ele se dá conta de que testemunhou mais do que notou no contato real com a cena, já que a fotografia

² O relato fotográfico envolve uma operação conjunta do cérebro, do olho e do coração. (Tradução nossa.)

“revelara carros, pessoas, silhuetas e vultos que o olhar não retivera” (LEITE, 2001b, p. 142). A conclusão desta autora é que leitura da fotografia como mosaico faz com este se transfigura e o olhar procura outras informações visuais. “Ela (a fotografia) pode se alterar de acordo com o olhar que a observa e que está à procura de um esclarecimento ou uma comprovação global ou parcial” (LEITE, 2001b, p. 152).

Humberto (2000, p. 41) ressalta que o fato de a fotografia lidar necessariamente com o real faz com que seja tratada como algo sem importância, como se fosse um simples registro viabilizado por processos tecnológicos. “Por sua natureza fragmentária, a fotografia permite-nos a reavaliação de uma realidade, pela recuperação de valores perdidos na invisibilidade do convívio cotidiano”. Susan Sontag (2004) também endossa este pensamento ao afirmar que toda fotografia tem múltiplos significados:

A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: “Aí está a superfície. Agora, imagine – ou, antes, sinta, intua – o que está além, o que dever ser a realidade, se ela tem este aspecto”. Fotos, que em si mesma nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia (SONTAG, 2004, p. 33). (Grifo nosso.)

Já as teorias de Roland Barthes, a princípio, parecem, conflitar com a crença da polissemia da fotografia, no entanto Barthes acaba por endossá-la. Segundo Barthes (1984, p.157), por causa da força de evidência da imagem fotográfica, ela faz com que o objeto se entregue em bloco e a vista fique certa do que vê. “Ao contrário do texto ou de outras percepções que me dão o objeto de uma maneira vaga, discutível, e assim me incitam a desconfiar do que julgo ver”. Numa comparação entre a leitura de um romance e a leitura de uma imagem fotográfica, Barthes (1984), recorre ao pensamento de Jean-Paul Sartre para argumentar que a fotografia é uma imagem completa, e que essa perfeição, na verdade, seria o seu grande defeito:

Todos os autores estão de acordo, diz Sartre, ao notarem a pobreza das imagens que acompanham a leitura de um romance: se fico preso por esse romance, não há imagem mental. Ao *Pouco-de-Imagem* da leitura corresponde o *Tudo-Imagem* da Foto; não somente porque ela já é em si uma imagem, mas porque essa imagem muito especial se dá por completo -- *íntegra*, diríamos, fazendo jogo com a palavra. A imagem fotográfica é plena, lotada; não tem vaga, a ela não se pode acrescentar nada” (BARTHES, 1984, p. 133).

Neste sentido, Barthes (1990) observa que todas as artes imitativas, como o desenho, a pintura, o teatro ou o cinema, comportam duas mensagens: “uma mensagem denotada que é o próprio *analogon* e uma mensagem conotada que é a maneira pela qual a sociedade oferece à leitura, dentro de uma certa medida, o que ela pensa” (BARTHES, 1990, p. 13). Já a fotografia seria a única constituída exclusivamente por uma mensagem denotada, o que esgotaria totalmente seu ser. Esse sentimento de denotação, de plenitude analógica, segundo Barthes, é tão forte que, diante de uma fotografia, tornar-se-ia-se impossível descrevê-la, exatamente o contrário do que ocorre quando nos é exigida a descrição de um desenho, que é uma estrutura com vistas a uma significação codificada:

[...] pois que descrever consiste precisamente em acrescentar à mensagem denotada um *relais* ou uma segunda mensagem, extraída de um código que é a língua, e que constitui, fatalmente, qualquer que seja o cuidado que se tenha para ser exato, uma conotação em relação ao análogo fotográfico; descrever, portanto, não é somente ser inexato ou incompleto; é mudar de estrutura, é significar uma coisa diferente daquilo que é mostrado (BARTHES, 1990, p. 14)

A fotografia é sinônimo de uma realidade muito clara, muito nítida, conforme sugere o seguinte trecho que introduz o poema *VIII de O guardador de rebanhos*, de Alberto Caeiro, um dos heterônimos de Fernando Pessoa, em que o poeta transcreve uma experiência espiritual com Jesus Cristo ainda menino:

Num meio-dia de fim de primavera
Tive um sonho como uma fotografia.
Vi Jesus Cristo descer à terra.
(PESSOA, 2001, p. 37).

Para Barthes (1990, p.11), a foto, no caso específico a de caráter jornalístico, é, sim, uma mensagem e, como tal, é constituída por suas três partes tradicionais: uma fonte emissora, um canal de transmissão e um meio receptor. Neste caso, o emissor é todo o pessoal envolvido no trabalho de produção de uma fotografia, que vai desde quem realmente faz a foto até quem a edita. O canal de transmissão é o veículo que repassa a informação. Já o meio receptor é o público que lê o jornal.

No entanto, conforme acrescenta Barthes (1990, p. 11), a fotografia é uma mensagem sem código, já que como *analogon* perfeito do real, é foto é uma mensagem contínua.

Segundo observa Barthes, essa plenitude, essa perfeição, esse “estatuto puramente denotante” atribuídos pelo senso comum à fotografia seria, na verdade, um mito, pois a foto caminha lado a lado com a conotação também, e esse seria o “paradoxo fotográfico”. A conotação fotográfica, ou seja, a imposição de um sentido segundo a mensagem fotográfica propriamente dita, seria o resultado das intervenções humanas nos diferentes níveis da produção da foto, como enquadramento, distância, luminosidade, trucagem, pose, fotogenia, esteticismo, etc. De acordo com as explicações de Barthes, é o sentido conotativo da fotografia que permite que ela se aproxime da arte, por exemplo:

A conotação não se deixa apreender imediatamente ao nível da própria mensagem (é, ao mesmo tempo, invisível e ativa, clara e implícita), mas já podemos atribuir-lhe certos fenômenos que se passam ao nível da produção e da recepção da mensagem: por um lado, uma fotografia jornalística é um objeto trabalhado, escolhido, composto, construído, tratado segundo normas profissionais, estéticas ou ideológicas, que são outros tantos fatores de conotação. Por outro lado, essa mesma fotografia não é apenas percebida e recebida, é lida, vinculada, mais ou menos conscientemente, pelo público que a consome, a uma reserva tradicional de signos; ora todo signo pressupõe um código, e é esse código (de conotação) que se deveria tentar estabelecer. O paradoxo fotográfico consistiria, então, na co-existência de duas mensagens: uma sem código (seria o análogo fotográfico) e a outra codificada (o que seria a “arte” ou o tratamento, ou a “escritura” ou a retórica da fotografia)... (BARTHES, 1990, p. 14).

Este paradoxo fotográfico fica evidente, segundo acrescenta Barthes (1984, p. 153), quando analisamos, por exemplo, mais detalhadamente o rosto de uma pessoa em foto. “A fotografia, às vezes, faz aparecer o que jamais percebemos de um rosto real (ou refletido de um espelho): um traço genético, o pedaço de sim mesmo ou de um parente que vem de um ascendente. Em tal foto, tenho o ‘focinho’ da irmã de meu pai”.

A partir da análise de alguns fotogramas do filme *Ivan o Terrível*, de Serguei Eisenstein, Barthes (1990), acrescenta às explicações de sentido denotativo e conotativo da imagem fotográfica, as noções de óbvio e obtuso. A linguagem denotativa seria o óbvio, tudo o que se vê na fotografia, tudo o que está evidente. Já o conotativo, é o obtuso, toda a informação implícita na imagem fotográfica, como, por exemplo, enquadramento da foto, o posicionamento da câmera mais para cima ou mais para baixo, dando noção de superioridade ou inferioridade. Geralmente são informações que revelam, entre outras coisas, uma bagagem social e cultural do fotógrafo, além de aspectos que escapam completamente às intenções de quem esteve envolvido na realização da foto e que só adquirem sentido em

virtude das idiosincrasias do expectador. A conclusão de Barthes (1990, p. 55) é que o sentido obtuso está fora da linguagem articulada, “mas, no entanto, no interior da interlocução”, “graças ao que, na imagem, é puramente imagem [...] podemos passar sem a palavra e continuamos a nos entender”.

Ao comparar a foto com a escrita, Vilches (1997) observa que uma foto diz coisas que não se pode dizer em um texto escrito, e, ao contrário do que se imagina, a imagem fotográfica é mais exigente com o leitor para revelar o seu significado:

La información escrita transforma rápidamente al lector en cómplice del texto a través de su percepción estable y definida, haciéndole participar en forma rápida e instantánea de lo que se dice. Con la imagen sucede lo contrario. A la imagen hay que quitarle su opacidad e interrogarla por su significado, porque la imagen, una foto, se halla suspendida entre lo real y lo imaginario, no revela su significado (al igual que la esfinge) sino aquel que sabe plantear la pregunta (VILCHES, 1997, p. 244 e 245).³

Esta capacidade da fotografia de apresentar-se suspensa entre o real e o imaginário e de revelar-se, assim como a esfinge, somente para quem é capaz de questioná-la corretamente, é um dos aspectos que chamam a atenção sobre o caráter enigmático da fotografia e, conseqüentemente, sobre o quanto a sua leitura seria subestimada na nossa sociedade. Parece que vigora na contemporaneidade a crença de que já nascemos capacitados para decifrar as imagens, o que seria um grande engano. Este caráter enigmático da imagem, em especial da fotografia, aliás é um dos fatores que permitem que a relacionemos à literatura. Ao analisar as relações existentes entre o texto escrito e a imagem fotográfica, tendo como base o jornal impresso, Vilches (1997) apresenta as seguintes conclusões, nas quais esse autor chama a atenção para a igualdade em importância da foto em relação ao texto escrito:

1. La foto de prensa en ningún momento es más simple que el texto escrito. Su estructura es compleja en igual medida que lo es el texto escrito, y tanto uno como el otro son productos de diversas transformaciones discursivas.
2. La foto de prensa no es ni una ilustración del texto escrito ni tampoco una sustitución del lenguaje escrito. Tiene una autonomía propia y puede

³ A informação escrita transforma rapidamente o leitor em cúmplice do texto através de sua percepção estável e definida, fazendo com que participe de forma imediata do que é dito. Com a imagem ocorre o contrário. Com a imagem é necessário vencer a sua opacidade e interrogar o seu significado, porque a imagem, uma foto, por exemplo, se encontra suspensa entre o real e o imaginário, e não revela o seu significado (assim como a esfinge) a não ser para quem sabe fazer a pergunta certa (VILCHES, 1997, p. 244 e 255). (Tradução nossa).

considerarse como un texto informativo. Sin embargo, no es indiferente al contexto espacial del periódico.

3. La foto de prensa se revela particularmente eficaz en ciertos procesos de reconocimiento e identificación, pero sin negar lo mismo para el texto escrito.

4. El tipo de proceso discursivo que puede desarrollar el estímulo de la foto de prensa puede ser tan abstracto como el desarrollado por el lenguaje escrito. Y esto se debe a que tanto la foto como el texto escrito se basan en convenciones sociales y textuales asumidas por el lector, además de complejas elaboraciones simbólicas.

5. Tanto la foto de prensa como el texto escrito, y particularmente a través de sus aspectos deícticos, son elementos textuales que se apoyan en procesos cognoscitivos del lector, como es el caso de las inferencias.

6. Finalmente, podemos decir que bajo ciertas condiciones de comunicación como las arriba descritas, la foto y el texto escrito pueden originar de hecho posibilidades para desarrollar ciertos procesos cognoscitivos a través de la información periodística (VILCHES, 1997, p. 77).⁴

Esta análise de Vilches reforça a possibilidade da existência de um caráter narrativo na imagem, isso porque coloca a fotografia no mesmo nível de importância do texto escrito. Seguindo esta mesma linha de pensamento, Vilches (1997, p. 80) acrescenta que a narração visual tem uma existência autônoma em relação ao texto escrito e que essa autonomia da narração visual permite que a foto possa organizar-se de forma paralela, contraditória e até mesma neutra em relação à narração escrita. O aspecto narrativo, conforme frisa Vilches, seria um dos principais elementos através dos quais se organizam os conteúdos de uma de uma foto de imprensa. “Una foto es narrativa ya desde el momento en que existe un punto de vista de alguien que ha elegido esa perspectiva para dar a conocer la escena. Al mismo tiempo, la foto narra acciones desempeñadas por personajes o sufridas por ellos”

4

1. A foto de imprensa em nenhum momento é mais simples que um texto escrito. Sua estrutura é complexa em uma escala semelhante à de um texto escrito, e tanto um como o outro são produtos de diversas transformações discursivas.

2. A foto de imprensa não é nenhuma ilustração do texto escrito e tampouco uma substituição da linguagem escrita.

3. A foto de imprensa se revela particularmente eficaz em certos processos de reconhecimento e identificação, mas sem negar o mesmo para o texto escrito.

4. O tipo de processo discursivo que pode ser desenvolvido a partir do estímulo da foto de imprensa pode ser tão abstrato como o desenvolvido pela linguagem escrita. E isto não se deve ao fato de que tanto a foto como o texto escrito se baseiam em convenções sociais e textuais assumidas pelo leitor, além das complexas elaborações simbólicas.

5. Tanto a foto de imprensa como o texto escrito, e particularmente através de seus aspectos deícticos, são elementos textuais que se apóiam nos processos cognoscitivos do leitor, como nos casos das inferências.

6. Finalmente, podemos dizer que sob certas condições de comunicação, como as descritas acima, a foto e o texto escrito podem originar de fato possibilidades para o desenvolvimento de certos processos cognoscitivos através da informação jornalística (VILCHES, 1997, p. 77). (Tradução nossa.)

(VILCHES, 1997, p. 80)⁵. A este respeito Vilches conclui: “la foto tiene un narrador, un texto narrado y alguien que recibe esa narración”⁶.

E este alguém que “recebe a narração”, Vilches (1997, p. 86) chama de “leitor”, para quem a leitura de um texto visual exige, inclusive, uma competência lingüístico-comunicativa para a interpretação do significado da foto. A este respeito, Vilches (1997, p. 185, 186) lembra que “la lectura no es solo un mecanismo o una habilidad, es una actividad consciente y de constante aprendizaje”⁷. Outras competências semânticas que o leitor deve possuir frente a um texto visual, segundo Vilches (1997, p. 86 e 87), são as competências narrativas, a iconográfica, a estética, a enciclopédica, entre outras. Estas competências enumeradas por Vilches talvez sejam os requisitos essenciais que este autor considera para o deciframento da mensagem fotográfica.

A etimologia da palavra fotografia (foto = luz, grafia= escrita) já a define como uma escrita. Mas é uma forma de escrita que se lê de uma maneira diferente de um texto, conforme explica Lima:

A leitura da escrita é uma ação linear e unidimensional. Quando se trata de um texto escrito em uma língua de origem latina ou anglo-saxônica, a trajetória seguida pelos olhos é horizontal, indo da esquerda para a direita. A leitura de uma fotografia é, ao contrário, bidimensional e prospectiva. Ela se dá de acordo com os componentes existentes dentro da imagem (LIMA, 1988, p. 20).

Quando lemos um texto, segundo acrescenta Lima (1988, p. 22), uma ação ótica e uma ação mental se desenvolvem simultaneamente. O leitor decifra as letras uma após a outra, assimilando o sentido de cada palavra, estabelece as relações entre as palavras e toma finalmente conhecimento do conteúdo da frase. Já a leitura de uma foto, segundo define Lima, se decompõe em três fases: a percepção, a identificação e a interpretação. A percepção é uma ação ótica, já a identificação é, às vezes, ótica e, às vezes, mental, como na leitura de um texto. Quanto à terceira fase, a interpretação, Lima observa que é uma ação exclusivamente mental. “Quando os leitores fazem parte do mesmo meio sócio-cultural, tendem

⁵ Uma foto é narrativa já desde o momento em que existe um ponto de vista de alguém que escolheu essa perspectiva para dar a conhecer a cena. Ao mesmo tempo, a foto narra ações desempenhadas por personagens ou sofridas por eles (VILCHES, 1997, p. 80). (Tradução nossa)

⁶ A foto tem um narrador, um texto narrado e alguém que recebe essa narração. (Tradução nossa).

⁷ A leitura não é apenas um mecanismo ou uma habilidade, é uma atividade consciente e de constante aprendizagem. (Tradução nossa).

a fazer a mesma leitura de identificação, mas cada um interpreta da sua forma, em função de sua idade, de seu sexo, de sua profissão e de sua ideologia” (LIMA, 1988, p. 22).

Todas as fotografias que representam uma ação ou uma situação qualquer, conforme nos chama a atenção Lima (1988, p. 23), teriam um caráter narrativo, quer seja uma cena de futebol, uma ação de violência, uma explosão ou uma paisagem tranqüila. Este aspecto narrativo, acreditamos, nasceria talvez da capacidade da fotografia, conforme vimos em um dos comentários de Susan Sontag (2004, p. 33), de induzir o espectador a imaginar e a intuir sobre “o que está além” da imagem. Neste sentido, Lima observa que a leitura de uma fotografia nos provoca reações emocionais mais espontâneas e quase sempre mais intensas do que a leitura de um texto: “Na leitura de um texto, as reações psicológicas se desencadeiam imediatamente, já que o sentido das palavras e da frase passa antes pela imaginação para ser traduzido em imagens mentais. A leitura de uma fotografia desencadeia reações emotivas diretas, pois ele suprime essa fase intermediária” (LIMA, 1988, p. 24).

De acordo com Vilches (1997, p. 235), existem muitos e variados gêneros fotográficos, tais como a biofotografia, a foto jornalística, a foto comercial ou publicitária, o cartão postal, o retrato, as fotografias militares e a holografia. Vilches distingue duas grandes famílias ou estruturas dentro dos gêneros fotográficos: “Aquellas que dan importancia al contenido y aquellas que ponen el énfasis en la expresión”⁸. No primeiro caso teríamos a fotografia informativa ou documental no segundo a fotografia como enunciação artística. “Pero todas las fotografías, en cuanto textos culturales, tienen estructura que pone en relación los niveles de la expresión formal con los niveles semánticos y los niveles estilísticos” (VILCHES, 1997, p. 235)⁹.

A fotografia existe como algo que, conforme explica Vilches (1997, p. 238), tem por trás um autor, mas também um leitor. Neste sentido, este autor ressalta que todas as fotografias dizem algo a alguém, já que a leitura da fotografia se realiza em um espaço físico e ao mesmo tempo perceptivo-cognoscitivo. O primeiro critério de classificação e geração de leitura de uma fotografia, segundo Vilches, se refere à noção de marco, em sua dupla acepção: como delimitação do “espaço visual” em seu aspecto externo e globalizante, e como “espaço de representação”. A este respeito, Vilches acrescenta:

⁸ Aquelas que dão importância ao conteúdo e aquelas que colocam ênfase na expressão. (Tradução nossa).

⁹ Mas todas as fotografias, como textos culturais, possuem uma estrutura que iguala os níveis da expressão formal com os níveis semânticos e os níveis estilísticos (VILCHES, 1997, p.235). (Tradução nossa).

En la noción de marco visual pueden también articularse nociones como contraste, iluminación, nitidez, así como también aquellas que pertenecen al ámbito de la psicología de la percepción visual, tales como figura y fondo.

Todos estos elementos de articulación de la fotografía permiten analizarla como un verdadero texto que tiene una organización topológica y que cohesiona y estructura las unidades visuales que construyen el espacio fotográfico (VILCHES, 1997, p. 240)¹⁰.

A noção de ponto de vista, segundo Vilches (1997, p. 240) é outro critério de classificação e geração de leitura em fotografia. “Tanto en el arte como la literatura esta noción se usa productivamente, sea para señalar el tipo de presencia del narrador literario como para indicar el espacio de la representación perspectivística en la pintura”¹¹. Através da noção de ponto de vista se pode estudar, segundo Vilches, desde o interesse relacionado com a persuasão, a intencionalidade do fotógrafo, assim como a capacidade de expressar uma figura retórica:

Desde la perspectiva retórica, ciertos valores sintácticos en la composición de la imagen, tales como el énfasis, la transparencia, la opacidad aparecen como formas de *elocutio*, es decir, expresión de ideas a través del lenguaje. En este sentido, otro criterio válido de clasificación de las fotografías sería el de las figuras retóricas que traducen en imágenes proposiciones lingüísticas metafóricas, metonímicas, sinecdóticas, etc. En este ámbito retórico es perfectamente legítimo afirmar que ciertos tipos de manipulación técnica, tales como el uso del color o de las lentes, son verdaderas marcas sintácticas (expresivas, pero sometidas a unas reglas de escritura) con función semántica (que producen significados). Así, por ejemplo, una fotografía puede construir un tipo de mundo referencial a través de un particular modo puesta en escena de la disposición de los tamaños, perspectivas, sombras y luces (VILCHES, 1997, p. 240 e 241)¹².

¹⁰ Às noções de campo visual também podem se articular noções como contraste, iluminação e nitidez, assim como também aquelas que pertencem ao âmbito da psicologia da percepção visual, tais como contornos e fundo. Todos esses elementos de articulação da fotografia permitem analisá-la como um verdadeiro texto que tem uma organização topológica que fornece coesão e estrutura às unidades visuais que formam o espaço fotográfico (VILCHES, 1997, p. 240). (Tradução nossa).

¹¹ Tanto nas artes plásticas como na literatura esta noção é usada frequentemente, seja para indicar o tipo de presença do narrador literário como para indicar o espaço da representação da perspectiva da pintura. (Tradução nossa).

¹² Pela perspectiva retórica, certos valores sintácticos da composição de imagens, tais como ênfase, transparência e opacidade aparecem como formas de *elocutio*, ou seja, expressão de idéias através da linguagem. Neste sentido, outro critério válido para a classificação de fotografias seria o das figuras retóricas que traduzem em imagens proposições lingüísticas metafóricas, metonímicas, sinecdóticas, etc. No âmbito retórico é perfeitamente legítimo afirmar que certos tipos de manipulação técnica, tais como o uso de cores ou de lentes, são verdadeiras marcas sintácticas (expressivas, mas submetidas a algumas regras da escrita) com função sintática (que produzem significados). Assim, por exemplo, uma fotografia pode construir um tipo de mundo referen-

A noção de tema, de acordo com as teorias de Vilches (1997), é também essencial em toda operação de leitura e classificação da fotografia. Para este autor, para falar de tema em fotografia artística não é necessário que a imagem represente necessariamente um objeto reconhecível iconograficamente, como uma casa, um corpo, um rosto, etc, mas pode ser reconhecido também nas fotos que representam formas abstratas. “El tema en fotografía significa examinar el modo en que un fotógrafo se sirve de una superficie de contrastes y volúmenes para exhibir simultáneamente una serie de espacios parciales. Estos espacios delimitan los objetos fotografiados al mismo tiempo que establecen un verdadero programa de lectura para el observador” (VILCHES, 1997, p. 241 e 242)¹³.

Essa noção do tema e sua relação com o espaço, segundo Dantas, faz com que as imagens formem uma cadeia instável, sujeita a inúmeras modificações e percepções. “Na leitura moderna das imagens, os estudiosos voltaram-se para aspectos até então ainda não aventados em sua relação com a imagem. Hoje sabe-se que a dinâmica das imagens constrói o espaço, assim como o texto constrói a sua própria teoria”(DANTAS, 1979, p. 21). E uma compreensão sobre a diferença entre a fotografia e o texto escrito começa, conforme observa Castro (1993, p. 229), na diferente utilização dos sentidos humanos. Tanto a fotografia fixa quanto a animada se utilizam primordialmente da visão. “Em ambas, a polissemia da visão se manifesta e se instaura em festa dos sentidos”. Na escrita, o código que permite escrever tem um componente mediador – o ouvido. “E é sabido que mesmo na leitura surda ou interior (sem articulação vocálica) funcionam os conceitos sonoros dos fonemas, ou das letras, das sílabas, das palavras ou até frases” (CASTRO,1993, p. 229). A medição sonora é indispensável, segundo explica este autor:

Entre a escrita/leitura gráfica/visual e a sua função presentativa temporal há, pois, um desencontro estrutural – que só a mediação do som faculta, visto que o tempo da deslocação da mão e da vista ao longo da linha (a escrever ou a ler) não é equivalente ao tempo do que se escreve, ou do que se lê, e do que o som descobre (CASTRO,1993, p. 229).

cial através de um modo particular de apresentar em cena a disposição dos tamanhos, perspectivas, sombras e luzes (VILCHES, 1997, p. 240 e 241)

¹³ O tema na fotografia significa examinar o modo como o fotógrafo se serve de uma superfície de contrastes e volumes para exhibir simultaneamente uma série de espaços parciais. Estes espaços delimitam os objetos fotografados ao mesmo tempo em que estabelecem um verdadeiro roteiro de leitura para o observador.

Na escrita, a visão e a audição se unem para aguçar a capacidade de imaginação. Para melhor esclarecer esta situação, Tessler cita o caso do fotógrafo cego Bavcar, que cria suas fotos a partir de relatos de seus fotografados e, para quem, a palavra é a fonte da imaginação que vai gerar a imagem. “E enquanto há relato, inaugura-se a narração, valoriza-se a experiência do ato de ver, instaura-se a imagem. Enquanto escuta, o fotógrafo-filósofo vê. Passagem da palavra à imagem” (TESSLER, 2003, p. 11).

E quando ocorre o acionamento da imaginação, entra em cena também um outro componente fundamental: o tempo. “Deslocando temporalmente os olhos ao longo das linhas escritas, somos transportados e um outro tempo – passado, presente, futuro -, que ao nosso próprio tempo da leitura se sobrepõe” (CASTRO, 1993, p. 229). Já em relação à fotografia, Castro observa que como fixação do presente, a fotografia dá-nos principalmente o passado. “E pode dar-nos uma imaginação do futuro daquele presente que para nós é já passado” (CASTRO, 1993, p. 228). Enfim, no mundo da imaginação não existem fronteiras entre os tempos. E esta capacidade que a fotografia tem de abolir a fronteira entre os tempos talvez seja um dos itens que a aproximam da imagem poética.

O caráter ficcional da fotografia é inegável, apesar da crença da maioria de nós de que aquilo que foi registrado pelo fotógrafo e sua câmera existiu de fato. A aparente fidelidade ao real da fotografia, conforme lembra Manguel (2003, p. 93), esconde o fato de que a imagem final mostra apenas aquilo que o fotógrafo quis enquadrar e que aquilo que determinada luz e sombra lhe permitiram revelar, sem contar os mais bizarros interesses manipulatórios que ela permite:

Desde a infame subtração, promovida por Stalin, de toda e qualquer *persona non grata* de suas fotos oficiais até a maneira seletiva de retratar as cenas de guerras nas reportagens diárias, desde a representação de celebridades montada artificialmente até os retratos de modelos retocados com aerógrafo, desde cenas cortadas de documentários até composições abstratas ou fantasiosas, a fotografia permite, talvez mais do que qualquer outra arte, que a manipulação e a censura se tornem parte integrante de seu próprio processo criativo (MANGUEL, 2003, p. 92).

Este caráter intrigante da fotografia, de ser fazer valer de sua capacidade de mostrar o real, mas de ao mesmo tempo ocultá-lo e manipulá-lo, apenas reforça o fato de ser uma arte com mais parentesco com o ficcional do que podemos supor num primeiro momento.

O romancista e crítico John Berger (apud Manguel, 2003, p. 93) adverte que “ao mesmo tempo em que registra o que foi visto, sempre e por sua própria natureza refere-se àquilo que não é visto”. Diante de uma fotografia, freqüentemente também somos exigidos a completar as informações que faltam. A foto é principalmente um portal aberto à nossa imaginação. É isso que confirma o cineasta Pedro Almodóvar ao relatar o surgimento da idéia de criação do filme *Los abrazos rotos*, lançado em 2008:

El origen de la película viene de Lanzarote, y justamente de una foto casual que yo hice en la playa del Golfo. Es una playa de arena negra con unas rocas como color burdeos muy oscuras. Es un paisaje absolutamente dramático, y es un paisaje básicamente emocional. Y cuando yo hice la foto, al revelarla, descubrí que había una pareja diminuta abrazándose en aquella inmensidad y que casi se confundía con los colores, con el color negro de la arena. A mi me intriga mucho esa foto y pensada que detrás de esa imagen había un secreto que yo debía descubrir o que yo debía narrar o que debía imaginar (DE LA FLOR, 2008, p. 19)¹⁴.

Este depoimento de Almodóvar é interessante porque ele nos provoca a refletir sobre dois aspectos importantes da fotografia. O primeiro é que, às vezes, uma foto mostra coisas que não percebemos com os nossos próprios olhos na realidade visível, conforme o cineasta admite em relação ao casal que fotografou mas que só viu e prestou atenção depois da revelação da imagem, num episódio semelhante ao ocorrido com o personagem fotógrafo do conto *Las babas del diablo*, de Córtazar. Um segundo aspecto importante da foto de Almodóvar é exatamente o da instigação que a fotografia provoca em nossa capacidade imaginativa. O mistério, a falta de informações em torno do casal que aparece por acaso em sua fotografia foi o que instigou a criar o filme com dezenas de especulações em torno da vida dos fotografados. A fotografia aproxima-se da literatura exatamente nestas situações em que provoca a nossa imaginação a preencher os espaços em branco que instigam a nossa curiosidade. Imaginar, de acordo com Moisés (2005, p. 285) é “criar imagens”. Então, a fotografia cria também uma imagem de segunda ordem, assim como o texto literário.

¹⁴ A origem do filme vem de Lanzarote e justamente de uma foto casual que eu fiz na Praia do Golfo. É uma praia de areia negra com umas rochas que parecem com cor de vinho. É uma paisagem absolutamente dramática e com uma vista basicamente emotiva. E quando eu fiz a foto, ao revelá-la, descobri que havia um casal bem pequeno abraçando-se na imensidão e que quase se confundia com as cores, com o negro da areia. Fiquei muito intrigado com essa foto e pensava que por trás daquela imagem havia um segredo que eu devia descobrir ou que devia narrar ou que devia imaginar (DE LA FLOR, 2008, p. 19). (Tradução nossa).

3 A imagem na poesia

Agora você vai ter que assumir as suas
irresponsabilidades.
Eu assumi: entrei no mundo das imagens.

(*Manoel de Barros, 2000, p.47*)

A tal ponto a imagem está hoje introjetada na palavra poética que, conforme frisam Santaella e Nöth, a mera menção do tema – palavra e imagem – parece conduzir o pensamento inexoravelmente para a poesia:

Se a visualidade explícita se constitui em tendência dominante na poesia contemporânea, não resta dúvida que, desde tempos imemoriais, antes de esse seu pendore para a contenção plástica, na síntese do “olho ouvido”, ter marcado nossa história, foi sempre no seio da palavra poética que a imagem, em todas as suas multiformes manifestações (perceptivas, mentais, verbais, sonoras, alegóricas), fez e continua fazendo seu ninho onírico (SANTAELLA; NÖTH, 2001 p. 71).

Estes autores acrescentam que é na poesia que os interstícios da palavra e da imagem visual e sonora sempre foram levados a níveis de engenhosidade surpreendentes:

Muito antes de a lingüística ter colocado em evidência (graças, aliás, às prodigiosas aventuras do poético) os regramentos significantes que comandam o engendramento dos signos lingüísticos, a poesia trazia, desde suas origens, à flor da pele da linguagem, os labirínticos jogos de palavras, fragmentos de palavras, quase-palavras, fluxos e refluxos de vocábulos, forças de atração e repulsão do som, da letra e do sentido que constituem o campo magnético da poesia. (SANTAELLA; NÖTH, 2001 p. 70).

E as imagens, segundo ressalta Marinetti, constituem o próprio sangue da poesia. “A poesia deve ser uma seqüência ininterrupta de imagens novas, sem as quais ela não é outra coisa a não ser anemia e clorose. Quanto mais as imagens contiverem relações vastas, tanto mais longamente elas conservam sua força de estupefação”. (MARINETTI, 1980, p. 83). Mas o que seria uma imagem no poema? Bosi (2004, p. 29) explica que já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina e nem um fantasma produzido na hora do devaneio. Trata-se da palavra articulada:

A superfície da palavra é uma cadeia sonora. A matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem.

Desse código pode-se dizer que é um sistema construído para fixar experiências de coisas, pessoas ou situações, ora *in praesentia*, ou *in absentia*. (BOSI, 2004, p. 20).

Mesmo que a literatura seja feita primordialmente com palavras, estas não são a literatura, mas, segundo opina Sodré (1965, 34), “um mero veículo, simples meio de expressão”. Nesse sentido, não é à-toa que, segundo Sheppard (1989, p. 268) “Mallarmé gostava da palavra “*ptyx*” justamente porque não queria dizer nada e, portanto, estava cheia de possibilidades não realizadas”. Nesta mesma linha de pensamento, o escritor Blaise Cendrars, chegou a inventar a língua marciana, constituída de uma única palavra da língua, que escreve-se foneticamente ke-ré-kê-kê-kô-kéx. “Significa tudo aquilo que quisermos” (CENDRAS, 2003, p.226).

De acordo com Paz, a tradição imagética da poesia é uma herança dos poemas dos séculos XVI e XVII, em que cada verso é uma imagem e não é necessário suspender a respiração para dizê-los. “Por isso, muitas vezes é desnecessária a pontuação. As vírgulas e os pontos sobram: o poema é fluxo e refluxo rítmico de palavras” (PAZ, 2003, p. 15).

A poesia ocidental, conforme acrescenta Paz, nasceu aliada à música. Depois, essas duas artes se separaram e cada vez que se tentou reuni-las o resultado foi a querela ou a absorção da palavra pelo som. “Assim, não penso em uma aliança entre as duas. A poesia tem a sua própria música: a palavra” (PAZ, 2003, p. 26). No caso da literatura, a imagem, segundo Paz, designa toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema:

Estas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los. Assim, São Juan de la Cruz fala de “la música callada”, frase na qual se aliam dois termos em aparência irreconciliáveis. O herói trágico, neste sentido, também é uma imagem. Exemplificando: a figura de Antígona, despedaçada entre a piedade divina e as leis humanas. A cólera de Aquiles tampouco é simples e nela

se unem os contrários: o amor por Pátroclo e a piedade por Príamo, o fascínio ante uma morte gloriosa e o desejo de uma vida longa. [...] A imagem é a cifra da condição humana (PAZ, 2003, p. 37 e 38).

Ao enunciar a identidade dos contrários, a imagem, segundo Paz (2003) atenta contra os fundamentos do nosso pensar. “Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do “impossível verossímil” de Aristóteles” (PAZ, 2002, p. 39). Neste sentido, explica Bachelard (1988, p. 2), a imagem é um fenômeno, mas a exigência fenomenológica com relação às imagens poéticas, resume-se em acentuar-lhes a virtude de origem, em apreender o próprio ser de sua originalidade e em beneficiar-se, assim, da insigne produtividade psíquica que é a da imaginação.

Friedrich (1991, p. 20) explica que até o início do século XIX, e, em parte, até depois, a poesia achava-se no âmbito de ressonância da sociedade, era esperada como um quadro idealizante de assuntos ou de situações costumeiras. “Em seguida, porém, a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia”. A consequência disso, na opinião deste autor, foi uma ruptura com a tradição, já que a originalidade poética passou a ser justificada recorrendo-se à anormalidade do poeta. “A poesia apresentou-se como linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes” (FRIEDRICH, 1991, p. 20). E essa palavra cheia de matizes é justamente a imagem. Segundo observa Paz (2003), à semelhança da percepção ordinária, a imagem poética reproduz a pluralidade da realidade e, ao mesmo tempo, outorga-lhe unidade:

Por obra da imagem produz-se a instantânea reconciliação entre o nome e o objeto, entre a representação e a realidade. Portanto, o acordo entre o sujeito e o objeto dá-se com certa plenitude. Esse acordo seria impossível se o poeta não usasse da linguagem e se essa linguagem, por meio da imagem, não recuperasse a sua riqueza original (PAZ, 2003, p. 47).

A imagem, conforme ressalta Paz, constitui um escândalo, porque desafia o princípio da contradição, já que o pesado pode ao mesmo tempo ser o leve. Para a dialética, a

imagem também viola as leis do pensamento, porque é uma denúncia constante da insuficiência de se explicar a realidade:

A razão desta insuficiência – porque é insuficiência não poder explicar-se algo que está aí, diante dos nossos olhos, tão real como o resto da chamada realidade - talvez consista em que a dialética é uma tentativa para salvar os princípios lógicos – e em especial o de contradição – ameaçados por sua cada vez mais visível incapacidade para digerir o caráter contraditório da realidade. A tese não se dá ao mesmo tempo em que a antítese; e ambas desaparecem para dar lugar a uma nova afirmação que, ao englobá-las, transmuta-as. Em cada um dos três momentos reina o princípio de contradição. Nunca afirmação e negação se dão como realidades simultâneas, pois isso implicaria a supressão da idéia mesma do processo. Ao deixar intacto o princípio de contradição, a lógica dialética condena a imagem, que omite esse princípio (PAZ, 2003, p. 39).

A imagem parece-nos um elemento fundamental na construção e compreensão do que chamamos de realidade, tanto em seu aspecto interno quanto externo. E se a lógica apresenta dificuldades em lidar com a imagem é porque ela sugere, ao romper a fronteira entre o real e o irreal, que, na verdade, habitamos dois mundos, um palpável e um outro intangível, mas que torna o primeiro possível. Este assunto pode até ser um quebra-cabeças para os psicanalistas, mas os poetas aparentem lidar com ele com uma certa naturalidade, conforme podemos deduzir das seguintes palavras Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa:

Ser real quer dizer não estar dentro de mim.
Da minha pessoa de dentro não tenho noção de realidade.
Sei que o mundo existe, mas não sei se existo.
Estou mais certo da existência da minha casa branca
Do que da existência interior do dono da casa branca.
Creio mais no meu corpo do que na minha alma,
Porque o meu corpo apresenta-se no meio da realidade,
Podendo ser visto por outros,
Podendo tocar em outros,
Podendo sentar-se e estar de pé,
Mas a minha alma só pode ser definida por termos de fora.
Existe para mim – nos momentos em que julgo que efetivamente
existe -
Por um empréstimo da realidade exterior do Mundo.

Se a alma é mais real
Que o mundo exterior, como tu, filósofo, dizes,
Para que é que o mundo exterior me foi dado como o tipo da realidade?
(PESSOA, 2001, p.135 e 136)

Essa inquietação de Pessoa é de, certa forma, compartilhada pela maioria dos grandes poetas, a partir de Baudelaire, que passaram a lidar de uma forma diferente com a realidade, apoiados, é claro, nas infinitas possibilidades da imagem. Para Friedrich (1991, p. 15), a poesia moderna não quer mais ser medida com base no que comumente se chama realidade, já que esta despreendeu-se da “ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções – repudiadas como prejudiciais –, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu”.

A imagem literária, segundo Paz (2003, p. 40), não só proclama a coexistência dinâmica e necessária de seus contrários como a sua final identidade. E esta reconciliação, que não implica redução nem transmutação da singularidade de cada termo, é um muro que até agora o pensamento ocidental se recusou a saltar ou a perfurar:

O pensamento oriental não sofreu deste horror ao “outro”, ao que é e não é ao mesmo tempo. O mundo ocidental é o do “isto ou aquilo”. Já no mais antigo Upanishad se afirma sem reticências o princípio da identidade dos contrários; “Tu és mulher. Tu és homem. És o rapaz e também a donzela”. [...] Todas estas doutrinas reiteram que a oposição entre isto e aquilo é, simultaneamente, relativa e necessária, mas que há um momento em que cessa a inimizade entre os termos que nos pareciam excludentes (PAZ, 2002, 41).

Otávio Paz (2003, p. 43) recorre ao pensamento do mestre do taoísmo Chuang-Tsé, cuja doutrina apregoa, por exemplo, que as palavras não podem exprimir o absoluto: “O Tao que pode ser nomeado não é o Tao absoluto; os Nomes que podem ser pronunciados não são os Nomes absolutos”. A este respeito, a conclusão de Paz é que “a condenação das palavras origina-se da incapacidade da linguagem para transcender o mundo dos opostos relativos e interdependentes, do isto em função do aquilo” (PAZ, 2003, p. 43). Paz apressa-se em explicar que a prédica sem palavras a que alude o filósofo chinês não é a do exemplo, mas a de uma linguagem que seja algo mais do que a linguagem: palavra que diga o indizível.

Embora Chuang-Tsé jamais tenha pensado na poesia como uma linguagem capaz de transcender o sentido de isto é aquilo e de dizer o indizível, não se pode separar o seu raciocínio das imagens, jogos de palavras e outras formas poéticas. Poesia e pensamento se entrecruzam em Chuang-Tsé até formar uma só tela, uma única matéria insólita. [...] Quando Chuang-Tsé explica que a experiência de Tao implica um retorno a uma espécie de consciência elementar ou o-

original, onde os significados relativos da linguagem resultam inoperantes, recorre a um jogo de palavras que é um enigma poético. Diz que esta experiência de regresso ao que somos originalmente é “entrar na gaiola dos pássaros sem fazê-los cantar”. *Fan* é gaiola e regresso; *ming* é canto e nomes. Assim a frase quer dizer também: regressar ali onde os nomes não são necessários”, ao silêncio, reino das evidências. Ou ao lugar onde os nomes e as coisas se fundem e são a mesma coisa: à poesia, reino onde nomear é ser. A imagem diz o indizível: as plumas leves são pedras pesadas. Há que retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer (PAZ, 2003, p. 44).

A imagem e a palavra se completam como recursos humanos na tentativa de explicação do mundo. Todos os sistemas de comunicação, conforme observa Paz vivem no mundo das referências e dos significados relativos, por isso são conjuntos de signos dotados de certa mobilidade. “Por exemplo, no caso dos números, um zero à esquerda não é o mesmo que um zero à direita: as cifras modificam seu significado de acordo com a sua posição” (PAZ, 2003, p. 44). No caso da linguagem escrita, Paz ressalta que cada vocábulo possui vários significados, mais ou menos conexos entre si e que esses se ordenam e se precisam de acordo com o lugar da palavra na oração, já que um idioma possui uma infinita possibilidade de significados “Na prosa, a unidade da frase é conseguida através do sentido, que é algo como uma flecha que obriga todas as palavras a apontarem para um mesmo objeto ou para uma mesma direção” (PAZ, 2003, p. 45).

No caso específico da imagem, Paz explica que se trata de uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece, já que imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários. E quando o assunto é imagem poética, Paz observa que essa tem a sua própria lógica:

Em primeiro lugar, [as imagens poéticas] possuem autenticidade: o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo. Trata-se, pois, de uma verdade de ordem psicológica, que evidentemente nada tem a ver com o problema que nos preocupa. Em segundo lugar, essas imagens constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma: são obras. Uma paisagem de Góngora não é a mesma coisa que uma paisagem natural, mas ambas possuem realidade e consistência, embora vivam em esferas distintas. São duas ordens de realidades paralelas e autônomas. Neste caso, o poeta faz algo mais do que dizer a verdade: cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência (PAZ, 2003, p. 45).

Esta argumentação de Paz possibilita que façamos aqui uma comparação entre o trabalho do poeta e do fotógrafo. Um fotógrafo, *a priori*, busca a realidade objetiva e lógica

de que falamos anteriormente. Já o poeta, geralmente tenta captar as imagens do mundo interior. Ambos aspiram mostrar realidades. Um usa apenas a imagem e outro a palavra-imagem. São recursos, obviamente, diferentes. A imagem do poeta, conforme acrescenta Paz, apesar de ter como matéria-prima a palavra, trata-se de uso em que essa palavra que supera a convencionalidade, já que ganha a capacidade de explicar-se a si mesma:

Toda frase quer dizer algo que pode ser dito ou explicado por outra frase. Em conseqüência, o sentido ou o significado é um *querer dizer*. Ou seja: um dizer pode dizer-se de outra maneira. O sentido da imagem, pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. A imagem explica-se a si mesma. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa. Um poema não tem mais sentido que as suas imagens. *Ao ver a cadeira, apreendemos instantaneamente seu sentido: sem necessidade de recorrer a palavras, sentamo-nos.* (PAZ, 2003, p. 45). (Grifo nosso.)

Novamente aqui Paz permite que façamos uma ponte entre a imagem fotográfica e a imagem literária. A imagem fotográfica também tem essa capacidade de explicar-se a si mesma, talvez até mais que a imagem do poeta. Ao olharmos a fotografia de uma cadeira, identificamos imediatamente o seu significado. A fotografia também consegue ultrapassar essa fronteira do incessante querer dizer. Ao mostrar, ela simplesmente diz. O pensamento de Paz provoca-nos a perguntar se a imagem fotográfica também não tem essa capacidade de romper completamente a distância entre a palavra e a coisa? Ou seja, de atingir também o reino da poesia. Em um estudo em que relacionou a poesia à pintura, Oliveira lembra que se a poesia é transformação do símbolo em ícone, isto é, da palavra em imagem visual, mental, e então, a rigor, de acordo com este autor, a poesia é palavra de que se acolhe com ênfase na dimensão visual. “A poesia transgride a lógica, a contigüidade, o simbólico. É um símbolo iconizado. A escritura poética, entendida dessa forma, engendra-se em processo translinguístico e emigra para a esfera plástico-espacial das artes visuais” (OLIVEIRA, 1999, p. 38).

Apesar de Oliveira estar referindo-se especificamente à pintura, acreditamos que esse processo é extensivo também à fotografia. Mas antes nos aprofundarmos nessa discussão, vamos primeiro abordar alguns aspectos sobre a metáfora, tema que acreditamos ser necessários à preparação desta argumentação, a ser melhor desenvolvida a partir do próximo capítulo deste trabalho.

3.1 A metáfora

Uma melhor compreensão da imagem em seu sentido literário só possível a partir do esclarecimento de sua relação intrínseca com a metáfora. Pode-se dizer que, na língua, a “imagem”, de acordo com Joly (2002, p. 22), é o nome comum dado à metáfora, que consiste em empregar uma palavra por outra, em virtude de sua relação analógica ou de comparação. “A metáfora é a figura mais utilizada, mais conhecida e mais estudada da retórica, à qual dicionário dá ‘imagem’ como sinônimo”. De acordo com as explicações de Otavio Paz, há várias tentativas de definição do significado das imagens, desde as comparações que apontam as semelhanças entre os termos, segundo a conceituação de Aristóteles, até outras que realizam o que parece ser uma impossibilidade, tanto lógica quanto lingüística: as núcias dos contrários. “Em todas elas – apenas perceptível ou inteiramente realizado – observa-se o mesmo processo: a pluralidade do real manifesta-se ou expressa-se como unidade última, sem que cada elemento perca sua singularidade” (PAZ, 2003, p. 49).

Em termos literários, existe a imagem e a metáfora e para que não se confunda um termo pelo outro, Moisés (1995, p. 284) ensina que o certo seria conceituar a imagem como pintura por meio de palavras em que estivesse ausente a analogia e comparação, e, portanto, se ativesse à descrição. “O leitor ‘vê’ no texto a concretização verbal (imagens visíveis) da representação mental (imagens psicológicas) de um objeto sensível”. Isso significa, de acordo com este teórico, que a imagem no texto fornece uma informação completa e literal semelhantes a uma pintura ou fotografia dos objetos, ao passo que a metáfora lhe daria avisos de uma comparação entre objetos, não os próprios objetos:

Desse modo, a imagem no texto corresponderia, como uma fotografia, àquela que se formou na mente do escritor em contacto com a realidade física. Constituiria, por assim dizer, o grau zero da visão: o ser das coisas que sensibilizaram o escritor e equivale ao ser refletido na imagem (mental e textual), como se diante de um espelho. Em consequência, a metáfora poderia ser entendida como a visão de grau superior a zero, pois o ser das coisas se refletiria como tal na mente do escritor, mas sofreria uma distorção por via comparativa. E seria precisamente a deformação que o leitor encontraria no texto, não a “cópia” fiel de uma realidade transposta para a mente (MOISÉS, 1995, p. 284).

De acordo com as explicações de Kothe, nos primeiros textos gregos em que a palavra metáfora foi utilizada, ela indicava o movimento contínuo das patas dos cavalos, movimento em que a pata traseira vai tocar o mesmo ponto deixado pela respectiva pata dianteira:

A tradição retórica esqueceu-se do caráter dinâmico da movimentação contínua das patas para ficar apenas com a identidade do lugar tocado, identidade que, originalmente, era apenas curto instante atingido por algo diverso (a pata traseira, não mais a dianteira). A identidade num fragmento do campo semântico foi que se conservou na tradição retórica, cuja oscilação se manteve apenas ante a questão de saber se tal identificação repousava na subjetividade do poeta ou objetividade dos termos comparados. A Retórica, como parte da Metafísica, não podia deixar de privilegiar a identidade (KOTHE, 1981, p. 145).

A metáfora é o meio estilístico mais adequado à fantasia ilimitada da poesia moderna, conforme observa Friedrich (1991, p. 20). Mas antes de prosseguirmos na discussão em torno da metáfora relacionada à literatura, vamos primeiro fazer um parêntese para tentarmos entender a metáfora como modo de discurso. É nessa perspectiva lingüística que os teóricos contemporâneos mostram-se deslumbrados com o poder da metáfora. Para Zanotto (1988, p.14), a teoria aristotélica da metáfora como figura de retórica, com a única função de ornamentar, vigorou durante 23 séculos como um dogma inquestionável e, no presente, é ela que a maioria das pessoas tem em mente quando ouvem ou se referem à metáfora. É essa concepção também que é divulgada nas gramáticas e livros didáticos e que tem influenciado a concepção de leitura. Zanotto acrescenta que no novo paradigma, “a metáfora é tratada de forma radicalmente oposta à visão tradicional, na qual ela é considerada simples figura de linguagem, sem valor cognitivo algum e, como tal, deve ser apenas reconhecida e classificada, mas não interpretada” (Zanotto, 1998, p. 14).

Segundo Lakoff e Johnson, a metáfora é para, a maioria das pessoas, um recurso da imaginação poética e um ornamento retórico, ou seja, mais uma questão de linguagem extraordinária do que de linguagem ordinária. Esses autores, no entanto, observam que a metáfora ultrapassa os limites das palavras para tornar-se essencial à estruturação do próprio pensamento humano. “A metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação. Nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza” (LAKOFF ; JOHNSON, 2002, p.45).

Este trabalho de Lakoff e Johnson, publicado nos Estados Unidos em 1980 e introduzida no Brasil 22 anos após, “revolucionou”, segundo a equipe de tradutores da referida obra, os estudos da metáfora no ocidente. “Essa virada paradigmática rompe coma a tradição retórica iniciada com Aristóteles, no século IV a.C. contribuindo assim definitivamente para mudar uma história de mais de dois milênios” (ZANOTTO, 2002, p.11).

As teorias de Lakoff e Jonhson argumentam que, com base na evidência lingüística, a maior parte de nosso sistema conceptual ordinário é de natureza metafórica e que as metáforas “estruturam nossa maneira de perceber, de pensar e de agir”(2000, p.46). Nesse sentido, as metáforas ultrapassam a linguagem em si manifestam-se até mesmo em nossas posturas diante das diversas situações que nos afetam em nosso dia-a-dia:

Para dar uma idéia de como um conceito pode ser metafórico e estruturar uma atividade cotidiana, comecemos pelo conceito DISCUSSÃO e pela metáfora conceptual DISCUSSÃO É GUERRA [...] Muitas das coisas que fazemos numa discussão são parcialmente estruturadas pelo conceito de guerra. Embora não haja batalha física há uma batalha verbal, que se reflete na estrutura de uma discussão – ataque, defesa, contra-ataque etc. É nesse sentido que DISCUSSÃO É GUERRA é uma metáfora que vivemos na nossa cultura; ela estrutura as ações que realizamos numa discussão. (LAKOFF ; JONHSON, p. 46 e 47).

A compreensão da metáfora como um fenômeno que ultrapassa a linguagem fica mais evidente quando analisamos as teorias de Lakoff e Johnson em relação às metáforas orientacionais. Segundo estes autores, as metáforas orientacionais dão a um conceito uma orientação espacial como, por exemplo, no caso da frase FELIZ É PARA CIMA”. “O fato de o conceito FELIZ ser orientado PARA CIMA leva a expressões como “Estou me sentido *para cima* hoje” (I’m feeling up today)” (. (LAKOFF ; JONHSON, 2000, p.59).

Fizemos questão de citar essa discussão que a lingüística contemporânea faz em torno da metáfora para que possamos enfatizar que foi na poesia que essa revolução começou. A metáfora sofre, a partir da lírica moderna, uma transformação tão profunda, a ponto de Friedrich (1991, 207) afirmar que o que é expresso como comparável – isto é, expresso no tom e na tessitura da metáfora – é, na realidade, algo completamente distinto. O conceito de metáfora “como descoberta de uma semelhança existente, embora ainda não visualizada, entre duas coisas dadas”, já não era aplicável às literaturas barrocas e tampouco à poesia moderna.

Em um estudo feito em 1919, Poizat (1989) nos chamava a atenção para certas palavras “cheias de alusões misteriosas”, características da literatura simbolista/decadentista, que eram colocadas de certo modo que tinham um singular poder de evocação e que faziam sonhar com coisas extremamente afastadas do objeto representado. Tratava-se, segundo este autor, de uma linguagem que evoluía do estilo analítico para o sintético. “Em outras palavras, perseguia a quimera de fazer passar o cérebro humano de uma forma de expressão simples e primitiva a uma forma abreviada e superior, onde somente subsistissem as palavras essenciais e carregadas de um sentido eterno” (POIZAT, 1989, p. 2001).

O simbolismo significou, segundo Moisés (1966), a tentativa de representar, ou seja, simbolizar por meio de metáforas polivalentes, todo o conteúdo vago e multifacetado do mundo interior do poeta. “O símbolo seria, pois, um esforço de apreensão, e comunicação do inefável, um múltiplo e instantâneo sinal luminoso duma heteróclita paisagem espiritual” (MOISÉS, 1966, p. 38). Segundo acrescenta este teórico, o simbolismo traz de volta a visão egocêntrica do mundo, de modo que o “eu” interior de cada poeta volta a ser o foco de atenção, em lugar do “não-eu”, que se fizera centro das doutrinas realistas e naturalistas. No entanto, este retorno ao ego, conforme acrescenta este autor, atinge camadas da psique que os românticos não haviam atingido e se atiram em abismos interiores que deixam a zona do consciente e imergem nas esferas inconscientes. Ao mergulharem no eu profundo, os simbolistas atingem “os estratos mentais anteriores à fala e à lógica onde reina “o caos e a anarquia...” (MOISÉS, 1966, P. 34). E linguagem capaz de expressar esta idéia de tamanho desajuste interno é a metáfora.

A metáfora moderna, na opinião de Friedrich, não nasce da necessidade de reconduzir conceitos desconhecidos a conceitos conhecidos, mas realiza-se no grande salto da diversidade de seus elementos a uma unidade alcançável só no experimento da linguagem:

A lírica moderna, graças à capacidade metafórica fundamental de unir algo próximo com algo distante, desenvolveu as combinações mais desconcertantes, ao transformar um elemento que já é longínquo num absolutamente remoto, sem se importar com a exigência de uma realizabilidade concreta ou, mesmo lógica. [...]Tais metáforas criam um mundo em antítese ao mundo familiar e, também, àquele da poesia antiga (e mais feliz). Em muitos casos, a metáfora moderna já não tem o sentido de ser uma imagem junto à “realidade”, mas ela mesma anula a diferença entre linguagem metafórica e não metafórica (1991, p. 207).

Essa anulação entre a linguagem metafórica e não-metafórica é uma modificação importante permitida pela poesia moderna. Segundo Friedrich (1991, p. 74), a partir da poesia de Arthur Rimbaud (1854-1891) publicada “*Le bateau ivre*”, o início da morte do velho estilo metafórico e o nascimento da que ele chama de “metáforas absolutas”, um meio estilístico em que as imagens surgem da mistura de coisas totalmente opostas, combinando aquilo que, objetivamente, é inconciliável, como do belo com o repugnante e o sórdido com o extático.

A metáfora absoluta, segundo explica Friedrich, deixa de ser apenas uma figura de comparação para criar uma identidade, em uma forma poética em que o real e irreal são termos insuficientes, e o termo mais adequado seria, segundo este autor, a “irrealidade sensível”, pois ele se encaixaria melhor numa situação em que a realidade é deformada por meio de grupos de palavra em que cada parte integrante tem uma qualidade sensível. Para se fazer melhor compreendido em seu conceito de metáfora absoluta, o teórico se vale de alguns exemplos retirados da poesia rimbaudiana:

Flores de carne que se abrem em bosques de estrelas”; “poesias pastorais, calçadas de madeira, resmungam no jardim”; “imundície das cidades, vermelha e negra como um espelho, quando a lâmpada gira no quarto contíguo”: todos estes são, certamente, elementos do sensivelmente real, mas elevados a uma super-realidade mediante contração, omissão, deslocação e recombinação. Justamente assim, a nova imagem não faz voltar à realidade, mas obriga o olhar a dirigir-se ao próprio ato criado por ela (FRIEDRICH, 1991, p. 80).

Pode-se entender que a metáfora absoluta seria uma dissecação do real para melhor explicá-lo. Assim como a fotografia que deforma ao aproximar-se excessivamente do seu motivo, o estilo da metáfora absoluta lembra a técnica do pintor cubista na junção dos pedaços de um todo. Lembra também a técnica da montagem na reunião de elementos díspares, que isoladamente parecem absurdos, mas que juntos contribuem para uma visão mais ampla do que se quer dizer. O olhar que é obrigado a dirigir-se ao próprio ato criado pela imagem que penetra nos fragmentos para revelar o todo. É isso que pode ser observado no seguinte trecho de *O barco embriagado (Le bateau ivre)*:

[...] Atingi, como sabem, incríveis Floridas
Mesclando às flores olhos de panteras
Com pele humana! Arco-íris tensos qual rédeas
Sob o horizontes do mares, em glaucos rebanhos!

Vi fermentar enormes pântanos, ardis
Onde entre os juncos um Leviatã apodrece!
Despencam águas em meio a calmarias,
E horizontes para os abismos descem!

Geleiras, sóis de prata, vagas de nácar, céus de brasa!
Encalhe odioso no fundo de golfos negrumes
Onde cobras gigantes devoradas por percevejos
Caem, de tortos ramos, com negros perfumes!

(RIMBAUD, 2005, p. 60)

Além da combinação de coisas aparentemente inconciliáveis, como belo com o feio, Rimbaud também apresenta idéias talvez impossíveis fora do mundo das imagens, como por exemplo, “cobras gigantes devoradas por percevejos”. É uma poesia, de acordo com Friedrich, obscura, já que é um poeta se evade do mundo explicável do pensamento extremamente científico para lançar-se ao mundo enigmático da fantasia. Se a poesia nunca teve compromisso em retratar fielmente a realidade, a partir de Rimbaud, ocorre uma radicalização neste sentido, “A poesia sempre teve a liberdade de deslocar, reordenar o real, reduzindo-o a alusões, expandindo-o demoniacamente, fazendo-o meio de uma interioridade, símbolo de uma ampla condição de vida” (FRIEDRICH, 1991, p. 74).

Apesar da radicalidade de Rimbaud em relação ao uso das metáforas absolutas, o inaugurador dos caminhos que permitiram à sua livre passagem foi, na verdade, Charles Baudelaire (1821-1867). Nas explicações de Friedrich (1991, p. 36), foi com Baudelaire que começou a despersonalização da lírica moderna, “pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores”.

Friedrich observa que Baudelaire fala várias vezes de seu ‘asco pelo real’. “Esta exposição se refere à realidade quando esta é banal ou simplesmente natural – ambas equivalentes, para ele, à negação do espírito” (FRIEDRICH, 1991, p. 53). De acordo com este autor, Baudelaire criou o termo *surnaturalisme* para designar a arte surgida da fantasia criativa, e do qual Apollinaire derivará, em 1917, o termo *surréalisme*. “Entende-se, por este termo, uma arte que “desobjetiva” as coisas em linhas, cores, movimentos, acidentes cada vez mais independente e que projeta sobre elas aquela ‘luz mágica’ que aniquila sua reali-

dade no mistério” (1991, p. 56). O seguinte trecho do poema *Quadros Parisienses – A uma mendiga ruiva*, apresenta algumas destas características de que fala Friedrich:

Ruiva e branca a aparecer,
Cuja roupa deixa ver
Por seus rasgões a pobreza
 Como a beleza,

Para mim, poeta sem viço,
Teu corpo jovem enfermiço,
Todo manchas e agruras,
 Só tem doçuras.

E calças (muito mais bela
Que a Rainha da Novela
Com os seus coturnos brancos)
 Os teus tamancos.

Em vez de molambos, mal
Que te envolva roupa real,
Chegando as ondulações
 Até os talões;

Em vez de meia de crivos,
Para os olhos dos lascivos
Um punhal na perna linda
 Fulgure ainda;

E laços mal apertados
Mostrem aos nossos pecados
Os teus seios a brilhar
 Como um olhar;
 [...]

(BAUDELAIRE, 2001, p. 97 e 98)

Uma das idéias principais contidas neste poema de Baudelaire, a de que o que vemos com os nossos olhos não é necessariamente aquilo que o nosso “eu” realmente enxerga, é bastante semelhante ao pensamento de Barthes (1990) sobre o óbvio e o obtuso na imagem. O óbvio seria o que vemos numa primeira olhada e o obtuso é o que se descortina por trás da visão superficial. Esta constatação de Barthes e que se aplica também à imagem fotográfica é importante no estabelecimento de uma relação entre a literatura e a fotografia. Isso porque as características poéticas da foto nasceriam exatamente do descortinamento do seu sentido óbvio.

A literatura decadentista, conforme explica Baju (1989, p. 95), em estudo feito em 1887, toma apenas o que interessa diretamente, por isso abole as descrições, por supor que tudo já é conhecido. “Há só uma síntese rápida que dá a impressão dos objetos”. O poema acima ilustra bem esta situação: a forma como a realidade é captada resulta numa descrição de um mundo exterior a partir, sobretudo, das impressões internas do poeta. Aos olhos do observador, a beleza e a sensualidade da mendiga a transformam em uma rainha. Esta possibilidade de ver uma rainha numa mendiga é uma das muitas liberdades comemoradas por poetas como Baudelaire e Rimbaud em relação à modernidade, que permite um rompimento entre as fronteiras, talvez até então bem demarcadas na literatura, entre o óbvio e o obtuso, entre o belo e o feio, entre o sagrado o profano, entre o sujo e o limpo, entre o nobre e o plebeu. É uma poesia que se preocupa mais em decifrar a essência das pessoas e das coisas. Na realidade interna do poeta, uma mendiga é tão nobre quanto uma rainha. Este poema de Baudelaire confirma as reflexões de Friedrich sobre uma poesia que se move numa esfera já por si plena de imagens e que gera em seu seio uma segunda camada de imagens, alheia à primeira. Assim como na fotografia, seria na segunda camada de imagens, a camada obtusa, em que a poesia se esconderia.

A busca pela a essência das coisas faz com que poetas como Rimbaud e Baudelaire, segundo Friedrich (1991, p. 61), apresentem uma relação ambígua em relação à modernidade, ao mesmo tempo em que a refutaram enquanto progresso material e racionalismo científico, davam boas vindas às possibilidades surgidas por essa própria modernidade enquanto fio condutor de novas sensações a serem experimentadas pela fantasia. Mas se as experimentações de Baudelaire e Rimbaud em relação à imagem possibilitaram uma absolutização da metáfora, poetas como Mallarmé, Ungaretti e Trakl levaram a questão da visualidade poética a uma situação de quase paroxismo, que é o que veremos no próximo tópico.

3.2 O imagismo absoluto

No Ocidente, de acordo com Campos (1977, p. 82), desde a publicação de o poema constelar de Mallarmé (1842-1898), em 1897, se faz notar no campo artístico, sobretudo nos domínios da vanguarda, uma tendência para ideografia, para a não-discursividade, para

a não-linearidade. E essa tendência abre caminho para uma poética do fragmentário. E é nesta poética do fragmentário que podemos observar uma poesia com as características fotográficas. Isso porque, conforme explica Krauss (1990, p. 167), se a fotografia reproduz bem o mundo, ela só o faz em fragmentos. “A mais realista das representações sempre põe em risco um conjunto de ausências: o volume do modelo original, sua textura, sua escala – nenhum destes elementos está presente”.

Além do aspecto da fragmentação, a poesia pós-Mallarmé passa a buscar nas experimentações com as palavras significados impossíveis até então. De acordo com Friedrich, os poetas da modernidade, como Mallarmé, por exemplo, falam para não serem compreendidos, mas ao mesmo tempo se valem-se de uma infinita possibilidade de sugestão que excita o leitor também a continuar o ato produtivo inconcluído no poema que se realiza:

A infinita potencialidade na qual esta linguagem se move, só se estende ao leitor na medida em que ela o impele a uma potencialidade interpretativa de significado da mesma forma infinita. O leitor não deve decifrar, mas sim chegar ele próprio ao enigmático, onde, intuindo decifrações, mas não as concluindo prematuramente, pode até mesmo pensar em possibilidades de interpretação da poesia que talvez nem sequer figuravam no plano do autor (1991, p. 122).

A poesia de Mallarmé, de acordo com Friedrich, busca que as palavras não falem apenas mediante relações gramaticais, mas irradiem de si próprias suas muitas possibilidades de sentido. Mallarmé, segundo Friedrich, faz uma poesia que conhece e quer proximidade com o impossível, e este só é vislumbrado através da proximidade com o silêncio, um dos conceitos mais frequentes em sua poesia. “O silêncio penetra em suas poesias por meio das coisas ‘caladas’ (porquanto abolidas) e por meio de uma linguagem que se tornou, com os anos, cada vez mais concisa quanto ao vocabulário, cada vez mais suave quanto à musicalidade” (1991, p. 118). Esta proximidade da poesia com o silêncio é outra característica que acreditamos que também permite uma relação de homologia entre a literatura e a fotografia, conforme apontaremos com mais detalhes no último capítulo deste trabalho.

O desvelamento da relação da literatura com a fotografia passa também pela compreensão da montagem, conforme mostraremos a seguir. Em um estudo que fez da poesia de Georg Trakl (1887-1914), Carone (1974), a partir da teoria de cineasta russo Serguei Eisenstein, observa que se trata de uma poesia com características de cinema. O que deixa mais evidente a utilização da linguagem cinematográfica na poesia de Trakl é a técnica da

montagem. Carone (1974, p. 49), conceitua a montagem como a justaposição de elementos descontínuos visando à produção de significados. Na montagem, segundo Carone, podem ser reconhecidos dois fatores relevantes da estética moderna:

O fragmento, unidade material de que se vale a composição, e a produção de significados, chamados por Eisenstein de “terceiro termo”, circunstância que aproxima o processo da montagem do processo metafórico, em cuja forma literal se observa a junção “alógica” de elementos estranhos um ao outro para engendrar uma possibilidade semântica que não pode ser encontrada em nenhum dos termos da equação considerados isoladamente. (CARONE, 1974, p. 104).

A técnica da montagem é um dos recursos que mais evidenciam a influência das artes técnicas na literatura. Absorvida principalmente do cinema, a narrativa fragmentária da montagem lembra seqüências de fotografias. Para melhor ser compreendida, a montagem é explicada por Carone (1974, p. 15) como um conjunto de metáforas visuais agrupadas sem necessidade de lógica, ou seja, reunidas num sistema semiológico em que uma não decorre necessariamente da outra, como acontece no discurso linear. A metáfora visual, segundo Carone (1974, p. 71), permite uma coincidência entre a imagem e o sentido, que se apresentam como quadros feitos de palavras, ou seja, como formações verbais muito distanciadas do comentário lógico-discursivo de caráter meramente descritivo. “Isso significa que sua principal tarefa e aptidão é remeter o objeto diretamente à imaginação e ao desfrute do leitor, sem recorrer aos suportes da linguagem não-imagética” (CARONE, 1974, p. 70).

Esta capacidade da montagem de quase colocar uma cena em frente ao leitor é um dos fatores que acreditamos que mais a aproximam da fotografia. A concepção de montagem em literatura, segundo Carone (1974, p. 155), passa a ser entendida como colagem de textos ou formação de constelações semânticas através de estilhaços verbais justapostos, em que cada junção de fragmentos idênticos ou análogos produz uma imagem portadora de possibilidades novas de significados. “Da mesma forma que no cinema – respeitadas, é claro, as diferenças óbvias, como o material específico de cada um – a montagem de imagens isoladas, no poema trakliano, produz uma “idéia”, um significado, ou, pelo menos, a possibilidade de um significado” (CARONE, 1974, p. 109). Nesse sentido, é válido, segundo Carone, considerar que a montagem em cinema é isomórfica à montagem em poesia. “Isto é: operando com material diferente, mas análogo, o procedimento, num campo e no outro, produz resultados semelhantes através de táticas semelhantes” (CARONE, 1974, p. 109).

A obra de Trakl, de acordo com Carone, resulta em uma poesia em que predominam imagens com um caráter eminentemente visual. Quando se fala da “imagem” criada por um poema, o que se tem em mente, segundo Carone (1974), é o efeito específico de uma modalidade específica de organização verbal, captada pelo olho ou pelo ouvido, capaz de produzir no leitor vivências de natureza visual, que não devem, entretanto, ser confundidas com as percepções ópticas de objetos do mundo físico. “É nessa mesma ordem de raciocínio que se entende a expressão ‘metáfora visual’ [...]. O que a distingue de outros recursos, porém, é sua especial aptidão para evocar, na mente do leitor imagens semelhantes àquelas produzidas pelo sentido da visão” (CARONE, 1974, p. 70).

Mesmo que não sejam percepções ópticas de objetos do mundo físico, acreditamos que a montagem em Trakl tem características fotográficas porque ela parte de uma visualidade quase explícita para, em seguida, apresentar a imagem em seu sentido mais literário. A compreensão desta situação, constatada por Carone na obra de Trakl é fundamental no embasamento da nossa tese, principalmente quando ressaltamos, no último capítulo deste trabalho, as qualidades literárias que acreditamos estar presentes na imagem fotográfica. Só que na fotografia, ao contrário de poesia de Trakl, seria a partir de uma visualidade explícita que provocaria na mente do expectador imagens semelhantes de uma segunda ordem, que se assemelhariam à metáfora.

Na opinião de Gomes (1989), outro autor que estudou a técnica da montagem em Georg Trakl, a excessiva visualidade na obra deste poeta produziu versos dominados pelo imagismo absoluto. Mas um o imagismo absoluto, segundo explica Gomes, não significa abrir mão da palavra, muito pelo contrário.

A sobrevalorização da imagem em detrimento da discursividade faz que Trakl seja não só um poeta sensitivo por excelência, um lírico que apreende o mundo no seu estar aí na nomeação, mas que também ele se despersonalize ao máximo e deixe a linguagem falar. A linguagem nele se desinstrumentaliza: o poeta é servo das palavras que, em sua contingência coisificada, adquirem rara autonomia” (1989, p. 107).

O poema “*Paisagem*”, que transcrevemos a seguir é um claro exemplo que Gomes utiliza para chamar a atenção sobre o predomínio da imagem na poesia de Trakl, em detrimento da discursividade:

Tarde de Setembro; tristes soam os gritos escuros dos pastores
Através da aldeia ao crepúsculo; chispa fogo na forja.
Empina-se poderoso um cavalo preto; os cabelos de jacinto da moça
Querem prender o ardor das suas ventas purpúreas.
Pára, inteiriço e baixo, o bramido da corça na orla do bosque
E as flores amarelas do Outono
Curvam-se caladas sobre a face azul do tanque.
Ardeu em chama rubra uma árvore; esvoaçam com rostos escuros os morcegos.
(Trakl 1969 Apud GOMES, 1989, p. 106)

O ritmo do poema de Trakl acima descrito deixa transparecer com bastante clareza a utilização da montagem, pois lembra a técnica cinematográfica. Os cortes de cenas partem de um plano geral de uma aldeia ao crepúsculo numa tarde de setembro e mostram, em seguida, cada um dos personagens e elementos que compõe a paisagem observada pelo poeta: os pastores, a moça de cabelo de jacinto, a corça na orla do bosque, as flores amarelas do outono, a árvore em chama rubra e, por fim, os morcegos de rostos escuros que inauguram a noite. A preocupação com a luz do instante escolhido para a contemplação do poeta, nos chama a atenção sobre os aspectos fotográficos do poema. Neste sentido, se partirmos da possibilidade de que todos os elementos descritos por Trakl ocupam o mesmo cenário, poderíamos imaginar a paisagem observada pelo poeta como uma fotografia de um final de tarde iluminado pelo pôr do sol. Se os elementos e personagens do poema forem considerados separadamente, eles podem ser observados com numa sequência de fotografias sobre um final de tarde. A montagem faz exatamente isso, coloca na ordem desejada pelo poeta as diversas cenas que ele utiliza para compor o seu poema e para contar a sua história, assim como o faz o cineasta. Assim como no cinema e na fotografia, no poema de Trakl os elementos visuais são os que prevalecem.

De acordo com as observações de Paz (2003), os meios de reprodução visual, tais como o jornalismo, a publicidade, o cinema, entre outros, transformaram a escritura, que fora quase totalmente estereotipada pela tipografia. “É a poesia moderna, tal como previram Mallarmé e Apollinaire, também incorpora muitas das influências dos meios de comunicação (Paz, 2003, p. 119)”. O poema de Mallarmé *Un coup de dés jamais n’abolirá le hasard*, conforme observa Paz (2003), provoca no leitor/espectador a sensação de deparar-se ante um cartaz ou anúncio de propaganda. “Nossa apreensão é parcial e sucessiva. E é, ademais,

simultânea: visual (imagens suscitadas pelo texto), sonora (tipografia: recitação mental) e espiritual (significados intuitivos, conceituais e emotivos)” (PAZ, 2003, p. 25).

Sem nenhum preconceito, Mallarmé parece incorporar as outras artes à literatura, tendência da qual o escritor tornou-se logo um adepto. De acordo com Zênia de Faria, pesquisadora da obra de Mallarmé, a relação entre a literatura e as outras artes tem sido um campo de exploração profícuo tanto para os escritores quanto para os teóricos e os críticos:

Poucas vezes, porém, o escritor, o teórico e o crítico se reuniram em um único indivíduo para teorizar sobre essa relação entre as artes e para criar uma obra em que essa inter-relação se concretizasse. A nosso ver, Stéphane Mallarmé é um dos exemplos mais representativos desse caso (1997, p. 100).

Essa capacidade de ser “três em um” fez de Mallarmé um observador privilegiado das artes de uma forma geral e capaz de reconhecer a poesia onde geralmente ela não era notada. O olhar atento de Mallarmé, conforme nos chama a atenção Faria (1997), estabeleceu uma proximidade entre as artes cênicas com a escrita. Um desses casos é mostrado no texto ‘*Mimique*’, em que, por exemplo, o poeta-crítico parte do espetáculo da pantomina para mostrar que a mímica é pura ficção literária:

Nesse texto, ele compara o mímico – em virtude de sua maquiagem branca – a uma página branca: ‘fantôme blanc como une page pas encore écrite’. Assim, o mímico seria um texto virtual. Essa página branca será escrita, será auto-escrita pela caligrafia corporal do mímico, com o seu ‘solilóquio mudo’, com sua expressão gestual e facial” (FARIA, 1997, p. 102).

Uma das inúmeras deduções possíveis desse pensamento de Mallarmé é de que a poesia extrapola em muito a forma escrita. Uma idéia que faz sentido porque a primeira significação de *mimesis*, segundo Ribon (1991, p. 55) deve ser buscada na representação, no sentido teatral do termo, e mais particularmente na dança, que na Grécia antiga era uma combinação de gestos, movimentos, música, recitação e cantos poéticos. Mallarmé parece ter resgatado este aspecto originário no poema “*Un coup de dés*”, já que a disposição gráfica sugere uma coreografia de balé, conforme observa Faria: “Assim, o poema se encontra na confluência de várias artes: poesia, teatro, balé, artes visuais e criação musical. As diferentes competências intelectuais e sensoriais do leitor são chamadas a participar, para a leitura, compreensão e a fruição máxima desse poema” (1997, p. 108). No ensaio *Ballet*,

Mallarmé (1945) cunha a expressão “*regard absolu*”, olhar absoluto, para discutir, através da observação da *performance* de uma bailarina, que o estado poético ultrapassa a escrita:

A savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés *qu'elle n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc, et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction: poème degagé de tout appareil du scribe (MALLARMÉ, 1945, p. 304).¹⁵

Este pensamento de Mallarmé é outro ponto no qual nos apoiamos na defesa da existência de elementos do mundo da poesia que também podem ser encontrados na fotografia. Ao defender, a partir da observação da *performance* da bailarina, que um poema pode ser “desprovido de todo e qualquer elemento da escrita”, esta opinião de Mallarmé abre possibilidades para que possamos também buscar na fotografia características poéticas.

O ‘*olhar absoluto*’, de acordo com Friedrich (1991, p. 136 e 137) pode ser, portanto, mantido como fórmula para indicar a poesia abstrata de Mallarmé e seus seguidores, mas também a pintura abstrata que, em lugar dos objetos, coloca uma tessitura de tensão de linhas puras, cores e formas”. Na sua investigação sobre as relações da pintura com a poesia, Gonçalves (1997), aparentemente de forma inadvertida – já que o texto “*Ballet*” de Mallarmé nem mesmo é citado -, resume talvez uma das características principais contidas na idéia do ‘*regard absolu*’ marllarmeniano, ao afirmar que: “Todo pensamento que se dispõe a adentrar devidamente as esferas do estético, sobretudo a estética da palavra, acabará por defrontar-se com o universo dos demais sistemas” (GONÇALVES, 1997, p. 60).

A existência de artes da linguagem não significa, conforme observa Dufrenne (1972, p. 110), que a arte se manifeste apenas na linguagem, assim “como a arte do bronze

¹⁵ A dançarina não é uma mulher que dança; pelos motivos expostos ela não é nem mesmo uma mulher, mas uma metáfora que resume um dos aspectos elementares de nossa natureza: espada, taça, flor; e não dança, mas sugere com uma escrita corporal aquilo que um texto poderia exprimir apenas com paráfrases em prosa dialogada e descritiva, para expressar, na redação: poema desprovido de todo e qualquer elemento da escrita. (Tradução: Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. In: FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX). 2ª. Ed. São Paulo: Editora Duas cidades, p. 1991, p. 136 e 137, mais adaptação nossa).

não implica em a arte ser bronze”. A conclusão de Dufrenne é que as outras artes, sem recorrer à linguagem, podem falar igualmente. “De fato, aqueles que lhes atribuem esse poder não tomam as artes da linguagem como modelo; eles dizem de bom grado: *ut pictura poesis*, ou: *ut musica*, e estão prontos para compreender a poesia pelas outras artes” (DUFRENNE, 1972, p. 110).

Para alguns teóricos, a fotografia não tem condições de figurar no mesmo nível da poesia, principalmente em virtude do seu, aparentemente, forte compromisso com a realidade. Mas captar a realidade, conforme observa Sodré (1965), não é tão simples, já que esta apresenta-se sob infinitas formas, multiplicando ao infinito os seus detalhes, aparentemente descoordenados. “Por isso, é fácil verificar, desde logo, as razões da frustração dos naturalistas que apenas visavam a reproduzir a realidade, copiando os seus traços exteriores” (SODRÉ, 1965, p. 18). O que se apreende da realidade, conforme defendemos, é apenas o fragmento, o instante. E fotografia aproximaria da poesia quando capturaria os traços interiores e exteriores do instante

Na imagem técnica, a imagem e o mundo, segundo Flusser (2002, p. 14), aparentemente se encontram no mesmo nível do real. “O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos”. Sontag (2004, 15) contesta esta posição, lembrando que embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos. Seguindo essa mesma linha de pensamento, Miriam Moreira Leite (1998, p. 36) explica que, ao examinar uma fotografia, cada observador acaba sempre relacionando-a consigo, procurando discernir em si mesmo o que talvez não percebesse sem a visão daquela imagem:

Como constam quase sempre de um conteúdo manifesto e um conteúdo latente, as fotografias serão vistas de maneira diferente, dependendo de quem olha. Como, ao olhar retratos, a pessoa que olha está sempre à procura de uma relação entre ela e a imagem, cada uma verá parcelas e níveis diferentes da fotografia. (1998, p. 36).

Quem também concorda com essa posição é Darbon (1998, p. 106), pesquisador que nos chama a atenção para o fato de que uma imagem não é um discurso científico, já que ela não nos fala do mundo. “Falar do mundo, só a linguagem articulada pode fazê-lo. Uma

imagem não possui um sentido que lhe seja inerente, pois o sentido de uma imagem se constrói”. Para comprovar sua tese, Darbon (1998, p. 106), com base nas teorias de Eugen Gombrich apresentadas na obra *L’ecologie des images* (1983), cita que no nível do emissor, por exemplo, a imagem, longe de nos dar uma visão unívoca do que seria a realidade, pode, no entanto, propor múltiplas dimensões dessa realidade, eventualmente contraditórias, em função da subjetividade do fotógrafo, do contexto, de condicionamentos sociais ou técnicos etc. A este respeito, Sontag (2004, p. 152) ressalta que, embora a autoridade de uma fotografia sempre dependa da relação com um tema (de ser a foto de alguma coisa), todas as pretensões da fotografia como arte devem enfatizar a subjetividade da visão. Do lado do receptor, essa multiplicidade de possibilidades de interpretação também é real, segundo acrescenta Darbon (1998, p.107): “O receptor, ele também, tem sua própria subjetividade, sua história pessoal e suas grades de leitura; ele percebe a imagem num ambiente e num contexto suscetíveis de colorir sua percepção”.

Conforme observa Humberto (2000, p.102), a possibilidade poética existe, sempre, em todas as formas de expressão, e fotografia não é nenhuma exceção. “O conteúdo poético de uma linguagem expressa o resultado da investigação de um universo sensível que abrange não só o emissor, mas também aqueles capazes de serem tocados por ele”. Este autor observa que a fotografia aproxima-se do poético quando transcende seu valor de simples registro e passa a revelar nossos mundos íntimos em suas belezas e perversões. A conclusão deste autor é de que a fotografia torna-se sinônimo de poesia quando é capaz de por “à mostra nossa sensibilidade ou rudeza” e de revelar “nossos mistérios e segredos, zelosamente acobertados”. (HUMBERTO, 2000, p. 101).

Ao referir-se à imagem literária, Otavio Paz (2003), observa que a imagem, ao invés de aumentar a distância entre a palavra e coisa, ela faz com que essa barreira desapareça por completo, já que o nome e nomeado são a mesma coisa. “O sentido – na medida em que é nexa ou ponte – também desaparece: já não há nada que apreender, nada que assinalar. Mas não se produz o sem-sentido ou o contra-sentido e sim algo que é indizível e inexplicável, exceto por si mesmo” (PAZ, 2003, p. 49). Neste sentido, a linguagem indica, representa, segundo frisa Paz, já o poema não explica nem representa: apresenta. “Não alude à realidade; pretende – e às vezes o consegue – recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade” (PAZ, 2003, p. 50).

Todas as nossas versões do real – silogismos, descrições, fórmulas científicas, comentários de ordem prática, etc. – conforme explica Paz (2003), não recriam aquilo que pretendem exprimir. Limitam-se a representá-lo a ou descrevê-lo:

Se vemos uma cadeira, por exemplo, percebemos instantaneamente sua cor, sua forma, os materiais com que foi construída, etc. [...] Mas se queremos descrever nossa percepção da cadeira, teremos que ir aos poucos e por partes: primeiro sua forma, depois sua cor e assim sucessivamente até chegar ao significado. *O poeta não descreve a cadeira: coloca-a diante de nós*. Como no momento da percepção, a cadeira nós é dada com todas as suas qualidades contrárias e, no ápice, o significado. Assim, a imagem reproduz o momento de percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido. O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, desperta, recria (PAZ, 2003, p. 46). (Grifo nosso)

Este pensamento de Paz contribui em muito para a fundamentação das nossas investigações em torno dos aspectos poéticos da fotografia. Isso porque o fotógrafo, assim como o poeta, também não descreve, mas põe a vida diante de nossos olhos. Neste sentido, para Paz (2003), a poesia coloca o homem fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. “O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é. A poesia é entrar no ser” (PAZ, 2003, p. 50).

Conforme explica Teles (1982, p. 59), as palavras são símbolos (signos) das coisas e, também, do que as coisas representam quando tomadas num plano alegórico. E é desta possibilidade de indicar o real e de expressar uma abstração que dele se origina, segundo Teles, o problema fundamental da linguagem literária, que é o de oscilar historicamente, entre o real e o irreal, caracterizando períodos que se denominam, de um lado, clássico ou realista, e, de outro, romântico ou simbolista. A este respeito, Teles acrescenta:

Quando a linguagem fica mais próxima da realidade, representando-a metonimicamente, estamos no realismo literário; e quando se afasta do real sensível e busca ou a realidade psíquica ou a pura abstração, valendo-se para isso preferencialmente da metáfora e dos símbolos, temos os períodos românticos e simbolista das histórias literárias (1982, p. 59).

A arte da poesia, de acordo com Merleau-Ponty (1969, p. 29), não consiste em descrever didaticamente as coisas ou expor idéias, mas de criar uma máquina de linguagem que, de maneira quase infalível, coloca o leitor em determinado estado poético. Para se

entender melhor o que seria este “estado poético” é preciso aprofundemos a nossa discussão em torno do que é a poesia.

Conforme observa Greimas (1975, p. 11), todos nós temos em grau maior ou menor – dentro dos limites impostos pela *performance* do leitor – uma certa intuição ingênua do que seria poesia. Todavia, à primeira vista, ela parece indiferente à linguagem em que se manifesta: fala-se muito em cinema e em teatro poéticos e acontece-nos ter sonhos poéticos. “Situando-nos no ponto de vista dos efeitos de sentido produzido sobre o ouvinte, seria possível considerar, por extensão, como poético o que para outras civilizações depende do sagrado: hinos, rituais cantados, assim como certos textos religiosos ou filosóficos” (GREIMAS, 1975, p. 11). Para este autor, existe uma semiótica poética, cujo objeto de estudo, o discurso poético, não é coestensivo ao conceito de literatura. Uma das características desse tipo de discurso, que é ao mesmo tempo “poético e sagrado”, é que, em princípio, ele é indiferente à linguagem em que é produzido. A problemática do fato poético situa-se, na visão de Greimas, dentro do quadro da tipologia de qualquer outro discurso, e sua especificidade, percebida intuitivamente, só poderia ser reconhecida se o efeito produzido ficar justificado por um arranjo estrutural do discurso que lhe seja particular:

O efeito de sentido surge aqui como um efeito dos sentido: o significante sonoro – e gráfico, em menor proporção – entra em jogo para conjugar suas articulações com as do significado, provocando com isto uma ilusão referencial e incitando-nos a assumir como verdadeiras as proposições emitidas pelo discurso poético, cuja sacralidade fica assim fundamentada em sua materialidade (GREIMAS, 1975, p. 12).

Uma teoria que procurasse explicar o discurso poético e fundamentar ao mesmo tempo a semiótica poética, conforme explica Greimas (1975, p. 12 e 13), deveria estar capacitada, num primeiro plano a reconhecer que o discurso poético é na realidade um discurso duplo, que projeta as suas articulações simultaneamente nos planos da expressão e do conteúdo. Conseqüentemente, a semiótica poética precisaria também instituir uma tipologia de objetos poéticos calcada na atribuição dos níveis lingüísticos do discurso poético.

Com base no pensamento de Ezra Pound, Augusto de Campos (1993), explica que há três modalidades de poesia:

1 – Melopéia – aquela em que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo), que orienta o seu significado (Homero, Arnaut Daniel e os provençais). 2 – Fanopéia – um lance de imagens sobre a imaginação visual (Rihaku, i. é, Li-T’ai-Po e os chineses atingiram o máximo de fanopéia, devido talvez à natureza do ideograma). 3 - Logopéia – “a dança do intelecto entre as palavras”, que trabalha no domínio específico das manifestações verbais e não se pode conter em música ou em plástica (Propércio, Laforgue). (CAMPOS, 1993, p. 23)

Definir seja o que for, na opinião de Castro e Gotlieb (1993, p. 185), é criar a possibilidade de ser precisamente algo diferente do que se diz na definição. “Ou seja, é criar-lhe perspectivas de não o ser, de se exceder e transgredir”. Neste sentido, estes autores chamam a atenção para o fato de que a definição da poesia é a preocupação maior de todos os poetas, porque assim asseguram que ela será sempre algo diferente:

É sempre possível produzir frases aparentemente inteligentes sobre a poesia, onde a poesia não está. É sempre possível fazer um belo discurso acerca da poesia, de onde ela sobra. É sempre possível instalarmo-nos no discurso poético para dizer que a poesia nos escapa. E todas as tentativas desse tipo poderão ser poesia. E todas poderão não sê-lo. Porque é na própria razão do ser ou não ser que está a dialética da definição e a sua (im)possível: a poesia (CASTRO e GOTLIEB, 1993, p.185).

Conforme acrescentam estes autores, existe um preconceito de que só certos agrupamentos de letras são sílabas e de que só determinadas seqüências são versos. Da mesma forma, há uma idéia pré-concebida que diz que só um agrupamento de versos é um poema e só nesse está a poesia. “Pelo contrário, todos sabemos que o verso como medida temporal do poético é apenas um resultado da codificação rítmica do texto e que o texto-poema possui outros recursos além do ritmo e de um(uns) sistema (s) de medida para se realizar como poema” (CASTRO e GOTLIEB, 1993, p.185). Para este autor, a poesia é uma síntese formal de várias tensões ou dinamismos da atividade humana ligada às funções biológicas e intelectuais. Este autor enumera diversas experiências poéticas e demonstra que a poesia envolve todos os outros sentidos:

1. Poesia visual – Caligramas de Apollinaire; experiências gráficas do futurismo; concretismo (brasileiro e internacional). Visopoemas (Lisboa).
2. Poesia auditiva – Experiências com a voz humana tratada ou não com o magnetofone; poesia rítmica ou poesia melódicas com palavras, sílabas ou sons puros. Algumas experiências dadaístas e letristas. Composição direta na trilha sonora.

3. Poesia tátil – O poema é um objeto. Todas as formas de colaboração com artistas plásticos. Ready-Mades. Objeto poema e poema objeto. Todos os processos de construção que dão ao poema um corpo material.
4. Poesia respiratória – Experiência de Pierre Garnier com o sopro humano.
5. Poesia Lingüística – E.E. Cummings, James Joyce, Ezra Pound e muitos outros. Tentativas de criação de palavras e línguas novas. Poesia poliglota.
6. Poesia conceitual e matemática-Cibernética. Métodos permutacionais e combinatórios. Estrutura numérica da obra de arte. Experiência de Raymond Queneau.
7. Poesia sinestésica – Desenvolvimento das sinestesias. Produtos híbridos dos tipos de poesia já referidos.
8. Poesia espacial – Mallarmé: *Un Coup de des*. De um modo geral o sentimento espacial manifesta-se como denominador comum de todas as formas atuais do experimentalismo poético. (CASTRO e GOTLIEB, 1993, p. 35 e 36).

A fotografia não aparece nesta relação destes autores, no entanto, eles a relacionam, obviamente, ao primeiro item, a poesia visual. Mas antes de prosseguirmos nas observações de Castro e Gotlieb sobre as analogias entre a fotografia e a poesia visual, vamos antes nos deter um pouco na reflexão que estes autores fazem sobre a poesia e o silêncio. Mesmo com a possibilidade de envolvimento de todos os sentidos, o êxtase poético é atingido quando nos aproximamos do silêncio. Pelo menos, é isso que se pode deduzir do seguinte conceito de poesia de Castro e Gotlieb (1993, p. 188), que afirmam: “A poesia é, assim, o silêncio que se diz em palavras”. O silêncio não é, pois, segundo fazem questão de esclarecer estes autores, a ausência de comunicação. Muito pelo contrário:

Usando um esquema de teoria da informação, dir-se-á que:

- O silêncio é o estabelecimento de contato entre o emissor e o transmissor – por intermédio de uma via de comunicação -, mas sem se realizar a emissão de uma mensagem explícita – segundo o código próprio da via de comunicação.
- O silêncio é uma comunicação sem mensagem.
- No silêncio a própria via de comunicação é a mensagem. (“The medium is the message”, McLuhan).
- Para comunicar silêncio é apenas necessário assegurar que o contato esteja feito através da ligação emissor/receptor. Esse contato é a própria mensagem (CASTRO e GOTLIEB, 1993, p. 189).

Se considerarmos, de fato, a fotografia como a sua “própria mensagem” no sentido mcluhaniano apontado por Castro e Gotlieb, a discussão em torno do silêncio torna-se necessária aos objetivos deste trabalho, já que, aparentemente, a fotografia seria uma arte que abriria mão da palavra. E é exatamente este aparente silêncio que acreditamos que permite a entrada da fotografia no reino da poesia. A imagem literária, segundo explica Paz (2003),

em virtude de sua capacidade de conciliação dos contrários é um dos meios mais eficazes que o homem possui para quebrar o silêncio. “Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos” (PAZ, 2003, p. 48). E o sentido último da imagem, de acordo com as constatações de Otavio Paz (2003) é ela mesma:

O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas sobre as próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não-significação. Mais aquém da imagem, jaz o mundo do idioma, das explicações e da história. Mas além, abrem-se as portas do real: e significação e não-significação tornam-se termos equivalentes. Tal é o sentido último da imagem: ela mesma. (PAZ, 2003, p. 48 e 49).

Essa observação de Paz, apesar de referir-se à imagem poética, acreditamos que ela também possa ser aplicada à fotografia. De todos os tipos de imagens, a fotografia talvez seja a que consegue ser mais “ela mesma” e também talvez a mais silenciosa. Isso não tornaria uma espécie de poesia mais pura? Talvez. Conforme nos chama a atenção Umberto Eco (2000), a existência de uma arte como a fotografia constitui uma fonte de problemas, porque a imagem fotográfica trabalha com um material fornecido diretamente pela natureza, o que a torna semelhante à operação de uma pessoa que encontra uma pedra na rua. “Com a diferença de que a fotografia, ao reconhecimento da arte que pode existir nos fenômenos naturais, acrescenta todo um conjunto de operações manuais e, portanto, de decisões formativas autônomas, tais como a focagem, a abertura, o enquadramento, etc.” (ECO, 2000, p. 185).

Na opinião de Castro e Gotlieb (1993), a fotografia aproxima-se da poesia visual, que, segundo explica este autor, é uma saída espacial para fora dos limites físicos do suporte (geralmente uma superfície quadrada ou retangular): a página. A fotografia, conforme acrescenta Castro, é outra saída espacial da escrita. “O que neste nível for dito para a poesia visual é válido para a fotografia, ela própria quadrada ou retangular, espacialmente limitada, mas proponente de um outro espaço que a leitura revela e instaura” (CASTRO e GOTLIEB, 1993, p. 230). Mas as diferenças entre a poesia visual e a fotografia também merecem ser enumeradas:

Se a poesia visual necessita de um tempo físico de escrita para se escrever na página, a fotografia é instantânea: fixa um momento no momento.

Se a poesia visual sugere ou exige um tempo de leitura létrica e por isso sonora e sinestésica, a fotografia impõe uma leitura total que não passa necessariamente por conceitos memoriais, sonoros, létricos ou outros, atuando privilegiadamente através da vista.

Se a poesia visual é presentativa e atemporal, isto é, em si própria não tem passado, nem presente, nem futuro, só tendo como referência temporal extrínseca a data em que foi feita, a fotografia atua sobre o tempo, parando-o: fixa o presente para o futuro, transformando-o sempre em passado. Não registra datas, mas os sinais dessas datas.

Se a poesia visual está ligada à escrita manual ou às extensões cibernéticas da mão, a fotografia só pode ser executada por máquinas e processos químicos e/ou eletrônicos, que são extensões cibernéticas da vista (e não da mão) (CASTRO e GOTLIEB, 1993, p. 230).

Sobre este assunto, a conclusão destes autores é que, a partir da comparação entre a poesia visual e a fotografia é que, possuímos, então, três tipos de escrita que nos permitem diferentes tipos de leitura: “as leituras dos tempos, as leituras dos espaços, as leituras objetuais, as leituras visionárias e as leituras” (CASTRO e GOTLIEB, 1993, p. 230).

Para o fotógrafo Sebastião Salgado, a fotografia é antes de tudo uma arte de fácil leitura, acessível mesmo a quem não é alfabetizado. Em entrevista a Simonetta Persichetti, em uma obra em que esta autora apresenta os depoimentos dos fotógrafos que considera os melhores do Brasil, Salgado afirma que a fotografia é uma forma poderosa de comunicação, mas que ainda é vista com preconceito quando comparada com as outras artes. Salgado reclama do fato de que alguns críticos têm a tendência de considerar uma obra criativa somente quando o artista passa meses para realizá-la. “Ao passo que a fotografia é uma outra criatividade, tão fantástica, tão sutil, que naquela fração de segundo você consegue passar uma expressão” (SALGADO *apud* PERSICHETTI, 2000, p. 80). A conclusão de Salgado é que a fotografia é a mais eficiente e universal das formas de linguagem humanas:

As pessoas não se dão conta da potência da imagem. Buscamos durante muito tempo uma linguagem universal. Falou-se do esperanto, do inglês, do latim. Finalmente descobrimos a linguagem universal, que é a imagem. A imagem que faço aqui no Brasil, ela vai ser difundida em dez, doze países, sem uma linha de tradução. Qualquer um que ler minha imagem no Japão vai compreender, quem ler minha imagem na Índia vai compreender. Realmente é uma escrita, uma linguagem universal. Por meio dela, uma vez que se chega a dominá-la e afirmar essa escrita como estilo, como maneira de apresentar, você chega a se comunicar de uma maneira muito forte. Realmente as pessoas compreendem. Você não precisa nem ser alfabetizado. Eu acho que qualquer pessoa que vê uma

imagem, lê a imagem. Você não depende de jeito nenhum do seu nível de sofisticação teórica (SALGADO *apud* PERSICHETTI, 2000, p. 80).

Este depoimento de Salgado contraria a maioria dos teóricos da fotografia, que sustentam exatamente o fato de que a imagem fotográfica é de difícil decifração e que, portanto, a sua leitura é acessível a poucos. Como temos defendido esta posição ao longo deste trabalho e ressaltado que é exatamente a dificuldade na leitura da imagem fotográfica o que a aproxima da poesia, podemos concordar com Salgado apenas quando ele afirma que a fotografia é uma escrita. Mas uma escrita complexa. A idéia de que é uma escrita que qualquer um “que vê, lê” precisa ser complementada pelo fato de que é uma leitura que “qualquer pessoa lê” de forma única. E este caráter individualizado das leituras da imagem fotográfica é o que a torna complexa e que abre caminhos para que ela seja comparada à poesia.

A trajetória que permite que possamos apontar aspectos poéticos na fotografia nasceu talvez da ânsia da poesia em escancarar seus elementos de visualidade. Uma ânsia que já no período barroco era evidente. A poética barroca busca suscitar no leitor a surpresa e o maravilhamento, segundo explica Aguiar e Silva (1996, p. 499). Esta tendência, de acordo com este autor, resulta numa poesia nova e inquieta, apta a exprimir as relações secretas existentes entre os seres e as coisas, através de uma linguagem fulgurante. “Para lá da lógica e da razão, a literatura barroca plasma mundos que, esplendentes ou lóbregos, se caracterizam pelo propósito de maravilhar, de despertar no leitor uma admiração sem medida”. E a exploração visualidade das coisas é um dos recursos que os poetas barrocos utilizam para causar a admiração e o maravilhamento.

No barroco brasileiro, por exemplo, de acordo com Ávila (1994, p. 184), há muitos casos de poemas, que além de portarem as virtualidades de dicção próprias do cultismo ou do conceptismo, enquadram-se “com exímio domínio artesanal, em elaboradas molduras visuais”. O inaugurador dessa preocupação com os efeitos de ordem visual no texto poético, conforme pesquisou Ávila, é Bento Teixeira, com o *Soneto Per Eccos*, que reproduzimos a seguir:



Ilustração 1 – Poema de Bento Teixeira, de 1601, (apud Ávila, 1984, p. 124)

Bento Teixeira, de acordo com Ávila (1994, p. 185), inseriu em sua *Prosopopéia*, publicado em 1601 em Portugal, o “curioso *Soneto Per Eccos*, em que se somam os artifícios acústicos próprios desse tipo de poema e recursos adicionais da arte tipográfica: desenho ornamental de letras, vinhetas e pequenos clichês ideográficos da mão fechada com o indicador em riste”. A visualidade deste poema parece resultado também de uma ornamentação com o objetivo de aumentar a importância da palavra escrita, até então acessível a poucas pessoas.

A maior expressão do barroco brasileiro, Gregório de Matos, também se sentiu atraído, conforme nos chama a atenção Ávila (1994, p. 184 e 185), pela simbiose gráfico-visual da poesia, deixando-nos *Às altas prendas do desembargador Dionísio de Ávila*, “uma peça que explora desmembramentos e contigüidades estruturais das palavras, dispostas espacialmente na página sob forma de uma constelação de sílabas e letras”:

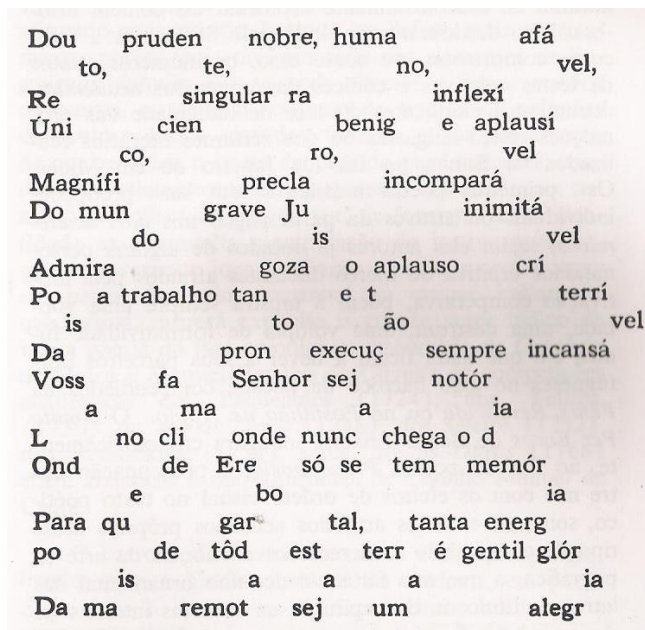


Ilustração 2 – Poema visual de Gregório de Matos (1993, p. 56)

Se a escrita era acessível a poucos, este poema de Matos parece tentar tornar a sua decifração mais seletiva ainda, ao dispor o final das palavras ora acima ora abaixo de seu início. É como um intrigante enigma a ser decifrado.

No período barroco, tanto na Europa quanto na América de colonização Ibérica, segundo Ávila (1994), a presença da poesia nas festas religiosas ou profanas, de corte ou populares, era muito comum. Em Minas Gerais, por exemplo, ao longo do século XVIII, segundo Ávila (1994, p. 186) “a ocorrência da vinculação entre poesia e festa, entre poesia e expressão de sentimento social, se deu sob vários feitos de apresentação, não faltando as soluções visivas das inscrições em tarjas, dos emblemas pintados, dos cartazes fixos ou não e até mesmo do poema exposto em mural-móvel”.

Esta idéia da festa barroca, que a literatura brasileira refletiu em determinados períodos e que incorpora à imagem literária às outras artes com características visuais, foi levada ao paroxismo na Europa e nos Estados Unidos com o advento dos movimentos das vanguardas. E coube a Ezra Pound (1885-1972) ser um de seus pontas-de-lança de uma tendência que ficou conhecida como “imagismo” ou “vortecismo”. Conforme explica Vanspanckreen (1994, p. 63), o imagismo defendia uma apresentação clara e altamente visual das frases.

Ao divulgar o manifesto imagista, em 1913, na revista *Poetry*, Pound apregoava que a nova escola deveria, entre outras coisas, oferecer um “tratamento direto da ‘coisa’, seja subjetiva ou objetiva” e vetava o uso de “palavras supérfluas” e adjetivos que não “revelassem alguma coisa” (ZACH, 1989, p. 189). Ou seja, cada palavra teria que revelar algo, assim como um negativo banhado pelos químicos no escuro de um laboratório fotográfico.

O conceito de imagismo, de acordo com Zach, pode ser resumido pela palavra dureza (*hardness*), que se associa a uma forma menos enfeitada e mais direta de expressar o sentimento poético:

De modo mais radical, ela se aplica ao estilo, ao ritmo e à emoção. A julgar pelas declarações imagistas, o verso torna-se duro: (1) sendo conciso e eliminando todas as superfluidades ornamentais; (2) transmitindo, por se manter próximo à linguagem cotidiana, parte da dureza da realidade do dia-a-dia; (3) ao tender para a objetividade concreta, assim evitando efusões sentimentais; (4) porque, ao apresentar o que pretende ser uma exposição acurada de seu tema, ele se aproxima dos métodos “duros” do cientista, de sua observação rigorosa dos fatos detalhados; (5) quando “ousa ir à lata de lixo para seus temas” (elogio de Pound à obra de Fletcher); (6) ao evitar metros simétricos e isocrônicos, estigmatizados como brandos, monótonos e soporíficos, e ao traçar em seus ritmos os contornos “ásperos” (isto é, irregulares) das “coisas” (1989, p. 194).

Estas reflexões de Zach sobre a dureza desejada pelo imagismo revelam muitos dos aspectos que acreditamos serem elementos de uma poética preocupada em colocar em frente do leitor uma imagem o mais fiel possível da realidade, assim como uma fotografia. Ao mostrar, como um cientista, a “dureza da realidade do dia-a-dia”, o leitor, a partir das imagens expostas sem nenhuma “superfluidez ornamental”, que tire suas próprias conclusões sobre o que “vê”.

Ao citar Pound, Zach (1989, p. 189), explica que o imagismo é aquele tipo de poesia na qual a pintura ou a escultura parecem estar simplesmente tomando conta da linguagem:

Leve sem ser trivial, a concentração do poema na imagem lembra a ênfase simbolista sobre a forma essencial, com a exclusão de qualquer outra questão supostamente extrapoética. Embora sugira tenuemente a disposição ou o estado de espírito, minimiza o envolvimento pessoal do poeta, e não é manifestamente simbólico no sentido de representar algo diferente do seu próprio significado aparente e circunscrito. O poema luta pela economia verbal, e sua leveza lembra o *haikai* japonês (ZACH, 1989, p. 190).

Apesar de fazer comparações da poética imagista apenas com a pintura e escultura, acreditamos que uma relação com a fotografia é bastante pertinente neste caso. Isso fica bem mais claro ao observarmos a referência o *haikai* japonês, um tipo de poesia que se caracteriza por uma visualidade explícita que lembra a fotografia, conforme observaremos nas discussões que se seguem.

A beleza com simplicidade proporcionada pela visualidade do *haikai* japonês bem como do ideograma chinês tornam-se inspiração para os poetas europeus e norte-americanos. A vanguarda ocidental, a partir da mistura da imagem literária com as com as imagens técnicas e com a incorporação da visualidade de outras artes, chega bem próxima ao poema-ideograma, um estilo poético que os orientais, japoneses e chineses, já trilhavam há séculos. Conforme observa Paz, o ideograma não é desenho nem pintura. “É um signo e faz parte de um sistema de signos”. Segundo este autor, trata-se de um poema que “é um conjunto de signos que buscam um significado, um ideograma que gira sobre si mesmo e em redor de um sol que ainda está nascendo” (PAZ, 2003, p. 121).

O ideograma, conforme explica Haroldo de Campos (1993, p. 144), elimina as cortinas de fumaça do silogismo, permitindo acesso direto ao objeto, através de “duas ou mais palavras, dois ou mais blocos de idéias, postos em presença simultânea, criticando-se reciprocamente, precipitando um jogo de relações com uma intensidade e uma imediatidade que o discurso lógico não seria capaz sequer de evocar”. O seguinte trecho de um “poema ideogrâmico” de Ezra Pound, com uma composição capaz de “trazer ao foco determinados grupos de idéias, mediante a ativação direta do olho” (CAMPOS, 1993, p. 146) exemplifica bem este pensamento.

CANTO 49

Lua de outono; colinas – contorno de lagos –
Contra o pôr-do-sol
Tarde: cortina de nuvens,
Borrão sobre águas crespas; e através,
Lanças agudas do cinamomo, longas,
Fria cantiga entre juncos ...

(POUND, 1993, p. 193)

A visualidade explícita deste poema lembra uma seqüência de fotografias ou passeio de uma câmera cinematográfica. O haikai, escrito em língua aglutinante, o japonês, segundo Plaza (1987, p. 152), tem essa mesma capacidade de fornecer uma estrutura de exata concii-

são na sua comunicação lacônica e imagética. Para este autor, “o haikai se consuma a partir de um contraste entre uma circunstância e uma ação que provoca uma imagem fulminante, como um relâmpago”. Essa observação de Plaza permite que façamos uma analogia do relâmpago com o *flash* da câmera fotografia, o que faz com que o ideograma japonês talvez seja o poema que mais se aproxime de uma fotografia.

De acordo com Campos (1977), o elemento visual na poesia japonesa é algo que lhe é intrínseco, que participa de sua própria natureza. “Assim como o poeta ocidental joga com as metáforas adormecidas no leito geológico da língua – explicitando, digamos, um “astro” que se esconde na palavra “desastre” – o poeta japonês, com eficácia talvez maior, utiliza inclusive as analogias gráficas de seu material vocabular” (CAMPOS, 1977, P. 64). Essa dimensão visual da poesia japonesa, herdada por via do ideograma, conforme explica Campos, permite-lhe um extremo refinamento de percepção, um grande poder de síntese imaginativa, em consonância, aliás, com as propensões do espírito poético japonês. “No pensamento por imagens do poeta japonês, o haikai funciona como uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matérias visíveis” (CAMPOS, 1977, P. 65). Pignatari (1982, p. 420) explica que as ligações dos textos visuais com o ideograma são evidentes, já que os textos visuais apresentam sintaxe analógica, signos gráficos que representam diretamente o objeto. E quem soube aproveitar muito bem essa característica fotográfica do ideograma japonês foi o cineasta russo Serguei Eisenstein, que incorporou características do *haikai* à sua revolucionária obra cinematográfica. Eisenstein (1969) explica que o ideograma é a mais lacônica forma de poesia:

O *haikai* (que apareceu pelo início do século XIII e, hoje, é conhecido como *haicu* ou *hocu*), originário do antigo *tanca* (que, mitologicamente, presume-se ter sido criado juntamente com o céu e a terra). Ambos são pouco mais do que hieróglifos transformados em frases, pois metade de sua realização é avaliada através da caligrafia. O método de sua realização é inteiramente análogo à estrutura do ideograma (EISENSTEIN, 1969, p. 101).

Assim como o ideograma provê um meio de imprimir, de modo conciso, um conceito abstrato, o mesmo método, segundo Eisenstein (1969), quando transposto para a exposição literária, suscita concisão idêntica, dotada de acentuada tendência imagística. Esse mesmo método, expandido-se na exuberância de um grupo de combinações verbais já formadas, desemboca no esplendor de efeitos imagísticos, cujo ornato, por meio de uma ex-

pansão através de materiais adicionados, transforma a fórmula numa imagem – uma forma acabada. “Embora ao reverso, exatamente como um processo primitivo de pensar – o pensamento imagista, deslocado para um grau definido, transforma-se em pensamento conceitual” (EISENSTEIN, 1969, p. 101).

A poesia japonesa, segundo Paz (2003, p. 156), alcança, graças, sobretudo a Matsúo Bashô, uma liberdade e um frescor ignorados até então. Bashô praticou com os discípulos e amigos a arte do *haikai* ou cadeia de poemas, adiantando-se assim à profecia de Lautréamont e uma tentativa do surrealismo: a criação poética. “O haiku de Bashô é um círculo de silêncio e recolhimento: manancial, poço de água escura e secreta coletiva” (PAZ, 2002, p. 156).

O *haiku*, segundo Eisenstein (2002, p. 37), atinge efeito semelhante ao dos hieróglifos quando transpostos para frases e que apresentam a mesma estrutura do ideograma. “Como o ideograma proporciona um meio para a impressão lacônica de um conceito abstrato, o mesmo método, quando transportado para a exposição literária, dá vez a um laconismo idêntico de imagens diretas”. Segundo Eisenstein, o efeito imagístico do ideograma, que combina duas descrições diferentes para a representação de algo graficamente indescritível, assemelha-se ao resultado obtido com a montagem cinematográfica:

Por exemplo: a imagem para água e a imagem para um olho significa “chorar”; a figura de uma orelha perto do desenho de uma porta = “ouvir”;
um cachorro + boca = “latir”;
uma boca + criança = “gritar”;
uma boca + pássaro = “cantar”;
uma faca + coração = tristeza, e assim por diante
Mas isto é – montagem!
Sim. É exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são *descritivos*, isolados em significados, neutros em conteúdo – em contextos e séries *intelectuais* (EISENSTEIN, 2002, p. 37).

As frases de montagem do *haiku*, conforme conclui Eisenstein, são nada mais nada menos do que listas de planos, criadas a partir de uma combinação que resulta numa representação perfeitamente terminada de outro tipo - “psicológico”. O *haiku* seria uma espécie de esboço impressionista concentrado, conforme afirma este autor ao citar algumas amostras deste tipo de poesia, das quais transcrevemos três exemplos abaixo para que possamos relacioná-los com a fotografia:

Corvo solitário
Sobre galho desfolhado
Véspera de outono (Bashô)

Lua deslumbrante!
Lança a sombra dos pinheiros
Ramos nas esteiras (Kikaku)

Aurora nascente
Castelo cercado
Nos brados de patos bravos (Kioruku)

(EISENSTEIN, 1969, p. 102).

Apesar de Eisenstein em seus estudos sobre a poesia japonesa não fazer uma comparação explícita à fotografia, indiretamente, esta relação pode ser estabelecida, já que o cinema seria nada mais nada menos do que a junção de imagens imóveis. Eisenstein (2002, p. 17), explica que o cinema é constituído de fotofragmentos que, combinados, criam o plano e a montagem. “O menor fragmento ‘distorcível’ da natureza é o plano; engenhosidade em suas combinações é montagem”. O movimento no cinema, conforme acrescenta Eisenstein (2002, p. 52), reside no fato de que duas imagens imóveis de um corpo em movimento, uma seguindo a outra, se fundem numa aparência de movimento se mostrada sequencialmente numa velocidade determinada. Se o *haiku* consegue o efeito idêntico das imagens diretas, segundo Eisenstein, acreditamos que o resultado é bastante semelhante também ao de uma fotografia, que coloca o objeto na frente do expectador. A idéia da imobilidade da imagem fica bastante clara nos exemplos acima.

A poesia japonesa, segundo explica Paz (2002, p. 157) não conhece a rima nem a versificação com acentos e seu recurso principal, como a francesa, é a medida silábica. Conforme observa Campos (1977, p. 55 e 56) a poesia japonesa “nos oferece uma impressionante tradição de síntese absoluta e apresentação direta”, cuja principal riqueza é “a linguagem altamente concentrada”. Essas características certamente aproximam o haikai da “dureza” do imagismo de Ezra Pound. Haroldo de Campos recorre a uma observação de Donald Keene (feita na obra *Japanese Literature*), para comprovar a influência do haikai no “imagismo” ou “vorticismo” de Ezra Pound, um dos principais movimentos de renovação da poética moderna de língua inglesa:

[...] embora a tese principal dessa escola – as idéias poéticas são melhor expressas pela apresentação de imagens concretas do que por comentários – possa não ter sido derivada da poesia japonesa, seria difícil pensar em alguma outra literatura poética que encarnasse esse ponto de vista de um modo tão completo (KEENE, 1955¹⁶, *Apud* CAMPOS, 1977, p. 56).

Se as ideias poéticas são melhor expressas por imagens, é por que elas possibilitam uma experiência além da compreensão convencional, conforme se pode deduzir da seguinte explicação fornecida sobre o vorticismo. “A imagem não é uma idéia. É um nodo ou feixe radiante, é o que eu posso e devo forçosamente chamar um VÓRTICE, do qual e para o qual as idéias estão constantemente fluindo em turbilhão” (POUND *apud* OVERY, 2000, p. 94).

Em relação ao apelo visual e à concisão da poesia oriental, pode-se dizer estas são características que influenciaram decisivamente a poesia concretista, conforme explicam Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, os seus teóricos no “*Plano-piloto para a poesia concreta*”, de 1958:

[...] a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural, espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento temporístico-linear, daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (Fenollosa/Pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógica-discursiva – de elementos. (CAMPOS et alli, 1987, p. 156).

O cinetismo potencial do poema concreto e as suas propostas combinatórias são, de acordo com Castro, a sua força e a sua novidade, ao mesmo tempo em que a sua justificação humanística, ou seja, de um homem sempre em movimento de mudança. Essas relações combinatórias presentes no poema concreto, conforme acrescenta Castro, “são a base das relações primárias entre os homens, através das trocas e conhecimentos e do direito à informação como nelas assenta a teoria dos computadores” (CASTRO, 1993, p. 44).

Além do ideograma, Bosi (2000, p.476) lembra que o poema constelação de Mallarmé “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*”¹⁷ também foi um dos pontos de partida para o concretismo, cujo projeto não se limitou apenas à literatura, mas que buscou a-

¹⁶ KEENE, Donald. *Japanese Literature*. New York, Grove Press, 1955.

¹⁷ Um lance de dados jamais abolirá o acaso. (Tradução: CAMPOS, Haroldo et alli. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2002)

poio no experimentalismo de outras artes voltadas “para a construção de objetos (sonoros, plásticos, cinéticos...)a partir de materiais brutos, que, na perspectiva tradicional são submetidos a códigos mais ou menos estritos de expressividade”.

Essa “construção de objetos” de que fala Bosi, é explicada por Reis como uma das possibilidades permitidas pelo emprego do ideograma pela poesia concreta, que passa a utilizar a palavra de uma maneira completamente nova:

Então, no plano morfológico, o poema concreto utiliza a palavra, não como signo, mas como objeto, sem no entanto abdicar das cargas semânticas das palavras manipuladas, enquanto que, no plano sintático, põe em cheque a estrutura lógica da linguagem discursiva tradicional abrindo-se às sugestões do método ideográfico de compor, que é do tipo analógico, criando uma área lingüística não discursiva, que participa das vantagens da comunicação não verbal sem, todavia, mutilar o seu instrumento- a palavra (REIS, 1998, p. 73).

Este pensamento de Reis é complementado por Castro (1993, p. 44), que observa que a poesia concreta ultrapassa a fronteira da linguagem, catapultando a comunicação humana para além das línguas, dos idiomas e das circunstâncias limitativas, sejam de que ordem forem. “A poesia concreta [...] redescobre uma sintaxe espacial de justaposição, em que as palavras e imagens pela sua posição relativa se potencializam mutuamente”

Um poema concreto, conforme acrescenta Castro, é mais para ser visto do que lido, no sentido convencional do verbo ler. “Mas mais que isso, ele é para ‘ser’ e para ‘ter’, propondo assim o que se poderá chamar uma ‘ontologia do homem acelerado’, ou seja, do homem informacional em que todos nós estamos nos transformando, quer queiramos quer não” (CASTRO, 1993, p. 44). A organização do poema concreto em uma página, de acordo com este autor, é apenas aparente, já que tudo pode mudar ou trocar de posição no espaço da poesia concreta, que não aceita o estabelecimento de lugares fixos e demarcados. “A proposta do poema concreto é, na sua essência, dinâmica, sendo o espaço do poema sempre uma entidade em devir, um projeto a realizar, *un coup de dés* (Mallarmé)” (CASTRO, 1993, p. 44).

O movimento concretista brasileiro, que é o resultado de duas tendências (a do grupo *Noigrandes* e a dos poetas da Poesia-Práxis liderados por Mário Chamie) aparentemente diferentes, mas com o objetivo comum da renovação da nossa literatura nas décadas de

1950 e 1960, segundo Candido (1977, p. 22), levou às últimas conseqüências algumas inovações iniciadas pelos modernistas nos anos de 1920, como a supressão dos nexos sintáticos e conseqüente descontinuidade do discurso; substituição da ordem temporal, linear, por uma ordem espaço-temporal, não linear, além da substituição da metáfora pela paranomá-sia.

Na poesia concreta, de acordo com Pignatari (1982, p. 420), foi possível a criação de textos nos quais a sintaxe deriva do próprio desenho dos signos usados. Uma das características que mais chamam a atenção em relação ao *Plano-piloto para a poesia concreta*, publicado em 1958 na revista *Noigrandes*, é a ênfase com que anuncia o fim do ciclo histórico do verso como unidade formal (CAMPOS, 1982). Para Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos - os idealizadores do movimento - a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. Daí a importância da “idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos” (CAMPOS, 1982, p. 403).

Outro fator bastante intrigante em relação ao movimento concretista é o fenômeno da metacomunicação, “coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da comunicação de mensagens” (CAMPOS, 1982, p. 404). Trata-se de um fenômeno também inegavelmente presente na fotografia. Mas uma das características apontadas como meta do concretismo e que a fotografia também alcança de forma exitosa é compromisso com o “realismo total”.

Em seu radicalismo, o concretismo brasileiro, segundo Candido (1977, p. 22), rejeitou completamente a palavra e adotou uma poesia feita apenas com signos visuais e que seus representantes chegam a “se envergonharem da palavra”. A intenção do grupo, segundo Campos (1992, p. 405), era se manifestar contra “uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística”. E na busca de um compromisso mais radical com a realidade que os concretizas demonstram que as palavras são desnecessárias. O importante não é falar, mas mostrar. E o recurso que permite isso é a fotografia, conforme evidencia o poema “*olho por olho*”, de Augusto de Campos (1973), que reproduzimos abaixo.

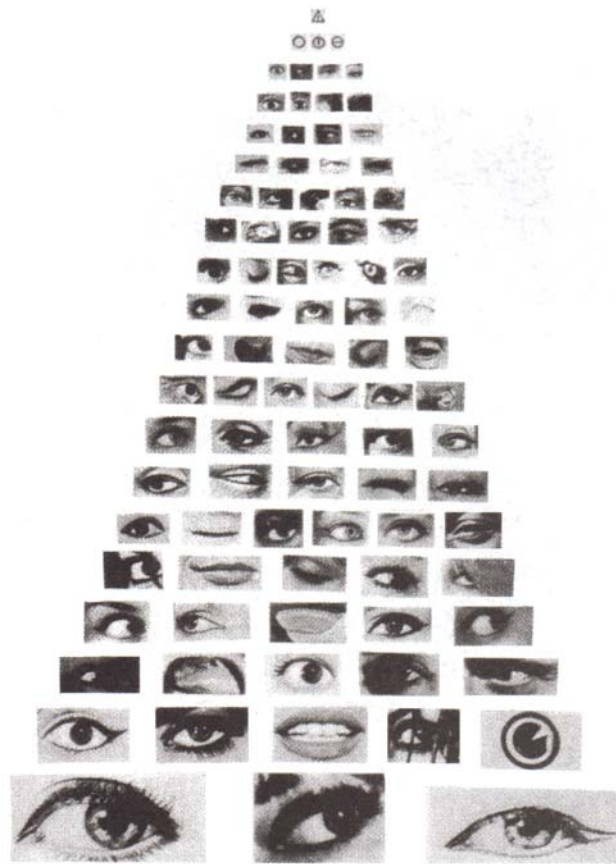


Ilustração 3 – Poema concretista “olho por olho”, de Augusto de Campos (1973, p. 31).

Mas será que a fotografia realmente abre mão da palavra? No arquivo de um computador, uma fotografia ocupa dezenas e, às vezes, centenas de vezes mais espaço e memória do que um texto de tamanho equivalente. Para um computador, uma imagem vale, sim, mil palavras, assim como no provérbio chinês. O computador, além de ser uma máquina, é uma invenção muito recente na história humana, para que possamos aceitar as suas verdades. Mas será que a sabedoria milenar chinesa em torno das palavras que se escondem em uma imagem deve ser desprezada? Para responder a esta questão é importante que possamos discutir melhor as especificidades da fotografia e os aspectos que permitem relacioná-la à literatura, que é o que faremos no próximo capítulo.

4 A literatura e a fotografia

Agora é um instante.
Já é outro agora.

(Clarice Lispector, 1980, p.79)

No ano de 1839, a Academia de Ciências da França, em Paris, anuncia para o mundo a invenção de um revolucionário processo de fixação da imagem através da luz em placa metálica, o daguerreótipo, nome que homenageia Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), o seu inventor oficial e que teria chegado a essa descoberta a partir do aperfeiçoamento das pesquisas de Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833). Em termos técnicos, conforme explica Shaeffer (1996, p. 16), a imagem fotográfica tradicional é antes de tudo uma impressão química, ou seja, o efeito químico de uma casualidade física (eletromagnética), que capta o fluxo de fótons provenientes de um objeto, por emissão ou reflexo, que atinge a superfície sensível. Na definição eisensteiniana, a fotografia é um sistema de reprodução que fixa eventos reais e elementos da realidade. Essas reproduções, que este autor chama também de fotorreflexos, podem ser combinados de várias maneiras. “Tanto como reflexos, quanto pela maneira de suas combinações, elas permitem qualquer grau de distorção – que pode ser tecnicamente inevitável ou deliberadamente calculada” (EISENSTEIN, 2002, p. 15).

No mesmo ano de 1839, em Londres, a denominação fotografia, segundo Rosana Horio Monteiro (2001) é comunicada oficialmente à *Royal Society* pelo químico e astrônomo inglês John Herschel (1792-1971), provavelmente com base nas experiências de William Henry Fox Talbot (1800-1877), inventor do processo negativo e positivo conhecido como calótipo. “A fotografia (...) é um exemplo de descoberta múltipla, ou seja, num dado momento a solução de determinados problemas passa a preocupar mais de uma pessoa, em diferentes lugares, de forma independente e simultânea” (MONTEIRO, 2001, p. 15).

Experiências em torno da fotografia, segundo Kossoy (1980), foram realizadas inclusive no Brasil, nos primeiros anos da década de 1830, no interior do Estado de São Paulo, na Vila de São Carlos, hoje Campinas, pelo franco-brasileiro Antoine Hercule Romuald Florence (1804-1879), o Hercules Florence. As tentativas de Florence de captar imagens

através de processos óticos e químicos foram feitas antes mesmo de grandes nomes da invenção da fotografia, como o britânico Willian Henry Fox Talbot, o criador da técnica do positivo-negativo, o princípio que se tornou a base da fotografia moderna. As experiências de Florence que culminaram na fotografia surgiram de suas tentativas de fazer impressões tipográficas e litográficas. Resgatada 140 anos depois, a contribuição de Florence na invenção da fotografia, segundo Kossoy, é inegável. “Nesse sentido, a obra de Florence, que o situa definitivamente como um dos precursores mundiais da fotografia e o pioneiro das Américas, é um exemplo vivo [...] de um trabalho realizado sem condições favoráveis, num ‘remoto’ e ‘exótico’ vilarejo da América Latina” (KOSSOY, 1980, p. 91).

Experiências como as de Florence e a de muitos outros ao redor do mundo provam que o grande número de pessoas empenhadas no aperfeiçoamento do que viria ser a fotografia mostra o quanto uma forma de representação técnica e simplificada era aguardada pela sociedade industrializada do século XIX, que já pressentia que possuía a tecnologia necessária para colocar em prática um sonho antigo da humanidade: o poder de fixar momentos da existência.

O maravilhamento diante da fidelidade da imagem fotográfica, segundo Pignatari (1974, p. 74), pode observado, por exemplo, no seguinte depoimento de Lady Elisabeth Eastlake, esposa do presidente da London Photographic Society, Sir Charles Eastlake, em um artigo escrito em 1857: “Que são, em verdade, os nove décimos desses mapas faciais que se chamam retratos fotográficos, senão marcos e medidas que as lembranças e os olhos amorosos recobrem de beleza e animam de expressão, nas mais perfeita certeza de seu plano de base se apóia num fato?” A sedução da fotografia era tão poderosa em seus primeiros momentos, que Pignatari (1974, p. 78 e 79) lembra o caso de Edgar Allan Poe (...), que posou para uma foto no dia seguinte ao de sua tentativa de suicídio, a 15 de novembro de 1848, após a ingestão de 30 g de láudano. “The oval portrait, de Poe, é primeira vinheta da alienação que o signo – a consciência do signo – produz em relação à vida, na medida mesma em que se propõe a recuperar a vida ...”.

A distinção que Krauss (1990) faz entre representação e percepção nos fornece uma idéia da revolução que significou a fotografia. Conforme observa esta autora, a percepção é tida como superior, mais autêntica por ser experiência imediata, enquanto que a representação permanece sempre suspeita, pois não passa de uma cópia, uma recriação sob outra for-

ma, um conjunto de signos no lugar e vez da experiência. “A percepção está diretamente em contato com o real, enquanto a representação está separada dele por um fosso intransponível, restituindo a presença da realidade apenas sob forma de substitutos, quer dizer, por intermédio de signos” (KRAUSS, 1990, p. 10). Esta constatação é importante para que possamos refletir sobre o desconcerto que foi a invenção da fotografia, que pela primeira vez deu a impressão de que o real poderia ser apreendido e que uma forma de representação poderia quase se aproximar de percepção. “A fotografia restitui sobre uma superfície contínua o traço ou o rastro de tudo o que o olhar apanha em um piscar de olhos” (KRAUSS, 1990, p.119).

Com a invenção da fotografia teve-se, pela primeira vez, nas artes de representação, a impressão de que o instante poderia ser apreendido. Foi uma sensação de vitória contra um dos fenômenos mais misteriosos da vida: o tempo. Decorre daí, talvez, um dos principais motivos da fascinação exercida pela fotografia, que em pouco tempo torna-se uma febre mundial. No mundo das artes, no entanto, a fotografia é recebida com desconfiança por alguns intelectuais que a consideram uma concorrente desleal da pintura. Isso ocorre principalmente por causa de capacidade da imagem técnica de apreender o real de forma tão convincente. Vinte anos após a invenção oficial da fotografia, coube ao poeta Charles Baudelaire, um dos inauguradores da poesia moderna, uma das manifestações mais contundentes contra a nova possibilidade de expressão humana, que ele considerava capaz de corromper formas consagradas de arte:

Quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a supere ou corrompa por inteiro graças à aliança natural que encontrará na idiotice da multidão. É portanto necessário que ela volte a seu verdadeiro dever, que é o de servir ciências e artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura. [...] Que salve do esquecimento as ruínas oscilantes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma desaparecerá e que necessitam de um lugar nos arquivos de nossa memória, seremos gratos a ela e iremos aplaudi-la. Mas se lhe for permitido invadir o domínio do impalpável e do imaginário, tudo o que só é válido porque o homem lhe acrescenta a alma, que desgraça para nós (BAUDELAIRE, 1859, *Apud* DUBOIS, 2001, p. 29)¹⁸.

¹⁸ Estas reflexões foram publicadas originalmente na obra: BAUDELAIRE, Charles. *Le publique moderne et la photographie, en Salon de 1859*. In: *Curiosités esthétiques*, col. *Classiques Garnier*. Paris, Garnier: 1973.

O grande temor de Baudelaire, de que a fotografia invadisse “o domínio do impalpável e do imaginário” não tardou a tornar-se realidade. A condenação da fotografia em nome da imaginação criadora, como no texto de Baudelaire, é um lugar-comum encontrado, segundo Shaeffer (1996, p. 175), em diversos textos críticos da segunda metade do século XIX. “O interesse real das teses de Baudelaire deve-se ao fato de que mostram claramente que a teoria da reprodução faz parte da ideologia romântica: a reprodução é a forma decaída da apresentação simbólica”. Conforme explica Moisés (1966, p. 29), toda arte, literária ou não, é simbólica por excelência, o que significa que corresponde a uma representação simbólica, ou seja, expressa em símbolos, da realidade.

Com a invenção da fotografia, os pintores, segundo lembra Ribon (1991), puderam distanciar-se de um mimetismo que julgavam estéril. Mas a polêmica que se desenvolveu ao longo do século XIX, entre pintores e fotógrafos, quanto ao valor artístico de suas respectivas obras, foi, segundo Benjamin (1975, p. 20 e 21), uma discussão em torno de um falso problema. “Gastaram-se vãs sutilezas a fim de se decidir se a fotografia era ou não arte, porém não se indagou antes se essa própria invenção não transformaria o caráter geral da arte”. E foi exatamente uma espécie de revolução no mundo das artes o que o fez a fotografia, conforme atesta Benjamin (1975, p.13):

Com o advento do século XX, as técnicas de reprodução atingiram tal nível que, em decorrência, ficaram em condições não apenas de se dedicar a todas as obras de arte do passado e de modificar de modo bem profundo os seus meios de influência, mas de elas próprias se imporem, como formas originais de arte.

A invenção da fotografia marca o início de uma onda massificadora da obra arte, um feito até então inimaginável. Segundo observa Benjamin (1975), as massas passam a emanar todo um conjunto de atitudes com relação à arte, geralmente, beirando a superficialidade na apreciação. Esse fato choca a elite conservadora, porque quantidade torna-se qualidade. Benjamin observa que nunca foi ambição dos pintores, por exemplo, terem seus quadros contemplados por um grande número de espectadores, mas isso muda a partir do advento da fotografia:

O fato de que, a partir do século XIX, os quadros tiveram a permissão de serem mostrados a um público considerável corresponde a um primeiro sintoma dessa crise não apenas desfechada pela invenção da fotografia, mas, de modo relativamente independente de tal descoberta, pela intenção da obra de arte de se endereçar às massas (BENJAMIN, 1975, p. 27).

No dia-a-dia dos pintores, a fotografia também causou inquietação porque ela, conforme explica Serullaz (1989, p. 46), revelou aos artistas aspectos desconhecidos do mundo. “Ângulos inéditos, primeiros planos, decomposição de movimentos, sobretudo nos campos de corridas, instantâneos com que os pintores quiserem competir captando também o momento que foge”. Um exemplo, segundo este autor, foi o impressionista Degas, que se utilizou da fotografia para levar a fundo o estudo dos gestos, através da análise de seus elementos, a fim de descobrir combinações rítmicas originais, principalmente nas cenas de corridas.

A câmera fotográfica, segundo explica Kossoy (1980), baseia-se no princípio da *camera obscura*, que é um cubículo fechado contendo numa de suas paredes um orifício de pequeno diâmetro, por onde penetram os raios de luz refletidos dos objetos externos, e que se projetam na parede oposta produzindo uma imagem invertida desses objetos. Conforme lembra Couchot, a fotografia inscreveu-se no caminho aberto pelo Renascimento, como um aperfeiçoamento da *camara obscura*, com a diferença que com a fotografia, a própria “representação” se automatiza:

Na *camara obscura* a projeção se dá por meio de um raio luminoso que emana do objeto a ser figurado e vem bater no fundo da caixa preta, através do orifício mínimo que desempenha a função de centro de projeção. [...] O pintor traça manualmente a lápis os contornos do objeto, percebido através do anteparo de vidro ou do tecido, nesses suportes. O princípio da fotografia permanece idêntico ao da *camara obscura*, com a diferença que o orifício é substituído por uma objetiva, comportando em geral inúmeras lentes, sendo o fundo polido substituído por uma película ou placa sensível à luz, o que permite o registro automático da imagem (COUCHOT, 1993, p.40).

A pintura, entre o *Quattrocento* e o início do século XX, conforme acrescenta Couchot, procurou seguir com rigor o modelo morfogenético, que tentava copiar a natureza tal como esta se mostrava através do dispositivo perspético, imitando-a em suas formas e aparências, mas também na sua verdade. “A imagem fotográfica também aparecera como uma espécie de apoteose da Representação: com ela, a própria natureza se auto-produzia e se imitava, não fazendo o fotógrafo mais que propiciar o encontro entre a natureza e a câmera escura” (COUCHOT, 1993, p.40).

De certa forma, Kothe também referenda este pensamento. Para este autor, a invenção da fotografia inaugurou uma nova fase na história das artes. No entanto, Kothe opina que neste encontro entre câmera escura e a natureza, a fotografia pratica uma violentação da realidade ao enquadrar apenas uma parte das coisas, arrancando-as de seu contexto. “Por mais fiel e exata que ela possa parecer, ela é sempre uma abstração do real, concretizando-o num espaço bidimensional limitado. Cabeça de Medusa, ela pratica a violência de transformar o dinâmico em estático, como que petrificando tudo o que ela avista” (KOTHE, 1981, p.118). Esta visão de Kothe sobre a “violentação” que a foto pratica contra a realidade interessa-nos à medida que uma relação da fotografia com a literatura só possível se considerarmos que mais do que reproduzir o real, ela é antes de tudo uma interpretação desse real. O fato de transformar o dinâmico em estático também é uma característica que acreditamos aproximar a imagem fotográfica da imagem literária. Ao congelar “tudo que ela avista”, a fotografia permite uma reflexão sobre o instante que o dinamismo jamais aceita. O fascínio provocado pelo resultado do disparo do obturador e do *flash* de uma câmera fotográfica nasce da ilusão de que a eternidade pode ser tocada. Ao parar o tempo, a fotografia é capaz de superar o efeito de deslumbramento conseguido pela pintura, que pode ser observado, por exemplo, no seguinte trecho de *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (1854-1990), em que o personagem Basil Hallward apresenta ao jovem Dorian Gray o quadro que acaba de pintar dele. Gray fica extasiado diante do realismo de sua imagem:

- Eu irei ficando velho, feio, horrível. Mas este retrato se conservará eternamente jovem. Nele, nunca serei mais idoso do que neste dia de junho... Se fosse o contrário! Se eu pudesse ser sempre moço, se o quadro envelhecesse!... Por isso, por esse milagre eu daria tudo! Sim, não há no mundo o que não estivesse pronto a dar em troca. Daria até a alma! (WILDE, 1998, p. 33 e 34)

Mais do que a pintura, a fotografia consegue nos dar um vislumbre sobre a possibilidade de controle do tempo. Mas, ao contrário da pintura, a utilização de recursos técnicos faz com que a fotografia ora seja aceita como arte e ora não. Os amantes da fotografia, ao longo dos tempos, têm sempre lutado para provar o valor artístico de suas imagens técnicas e para demonstrar que se trata de uma arte independente de todas as outras. Neste sentido, segundo observa Pignatari (1982, 420), qualquer linguagem nova, inicialmente, estará ligada, num certo grau, a uma ou mais linguagens existentes. “Com o seu desenvolvimento,

porém, irá gradativamente se tornando autônoma”. Este pensamento é referendado por Santaella (2002, p. 10) ao nos chamar a atenção para o fato de que o processo de incorporação de uma linguagem produzida por meios técnicos ao panteão das artes é sempre gradativo. “Foi somente após o surgimento e sedimentação da linguagem cinematográfica que se começou a cogitar sobre o estatuto artístico da fotografia. Quando a televisão começou a invadir os nossos lares, o cinema foi galgando os degraus da sétima arte”.

O pictorialismo, conforme explica Dubois, foi o movimento que alguns fotógrafos lideraram no final do século XIX, com o objetivo de tornar a fotografia uma arte. “Preendendo reagir contra o culto dominante da foto como simples técnica de registro objetivo e fiel da realidade, os pictorialistas não conseguem propor algo além de uma simples inversão: tratar a foto exatamente como uma pintura” (DUBOIS, 2001, p. 33). Mas se, com o pictorialismo, durante um certo período do século XIX era a fotografia que vivia numa relação relativa de aspiração rumo à arte, isso sofrerá uma modificação radical no século seguinte, conforme acrescenta Dubois:

Ora, ao longo do século XX, será antes a arte que insistirá em se impregnar de certas lógicas (formais, conceituais, de percepção, ideológicas ou outras) próprias à fotografia. Os artistas, principalmente pintores, não só absorvem a foto em suas obras mas também passam a utilizá-la como instrumento indispensável para o seu trabalho, não apenas no plano técnico da construção, como também do ponto de vista simbólico, já que a obra elabora-se, isto é, faz-se e pensa-se pela fotografia (DUBOIS, 2001, p. 278). (Grifo nosso.)

Esta inversão de pontos de vista, conforme avalia Dubois, faz com que a discussão em torno da fotografia como arte não só fique ultrapassada, mas demonstra que a arte contemporânea é marcada em seus fundamentos pela lógica fotográfica. Neste sentido, Santaella (2002, p. 9) observa na fotografia o início de revolução do mundo das artes de uma forma geral. “Desde a invenção da fotografia, a arte não foi mais a mesma. Aquilo que hoje chamamos de meios audiovisuais teve início com a fotografia, pois esta foi o primeiro meio técnico de produção de imagens”.

A fotografia seria a principal responsável, conforme ressalta Pignatari (1974), pela crise da figuração que abalou a pintura do século XIX, o que gerou o impressionismo e o pontilhismo e, posteriormente, o abstracionismo. E foi através das fotos em preto e branco, segundo este autor, que os impressionistas descobriram que as sombras dos objetos tinham cor, o que significou um importante rompimento com mais uma tradição renascentista.

“Numa foto, a sombra de uma árvore, por exemplo, apresenta um granulado mais escuro – o que se traduzia, em cores, por um verde mais escuro e não pelo marrom escuro da visibilidade clássica” (PIGNATARI, 1974, p. 78).

Nesta discussão sobre a influência da fotografia sobre a pintura, Dubois (2001) cita a “obra fundadora para toda a modernidade”, de Marcel Duchamp, como exemplo de uma arte baseada essencialmente na lógica do ato, da experiência, do sujeito, da situação, da implicação referencial, que é a própria lógica que a fotografia faz emergir. Duchamp possui, segundo Dubois, uma obra considerada como “conceitualmente fotográfica”, isto é, trabalhada pela lógica do índice, do ato e do traço, do signo fisicamente ligado a seu referente antes de ser mimético.

A arte de Duchamp e a fotografia têm em comum funcionarem, em seu princípio constitutivo, não tanto como uma imagem mimética, analógica, mas, em primeiro lugar como simples impressão de uma presença, como marca, sinal, sintoma, como traço físico de um estar-aí (ou de ter-estado-aí): uma impressão que não extrai seu sentido de si mesma, mas antes da relação existencial – e muitas vezes opaca – que a une ao que a provocou (DUBOIS, 2001, p. 254 e 255).

Krauss (1990, p. 78) também endossa este pensamento de que existe uma implicação muito nítida da obra de Duchamp com a fotografia, e isso fica evidente principalmente quando se observa os numerosos objetos que produziu em diferentes momentos de sua carreira, os chamados *Ready-mades*, como o mictório ou a roda de bicicleta, que revelam um aspecto imediato e fetichista de sua presença física, ou mesmo seus auto-retratos fotográficos. “A fotografia era a forma de representação que mais se assemelhava à sua arte”.

Se a fotografia permite uma aproximação siamesa com o objeto representado, os *Ready-made* são o próprio objeto na frente do espectador. Entretanto, Krauss ressalta que Duchamp não considerava a fotografia como uma espécie de via utópica para se libertar da severa opacidade para a qual caminhava a pintura modernista. “Ele a concebia mais como uma outra forma de opacidade, como o campo do vulgar, o baixo-ventre lógico deste corpo frígido em que ia se transformando a arte modernista pouco a pouco” (KRAUSS, 1990, p. 88).

A partir da Bauhaus, na Alemanha década de 20 do século XX, a fotografia ganha um novo impulso com sua associação com a arquitetura, resultando num novo olhar sobre as linhas e formas geométricas da cidade. A Bauhaus, de acordo com as explicações de

Janson & Janson (1996) e Lynton (2000), foi a escola pioneira do ensino e prática do *design* industrial e da arquitetura modernos, fundada por Walter Gropius, em 1919, em Dessau, na então República de Weimar, e que abrangia todas as artes visuais, relacionadas pelo conceito básico de estrutura, *Bau*. Foi nesta época que, em virtude do surgimento de equipamentos em médio e pequeno formatos, como a lendária câmera Leica, que ocorreu também uma grande popularização da fotografia.

Conforme explica Bauret, uma das inovações essenciais da Bauhaus foi ter permitido, de maneira sistemática, a associação da arte às diversas aplicações possíveis, sejam elas documentais, decorativas ou publicitárias:

Assim, as imagens produzidas pelo grupo da Bauhaus representam outras tantas pesquisas de novos ângulos para registros fotográficos, de processo de impressão não habituais, de fotomontagens inéditas, de combinações audaciosas de materiais, renovação de gêneros, como a natureza morta (BAURET, 1992, p. 99).

De acordo com Schaeffer (1996, p. 9), a invenção da fotografia modificou profundamente as relações que o homem mantém com o mundo dos signos, portanto, com a realidade. Isso ocorreu porque o registro químico ou físico de traços, imóveis ou móveis, identifica-se cada vez mais com a informação como tal.

Já em relação à influência específica da fotografia sobre a literatura, esta é identificada por Gisèle Freund no período após o final da Primeira Guerra Mundial, um momento em que a fotografia passa por uma grande transformação, influenciada pelos movimentos artísticos e políticos da década de 20. “Los dadaístas practican el *collage* en los años veinte mezclando pedazos de fotografías y dibujos. [...] En Francia, el movimiento surrealista relacionaba los hechos reales de la vida con las pulsaciones inconscientes” (FREUND, 1976, p. 171)¹⁹. É neste momento, segundo esta pesquisadora, que se pode identificar uma forte aproximação da fotografia com as outras artes, inclusive a literatura:

En Norteamérica, escritores como Dreiser, Upton Sinclair, Hemingway, Steinbeck y otros tendían hacia un realismo vigoroso y documental que reflejaban la crisis de consciencia de esos escritores frente a la brutalidad de la vida norteamericana. Muchos les reprocharan su estilo “fotográfico” (FREUND, 1976, p. 171)²⁰.

¹⁹ Os dadaístas praticam a colagem nos anos 20 mesclando pedaços de fotografias e desenhos. [...] Na França, o movimento surrealista relacionava os feitos reais da vida com as pulsações inconscientes (FREUND, 1976, p. 171). (Tradução nossa).

²⁰ Na América do Norte, escritores com Dreiser, Upton Sinclair, Hemingway, Steinbeck e outros tendiam para um realismo vigoroso e documental que refletiam a crise de consciência desses escritores frente à brutalidade

Este realismo brutal e vigoroso que os escritores norte-americanos adquiriram em contato com a Primeira Guerra Mundial resultou numa literatura com características fotográficas, no sentido de mostrar a realidade como ela se apresenta. A poesia também refletiu esta tendência de tentar atingir a realidade interna a partir de reflexões provocadas pela exterioridade. Um dos primeiros poetas, nos Estados Unidos, a reconhecer que a poesia tinha se tornado uma arte mais visual do que oral foi Edward Estlin Cummings (1894-1962), segundo explica Vanspanckreen (1994, p. 63), ao lembrar que este poeta, que também era pintor, iniciou uma inovação estética ao usar em seus poemas um espaçamento incomum, além de ter abolido as letras maiúsculas do início de seus versos.

Já no modernismo norte-americano, um poeta que se destacou pela exploração dos aspectos visuais do poema foi T.S. Eliot (1888-1965), cuja obra apresenta vários exemplos de composições em que a realidade é apresentada como que numa fotografia. A seguir, transcrevemos um destes poemas:

PRELÚDIOS

A tarde de inverno declina
Com ranço de bifes nas galerias.
Seis horas.
O fim carbonizado de nevoentos dias.
E agora com convulso aguaceiro enrola
Os encardidos restos
De folhas secas ao redor de nossos pés
E jornais que circulam no vazio
Dos terrenos baldios.
O temporal chicoteia
As persianas rachadas e o capuz das chaminés.
E na esquina de uma rua
Um solitário cavalo de coche
Bafeja e escava o solo. E então

As lâmpadas dardejam seu clarão.

(ELIOT, 1981, p. 67)

Neste poema, uma riqueza de detalhes descreve uma tarde de inverno como ela se apresenta aos olhos e ao “eu” do poeta. Os elementos externos da tarde tempestuosa, como

da vida norte-americana. Muitos repreenderam-lhes seu estilo “fotográfico”. (FREUND, 1976, p. 171). (Tradução nossa).

as “folhas secas ao redor de nossos pés” e os “jornais que circulam no vazio dos terrenos baldios” e todos os outros aspectos enumerados parecem colocar o leitor na posição de expectador. É possível perceber uma certa objetividade na descrição. O poeta parece simplesmente mostrar ao leitor um final qualquer da tarde de inverno. Mas por trás da suposta objetividade da descrição do poeta, o leitor é conduzido a um clima de melancolia, em virtude dos aspectos ressaltados, como “ranço de bifês”, “fim carbonizado”, “encardidos restos” e “solitário cavalo”.

O poema de Elliot sintetiza bem o que consideramos poesia com características fotográficas. É aquela em que poeta apresenta uma cena ou cenas e em que manifesta uma aparente objetividade diante do que mostra, mas que, na verdade, deixa transparecer uma série de sensações diante do que é apresentando. O poeta parte de uma paisagem externa para expressar os sentimentos que a cena provoca em seu “eu” ou no do leitor. A subjetividade é desencadeada a partir da aparente objetividade. A fotografia tem um efeito semelhante. Por trás da suposta objetividade naquilo que apresenta, ela é capaz de provocar toda uma gama de interpretações subjetivas. Este é um dos principais aspectos que acreditamos que permitem que possamos aproximar a literatura à fotografia. A ênfase que o poeta concede a elementos relacionados à luz da cena que quer mostrar é outro fator que possibilita a relação de um poema com a fotografia. No verso “As lâmpadas dardejам seu clarão” fica bem clara a intenção do poeta de chamar a atenção para a luminosidade da cena que apresenta.

Outro aspecto que consideramos importante nesta relação de aproximação da literatura com a fotografia refere-se à captura do instante. O poema de Eliot permite também que possamos fazer uma reflexão sobre a plenitude dos instantes de tempo. “Seis horas”. O poeta parece penetrar numa fração de tempo e apreender toda a riqueza de vida que ele concentra. Por esse motivo, acreditamos que o poema de Eliot aproxima-se do trabalho do fotógrafo, que através de sua lente também parece capaz de captar no clique das frações de segundo do disparo do obturador da câmera fotografia uma série de detalhes de como percebemos o desenrolar da vida. Nas fatias que recortam do tempo, poeta e fotógrafo deixam as suas impressões sobre a nossa passagem no mundo. Poetas e fotógrafos param o fluxo do tempo para olhar a vida que passa.

A assunção da fotografia pela literatura, principalmente pela estética modernista do período pós-Primeira Guerra Mundial, talvez tenha sido reflexo de uma época em que os escritores passaram a preocupar-se mais em detalhar a realidade, sem omissões, sem enfeitar os horrores à sua volta. Era preciso mostrar tudo. Neste sentido, não foi por acaso que, segundo aponta Sheppard (1989, p. 268), a fotografia começou a ganhar mais espaço junto à literatura exatamente no modernismo, período caracterizado, por uma espécie de paroxismo da crise da linguagem. “Com ou sem razão, muitos escritores modernos sentem que o discurso comum é mutiladoramente insuficiente”. Este teórico, porém, ressalta que a idéia de uma crise da linguagem não é inteiramente moderna. “Muitos poetas, num ou noutro momento, tiveram uma sensação da impropriedade do idioma poético estabelecido, e sentiram, por razões pessoais ou culturais mais amplas, a necessidade premente de desenvolver novos meios de aproveitar os recursos da linguagem” (SHEPPARD, 1989, p. 263).

No entanto, parece que no modernismo esta impropriedade do idioma poético se tornou mais evidente. Conforme explica Auerbach, durante o século XIX e mesmo no começo do século XX, reinava na Europa uma comunidade de pensamentos e sentimentos tão claramente formulável e tão reconhecida que um escritor que representasse a realidade tinha à sua disposição critérios dignos de confiança para ordená-la, pois ainda era possível reconhecer direções determinadas e delimitar entre si ideologias ou formas de vida antagônicas. “Durante e após Primeira Guerra Mundial, numa Europa [...] insegura e grávida de desastre, escritores distinguidos pelo instinto e pela inteligência encontram um processo mediante o qual a realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos da consciência” (AUERBACH, 2002, p. 496). Neste sentido, as grandes obras literárias da época, segundo acrescenta Auerbach, dão ao leitor “uma sensação de desesperança”, de “fim de mundo”.

O modernismo acentua o uso da linguagem da fragmentação, estilo inaugurado pelos simbolistas como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, o que segundo Sheppard, é reflexo de um homem perplexo diante de mudanças culturais rápidas diante da industrialização e de guerras cada vez mais sangrentas:

Cortada da “fonte primordial”, a poesia moderna é permeada por uma sensação de desamparo. [...] Como se sente a perda de um princípio de unidade, o presente parece perder sua ligação orgânica com passado e o futuro. O tempo se converte numa série de instantes fragmentados, e o sentido de continuidade cede lugar à descontinuidade. (SHEPPARD, 1989, p. 266).

Se o tempo se converte numa série de instantes fragmentados, é preciso então uma nova linguagem para exprimir o estranhamento, o contato do homem com a realidade da modernidade, na qual as palavras convencionais já não são mais suficientes para dar vazão aos sentimentos de estarecimento diante da solidão que cresce proporcionalmente ao aumento da população das cidades e do avanço das máquinas nos mais diversos setores. Mais do que falar, é uma poesia que parece gritar e balbuciar ao mesmo tempo, a fim de expressar as angústias e inseguranças diante de uma era em que a cada momento estreitam-se os lugares para a inocência. Os recursos onomatopéicos são uma das formas de vazão de sentimentos tão confusos, conforme podemos observar, por exemplo, em várias dos poemas de Fernando Pessoa, principalmente quando este aparece na pele do heterônimo Álvaro de Campos. O trecho final de a “*Ode triunfal*”, poema publicado em 1915, que transcrevemos a seguir, ilustra esta situação em que o escritor, mais do que falar, parece apontar diretamente para as coisas que vê:

Eia! Eia-hô! Eia!
Eia! Sou o calor mecânico e a eletricidade!

Eia! e os *rails* e as casas de máquinas e a Europa!
Eia e hurruh por mim-tudo e tudo, máquinas a
[trabalhar, eia!

Galgar com tudo por cima de tudo! Hup-lá!

Hup-lá, hup-lá, hup-lá-hô, hup-la!
Hé-la! He-hô! H-o-o-o-o-o!

A não ser eu toda a gente e toda a parte!

(PESSOA, 2007, p. 53)

As máquinas avançam como animais gigantes e indomáveis que passam por cima de tudo e atropelam uma era, e que inauguram um novo tempo, um tempo em que todas as formas de artes são necessárias para explicá-lo. Algumas décadas depois de Fernando Pessoa, Clarice Lispector nos fala desta necessidade de recursos múltiplos para se tentar exprimir os sentimentos. Ao relacionar a imagem com a palavra, Lispector (1980, p.10), através da narradora de *Água Viva*, que é uma pintora e escritora, divide-se entre as possibi-

lidades de expressão da pintura e da palavra escrita ou falada. “O que pintei nessa tela é passível de ser fraseado em palavras?”, pergunta a narradora antes de concluir que as palavras convencionais são limitadas demais. “Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando, sílabas cegas de sentido. [...] Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já” (LISPECTOR, 1980, p. 11).

E este “instante-já” de que fala a narradora é algo que pertence à quarta dimensão, algo que “de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais” (LISPECTOR, 1980, p. 9). Em outro trecho, a narradora compara o “instante-já” a um “pirilampo que acende e apaga, acende e apaga” e a uma roda de um automóvel em alta velocidade que toca minimamente o chão. “E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado” (LISPECTOR, 1980, p. 16).

Apesar de quase inexplicável, esse “instante-já” de que fala a narradora tem algo que se aproxima da fotografia, conforme se pode deduzir do seguinte trecho: “Isso que te escrevi é um desenho eletrônico e não tem passado ou futuro: é simplesmente já” (LISPECTOR, 1980, p. 11 e 12). Esta relação do “instante-já” com a fotografia, na narrativa de *Água Viva*, fica mais evidente ainda nos excertos que transcrevemos a seguir:

Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante. Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra [...] O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio [...] O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha.

(LISPECTOR, 1980, p. 14 e 17).

Conforme Clarice Lispector (1980, p. 9) nos chama a atenção através da narradora de *Água Viva*, cada coisa tem um instante em que ela existe, em que ela é. “Quero apossar-me do *é* da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço”. Nesta obra, a narradora afirma que seu tema é o instante, que ela classifica de a semente da vida. “Procuro estar a par dele, divido-me milhares de vezes

em tantas vezes quantos os instantes que decorrem, fragmentária que sou...” (LISPECTOR, 1980, p. 10).

O que se pode deduzir deste pensamento da narradora é que a comunicação verdadeira encontra-se nesta fração de tempo e espaço que ela chama “instante-já” e que ela tenta, desesperadamente, apreender, mas sem talvez jamais conseguir. Será que o fotógrafo não teria uma ilusão de maior êxito na tentativa de captura desse “instante-já”? Uma resposta para isso não temos. Mas podemos afirmar que assim como o tema da escritora-personagem em *Água Viva* é o instante, ele coincide com o tema primordial da fotografia e a ambição maior do fotógrafo, que também é apreender o instante.

As reflexões da narradora de *Água Viva*, além de confirmar a pertinência da relação da literatura com a fotografia, nos permitem inferir que a nossa existência acontece nos instantes. E o fascínio diante de uma fotografia nasce principalmente desta sua capacidade de reproduzir de forma bastante convincente o instante. A ilusão de captura do instante é algo que aproxima a fotografia da magia, mesmo que, para a sua realização, haja uma explicação científica que aponta para a utilização de recursos óticos, químicos e técnicos por trás de cada imagem revelada.

Para o homem que se percebe fragmentário a partir do modernismo, a fotografia se apresenta como a arte ideal desse tempo de que fala Sheppard, que “se converte numa série de instantes fragmentados” e que perde a ligação com o passado e o com futuro. Se o instante é tudo o que há, e ele é inapreensível, é preciso, pelo menos, tentar comunicá-lo. O modernismo, de acordo com Bradbury e McFarlane, é o único movimento artístico que responde ao caos do homem da civilização industrializada e que vive o isolamento das grandes cidades:

É a literatura da tecnologia. É a arte derivada da desmontagem da realidade coletiva e das noções convencionais de casualidade, da destruição das noções tradicionais sobre a integridade do caráter individual, do caos lingüístico que sobrevém quando as noções públicas da linguagem são desacreditadas e todas as realidades se tornam ficções subjetivas (1989, p. 19).

E linguagem para expressar esta “era da fragmentação” talvez seja a que recorra a todas as possibilidades, inclusive ao silêncio. E parece que a fotografia aproveita-se dessa crise e apresenta-se como uma alternativa de linguagem, já que é uma forma de expressão que aparentemente ignora as palavras. “As palavras penetram a tal ponto na realidade que

se torna necessário investir contra a linguagem, ‘a pior das convenções’, para que ela possa voltar a ser uma lente e revelar um *tiers aspect* perdido” (SHEPPARD, 1989, p. 268). Se as palavras penetram a realidade, é neste momento, talvez, que se começa a perceber que, por trás de seu silêncio, a imagem fotográfica pode dizer muito. Se na literatura as palavras transformam-se em imagens, na fotografia são as imagens que geram palavras.

4.1 Literatura fotográfica em Balzac, Cesário Verde e Joyce

A relação da literatura com a fotografia é possível de ser identificada principalmente a partir do realismo nos mais diversos autores brasileiros e estrangeiros, tanto na prosa quanto na poesia. Além dos escritores que já vimos até este trecho do trabalho, como T. S. Eliot, por exemplo, escolhemos mais quatro autores na literatura universal - Balzac, Cesário Verde, Joyce e Proust -, que acreditamos permitir a construção de uma ponte teórica melhor fundamentada, para que possamos apontar, em seguida, na obra de Oswald de Andrade elementos que a relacionam à fotografia. A análise da obra destes quatro autores é rápida e talvez superficial (com exceção quem sabe de Proust, que exigiu uma pesquisa mais extensa), mas que acreditamos fundamental para o manuseio do nosso objeto de estudo principal: as obras do escritor Oswald de Andrade e do fotógrafo Thomas Farkas.

Apesar de o modernismo ter sido o momento em que ficou mais clara a relação da fotografia com a literatura, trata-se de um entrosamento que começou bem antes, segundo avalia Sontag (2004). De acordo com esta autora, a fotografia começou a sua influência sobre a literatura antes da explosão dos movimentos de vanguarda. Um dos pioneiros na escrita literária com características fotográficas, segundo Sontag (2004, p. 176), é o escritor francês Honoré de Balzac, que descrevia a realidade como um conjunto interminável de situações que se espelhavam mutuamente, extraindo analogias das coisas mais díspares. Para Sontag, Balzac antecipou a forma característica da percepção estimulada pelas imagens fotográficas com sua “enciclopédia da realidade social em forma de romance”, experimentando a realidade como um conjunto de aparências, como uma imagem:

A operação balzaquiana consistia em ampliar pequenos detalhes, como numa ampliação fotográfica, justapor traços ou elementos incongruentes, como numa exposição fotográfica: dessa maneira, qualquer coisa se torna expressiva e pode ser associada a qualquer coisa. Para Balzac, o espírito de todo um ambiente podia ser revelado por um único detalhe material, por mais insignificante ou arbi-

trário que parecesse. O conjunto de uma vida pode ser resumido em uma aparência momentânea. E uma mudança de aparência é uma mudança na pessoa, pois ele não admitia abrigar qualquer pessoa “real” oculta atrás dessas aparências (SONTAG, 2004, p. 176).

De fato, a descrição balzaquiana, excessivamente minuciosa, permite que a comparemos com a fotografia, conforme revela o seguinte trecho de *Os camponeses*, publicado em 1855, cinco anos após morte de Balzac:

Eram cerca de sete horas quando Rigou passou em frente ao Café da Paz. O sol poente, caindo obliquamente sobre a bonita cidade, espalhava nela os seus belos matizes avermelhados, e o claro espelho das águas do lago contrastava com o tumulto de vidraças flamejantes, onde se formavam as cores mais extraordinárias. [...]

Pela sua situação no ângulo da praça e do caminho, o rés-do-chão dessa casa, no estilo da de Rigou, tem três janelas sobre o caminho e duas sobre a praça, ficando entres essas duas últimas a parta de vidro, de entrada. O Café da Paz dispõe ainda de uma porta travessa abrindo sobre a aléia que o separa da casa vizinha, do vendedor de quinquilharias de Soulanges, e pela qual se entre num pátio interior.

A casa, com sua pintura toda em amarelo dourado, salvo os postigos, que são verdes, é na cidadezinha uma das raras que têm dois andares e água-furtada. Eis por quê. (BALZAC, 1992, p. 234, 235).

O realismo fotográfico da descrição balzaquiana apóia-se no detalhismo e no instantaneísmo que lembram imagens fotográficas, além disso, pode ser observado neste tipo de narrativa o foco em terceira pessoa onisciente e que demonstra certa neutralidade, como se o escritor, mais do que contar, quisesse principalmente mostrar. Há trechos de suas obras em que esta preocupação é tão grande que Balzac mais descreve do que narra, é como se o escritor desejasse que o leitor realmente visse a cena. A ênfase que o escritor concede à iluminação de suas cenas (*O sol poente, caindo obliquamente sobre a bonita cidade, espalhava nela os seus belos matizes avermelhados, e o claro espelho das águas do lago contrastava com o tumulto de vidraças flamejantes, onde se formavam as cores mais extraordinárias*) é outro fator que permite que o comparemos ao fotógrafo.

É possível também perceber neste trecho da narrativa balzaquiana a preocupação com a delimitação do tempo. “Eram cerca de sete horas...”. Isso nos fornece uma pista para que possamos visualizar uma certa preocupação com o tempo que passa e, quem sabe, com a necessidade da apreensão de toda a plenitude que um instante é capaz de concentrar.

A invenção da fotografia talvez tenha provocado em alguns escritores a necessidade de ficarem mais atentos à realidade e ao enigma do tempo. O olhar teve que ser mais apurado. Um exemplo dessa situação é possível de ser percebido na poesia de Cesário Verde (1855-1886), um dos poetas precursores do realismo em Portugal.

De acordo com Barbosa (1987, p. 17 e 18), Cesário Verde inaugura na poesia portuguesa o “realismo fotográfico”, ou seja, uma poesia que demonstra uma “certa frieza em presença dos fatos que descreve”, e que “busca inspiração até mesmo na antipoética” por se apresentar sempre de “frente para a realidade”. A poesia de Cesário Verde, segundo explica Barbosa (1987, p. 19), projeta-se nas coisas, no mais prosaico da vida cotidiana, em busca de aprender a imagem fugaz do mundo em permanente dinamismo. “É a poesia do quotidiano, do atual, do trivial, desobediente a qualquer escala de nobreza artística. Tudo é motivo de poesia e só ao poeta cumpre dar a última palavra”. O seguinte trecho do poema “*Num Bairro Moderno*” (que reproduzimos na íntegra em anexo na página 220 deste trabalho), parece demonstrar bem essas características:

Dez horas da manhã; os transparentes
Matizam uma casa apalaçada;
Pelos jardins estancam-se as nascentes,
E fere a vista, com brancuras quentes,
A larga rua macadamizada.

Rez-de-chauusée repousam sossegados,
Abriram-se nalguns, as persianas,
E dum ou outro, em quartos estucados,
Ou entre a rama dos papéis pintados,
Reluzem, num almoço, as porcelanas. [...]

E pitoresca e audaz, na sua chita,
O peito erguido, os pulsos nas ilhargas,
Duma desgraça alegre que me incita,
Ela apregoa, magra, enfezadita,
As suas couves repolhudas, largas.

E, como as grossas pernas dum gigante
Sem tronco, mas atléticas, inteiras
Carregam sobre a pobre caminhante,
Sobre a verdura rústica, abundante,
Duas frugais abóboras carneiras.

(VERDE, 1987, p. 50, 52 e 53)

O poeta parece esforçar-se para passar com o máximo de realismo uma cena de uma manhã qualquer, em o que seu foco parte do casario de Lisboa e se detém em uma vendedora de verduras. Assim como para um fotógrafo, o efeito da luz na paisagem parece fazer toda a diferença. A “câmera” do poeta enfatiza os efeitos da luz que penetra a vidraça, “os transparentes”, e que “matizam” a “casa apalaçada”. Além de chamar a atenção para os aspectos da luminosidade das cenas que descreve, Cesário Verde também enfatiza o efeito colorido que a luz provoca nos objetos que mostra: “Pelos jardins estancam-se as nascentes,/E fere a vista, com brancuras quentes,/A larga rua macadamizada”.

O olhar detalhista do poeta invade algumas casas que abriram as persianas e bisbilhota as suas intimidades, como os quartos estucados, os papéis de parede e as porcelanas que reluzem para o almoço. Mas no primeiro plano da vista do poeta está a “pitoresca e audaz” figura feminina da vendedora de “couves repolhudas” e “largas”. Ela é magra e “enfesadita”, mas com pernas fortes como as de um gigante. O poeta fez a sua foto. Registrou o instante. “Dez horas da manhã”.

Segundo explica Perrone-Moisés (2005, p. 11), Cesário era chamado, por seus críticos, de poeta pintor, em virtude de sua capacidade colocar a realidade diante de nossos olhos de um modo como nunca a havíamos visto antes e também por colocar as coisas perspectiva, criando diferentes planos. “De fato, a plasticidade de suas descrições (condensadas, às vezes, num único verso e uns poucos adjetivos) é algo raramente encontrado em qualquer literatura”. São estas características de Cesário que acreditamos que o aproximam a sua poesia que classificamos como fotografia, ou seja, aquela que se aproxima da realidade, mas que vê e comunica mais do que as simples aparências. A gênese físico-química da fotografia e a sua capacidade reprodutiva criaram, segundo Maria Eliza Borges (2005, p. 37) não apenas uma estética própria, como também um novo tipo de olhar. A fotografia permite que possamos olhar com mais atenção aquilo que, às vezes, está ao nosso lado, mas que sempre ignoramos. Geralmente, depois de fotografadas, as pessoas e as coisas parecem mostrar detalhes que não víamos antes.

Neste sentido, Perrone-Moisés (2005) acrescenta que o realismo de Cesário Verde se diferencia do realismo documental e pitoresco da literatura fim-de-século conhecida como panorâmica ou de fisiologia, que se empenhava em registrar os tipos curiosos da cidade. Também não é o realismo programaticamente objetivo da poesia e da prosa realistas, mas

um realismo lírico, se é que tal contradição de termos é admissível, conforme nos chama a atenção esta autora. “O realismo de Cesário é um ‘sentimento’ do real que não tem a subjetividade do poeta como fim, mas apenas como meio de captar esse real. Esse realismo resulta da entrega total do poeta à realidade circundante, como uma antena ultra-receptora, e não como um ego que nela se projeta com vistas a exprimir-se” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 12).

O estilo pictórico de Cesário Verde, segundo observa Gabriela Potti (2007), em que predomina uma variedade cores, matizes e formas, estabelece um diálogo direto com a arte impressionista, corrente das artes plásticas que teve origem na França entre as décadas de 60 e 80 do século XIX. No impressionismo, conforme explica Serullaz (1989), os artistas não mais representam as formas como sabem que elas são, mas tal como as vêem sob a ação da luz. Cesário Verde transporta esta tendência para a literatura. Assim, segundo explica Potti (2007, p. 51) muito além da mera poetização da realidade, assim como na vanguarda impressionista, sua obra literária traz na essência a marca que o meio exterior deixa no interior do artista. “Este, por sua vez, tem na poesia uma tentativa de captar um momento fugidio, uma cena, um instante”. E a busca pela fixação do instante é e uma das principais ambições da arte impressionista. “Nosso papel é igual ao do andarilho casual que, enquanto passa, capta com o olhar este ou aquele fragmento de vida”, afirmou o pintor Auguste Renoir (JANSEN & JANSEN, 1996, p. 334). E este anseio pela captura das impressões causadas por fragmentos da vida diária, segundo Potti, é que o que faz de Cesário Verde um poeta pictórico, cujos versos trazem imagens que poderiam ser comparadas também a fotografias:

Assim como a lente de um fotógrafo, a poesia de Cesário Verde capta da imagem na dimensão muito mais profunda do que aquela visível num primeiro momento. Neste sentido, é interessante observar como essa característica da obra do autor vai ao encontro do efeito que o próprio aparecimento da máquina fotográfica causou no universo das artes plásticas a partir da segunda metade do século 19. Essa espécie de espontaneidade imediata que o retrato proporciona provocou um grande impacto nas artes em geral e, especialmente, na vanguarda impressionista. Observando por esse prisma, a poesia de Cesário surge como produto da pressa do poeta da tentativa de registrar um momento fugidio. (POTTI, 2007, p. 53)

A ânsia pelo registro do tempo que escapou faz com possamos comparar Cesário Verde a um fotógrafo documentarista que tenta chamar a atenção não só para os aspectos

físicos das pessoas e paisagens com as quais cruza, mas também pelas diferenças sociais nas ruas de Lisboa. A beleza está na simplicidade, conforme vimos no trecho do poema “*Num Bairro Moderno*”. A beleza está na descoberta e na contemplação da riqueza do instante.

Mas se Cesário Verde e Balzac recorrem apenas ao realismo daquilo que se vê para apresentar a riqueza do instante, há uma revolucionária narrativa que fragmenta a própria realidade para mostrá-la talvez mais em sua essência. Assim como uma câmera com foco aumentado ao máximo de sua capacidade, a descrição de James Joyce no revolucionário *Ulysses* (romance escrito em 1921 e somente liberado em 1933), cheia de neologismos e que exploram as infinitas possibilidades da palavra, talvez aproximem mais a literatura da fotografia do que Balzac e Cesário Verde. Joyce demonstra que as palavras, pelos menos as convencionais, utilizadas no dia-a-dia das pessoas, são insuficientes para expressar o turbilhão de imagens que podem se formar em nossas mentes. Em *Ulysses*, Joyce foge ao arranjo convencional das frases e, com isso, talvez consiga ser mais imagético e aproxima-se mais da verdadeira natureza da fotografia de cunho artístico, que é aquela que resignifica a realidade, ou seja, mostra além do que pode ser visto num primeiro momento. É isso que podemos perceber no seguinte de *Ulysses*, em que narrador descreve a figura de homem:

A figura sentada num enorme penedo ao pé de uma torre redonda era a de largombrudo anchipeitudo fortimembrudo francolhudo rubricabeludo variamente sardentudo hirsutibarbudo rasguibocudo larguinassudo longucabeçudo masculimanudo pilosipernudo coradifaceúdo vigoribraçudo herói. (JOYCE, 1980, p.342)

A fim de mostrar, quem sabe, a verdadeira essência do personagem, Joyce, assim como um fotógrafo com sua câmera em *close*, aproxima tanto a sua lente, que parece deformar completamente o seu “coradifaceúdo vigoribraçudo herói”. Se na essência parecemos monstros, o poeta quer escancarar esta verdade. Assim como num quadro cubista em que a realidade de um objeto é desconstruída através de estruturas geométricas, para que possa ser reconstruída e percebida, em sua essência, pelo espectador. Mesmo que pareça impor a sua verdade sobre o personagem, Joyce, contudo, permite, com sua modificação do real através de neologismos, que o leitor construa a sua própria fotografia daquilo que quer mostrar. Vocábulos como “francolhudo” misturam os aspectos da exterioridade e interioridade do herói joyciano. Ao mesmo tempo em que apresenta o personagem em fragmentos,

Joyce também parece querer exibi-lo de uma tacada só. A falta de vírgulas seria talvez um dos aspectos que comprovam a intenção do autor de apresentar em bloco, ou seja, de maneira simultânea, toda uma gama de informações, assim como faz uma fotografia. A descrição joyciana também sugere a insuficiência das palavras para descrever aquilo que de certa forma só os olhos podem constatar. Além disso, Joyce parece acreditar que cada olhar verá de forma única a realidade, de acordo com as idiossincrasias de cada indivíduo. Numa cena, cada pessoa prestará mais atenção no detalhe que mais consegue mexer com suas emoções, aquilo que Barthes chama, em a *Câmara Clara* (1984), de *punctum*.

A lógica formal da imagem em seu caráter fotográfico é tão presente em *Ulysses* que, segundo avalia Smith (2003), trata-se de uma obra literária que contribuiu na capacitação do público de língua inglesa para a apreciação da fotografia:

El siglo XIX, mucho más que el nuestro, prefería los eufemismos a los hechos y pestañeada ante las turbaciones de la situación humana. Esta actitud dominó la fotografía casi completamente hasta la década de los treinta. A mi modo de ver, no fue sino hasta que se permitió la publicación legal de *Ulysses* de James Joyce en Estados Unidos, que el público de habla inglesa empezó a capacitarse como público para la fotografía. Esto fue en 1933 (SMITH, 2003, p. 266)²¹.

Mas se Joyce ajudou na capacitação do público de língua inglesa para a fotografia, na França, talvez, essa operação tenha começado nos primeiros anos do século XX, com o lançamento de *No Caminho de Swann*, de Proust, e se estendeu até a subsequente entrega ao público dos outros volumes da coleção de *Em busca do tempo perdido* até novembro de 1927.

Em relação à fotografia e a literatura, talvez um marco fundamental no envolvimento mais forte dessas duas expressões artísticas tenha ocorrido a partir de 1913, quando Marcel Proust (1871-1922) inicia a publicação de *Em busca do tempo perdido* (*A la recherche de temps perdu*). Se as características do estilo fotográfico já estavam presentes na poesia simbolista e na prosa realista de escritores como Balzac, elas se tornam talvez bem mais evidente nos romances proustianos.

²¹ O século XIX, muito mais do que o nosso, preferia os eufemismos às ações e fazia vistas grossas diante das atribulações humanas. Esta atitude dominou a fotografia quase completamente até a década de trinta. No meu modo de ver, só depois que se permitiu a publicação legal de *Ulysses*, de James de Joyce, nos Estados Unidos que o público de língua inglesa começou a capacitar-se como público para a fotografia.

Nos treze volumes de *A la recherche*, Proust quebra as principais regras que até então regiam o romance e consegue uma síntese do impossível, conforme constata Benjamin (1986a, p. 36). “A começar pela estrutura, que conjuga a poesia, a memorialística e o comentário, até a sintaxe, com suas frases torrenciais (um Nilo de linguagem, que transborda nas planícies da verdade, para fertilizá-las), tudo aqui excede a norma”. E uma das normas que Proust excedeu foi a de dar a fotografia o estatuto de arte, uma afronta quase imperdoável para alguns intelectuais da época.

Neste sentido, o caráter único da obra de arte, conforme observa Coli (2005) em Proust, não impede que ela seja apreciada através de uma reprodução fotográfica, por exemplo. As obras são únicas, sem dúvida, mas como ponto num tecido amplo de outras obras, ou como no caso de Proust, da “realidade”, por meio de uma percepção que a transforma em arte.

Essas obras não são feitas apenas de um original. Delas fazem parte como elemento constitutivo profundo, e não como sucedâneos desprovidos de alma, a reprodução, a marca deixada na memória, todas as formas de representação, ou antes, de reapresentação. A obra é tudo isso, é feita de tudo isso (COLI, 2005, p. 92).

A valorização que Proust concede à fotografia na composição de sua obra talvez esteja no fato de que as suas personagens não passem de imagens, segundo observa Shattuck (1985, p. 145 e 146):

Não sendo criaturas opacas, materiais, mas sim imagens, as personagens de Proust são transparentes e podem revelar-nos seus sentimentos e motivos. Como imagens, elas também podem concentrar as ações de toda uma vida numa leitura de poucas horas tornando, assim, perceptível aquilo que não podemos observar no ritmo lento da vida.

Em um estudo que fez do espaço na obra de Proust, Georges Poulet (1992) observa que a fotografia é a arte que mais se aproxima da narrativa proustiana, isso porque seus personagens aparecem em certos locais que lhes servem de suporte e moldura, e que determinam a perspectiva segundo a qual nos é permitido vê-los:

É curioso que esse romancista da interioridade limite-se invariavelmente a apresentar seus personagens (exceto um, a consciência central) sob o aspecto da exterioridade. Os seres são silhuetas que se perfilam, formas que se apresentam ao olhar. Mas isso ainda não é tudo. Os personagens não estão somente ligados a suas apa-

rências, é preciso ainda que estas estejam ligadas a um determinado ambiente local que as enquadre e lhes sirva, por assim dizer, de estojo ou cofre. À primeira moldura, outras serão acrescentadas ou substituídas mais adiante. O ser proustiano aparecerá, então, cada um por vez, numa série de locais; exatamente como essas pessoas que tiram uma série de retratos, onde as vemos sobre um fundo sempre diferente: por exemplo, o jardim de uma casa de campo, uma parede coberta de cartazes, uma sala de visitas, uma estação de trem etc. (POULET, 1992, p. 30).

Mas, se o personagem é sempre colocado num lugar, ele nunca, ou quase nunca é descrito entre os lugares, conforme nos chama a atenção Poulet, ao observar que este aspecto aumenta mais ainda a característica fotográfica da narrativa proustiana:

Tudo se passa como se dependesse de um olhar, que, na maioria das vezes, somente o surpreendesse instalado em algum dos diversos locais, entre os quais é preciso suportar que se transporta; sem que o olho do autor seja capaz, ou deseje mesmo segui-lo no movimento pelo qual se desloca de um a outro lugar. De modo que raramente é revelada a progressão contínua dos seres em sua vida física ou em sua vida moral, bem como as razões que os impelem a abandonar suas antigas molduras para adquirir outras novas. Numa palavra, as únicas imagens de si mesmos que os personagens proustianos podem nos oferecer são semelhantes a essas fotografias de uma mesma pessoa, das quais nossos álbuns são repletos. Tal pessoa em tal época de sua vida, depois em outra; tal pessoa no campo, na cidade, com roupas simples ou elegantes. Cada uma dessas “fotos” é rigorosamente determinada por sua moldura; o conjunto permanece descontínuo. (POULET, 1992, p. 30 e 31).

A memória intermitente seria, conforme observa Poulet, o elemento que amalgamaria esses quadros descontínuos do romance proustiano, mas a restauração que ela oferece é incompleta e apenas substitui a descontinuidade espacial por uma temporal. A conclusão deste teórico é que Proust nos oferece apenas fragmentos, de seres, de coisas e até mesmo de pensamentos. “O universo proustiano é um universo em pedaços, cujos pedaços contêm outros universos, também eles, por sua vez, em pedaços” (POULET, 1992, p. 41).

Esta ideia de fragmentos desconjuntados, que acreditamos que seria uma das principais características que aproximam a narrativa proustiana à fotografia, é admitida pelo narrador de *Em busca do tempo perdido*, conforme revela o seguinte trecho de *O tempo redescoberto*:

[...] como me afirmaria um sábio que a Via Látea é a fragmentação de uma única estrela. Assim Gilberte, a quem não obstante eu pedia proporcionar-me amigas semelhantes à que me foram outrora, era para mim tão-somente a Sra. de Saint-Loup. [...] Todas as recordações que me compunham a primeira srta. Swann apartavam-se,

efetivamente, da Gilberte atual, retidas muito longe pela força de atração de outro universo [...] A fragmentária Gilberte de hoje acolheu sorridente meu pedido (PROUST, 2001, p. 247).

É nesta apresentação de fragmentos desconjuntados em que reside uma importante parcela da genialidade da narrativa proustiana, que exige do leitor um esforço no sentido de tentar preencher os espaços vazios e de recriar o que falta. “O romance proustiano é frequentemente isso: uma série de imagens que, das profundezas em que encontram ocultas, ascendem ao dia” (POULET, 1992, p. 63). Diante de uma fotografia, frequentemente também somos exigidos a completar as informações ocultas. A incompletude da foto é o que provoca a nossa imaginação querer preencher o que está ausente, no sentido apregoado pelo cineasta Pedro Almodóvar, de descobrir os segredos por trás da imagem.

Assim como o romance proustiano torna-se mais vivo ao apresentar pedaços de vida que exigem que o leitor os preencha, a fotografia aproxima-se do reino da literatura ao provocar a nossa imaginação a ir além dos instantes eternizados. É por isso que defendemos a relação da literatura proustiana com a fotografia, tanto pelo aspecto da capacidade de incitação à imaginação quanto pelo fator da memória involuntária.

E Proust, que em alguns de seus relatos demonstra um certo desprezo pela literatura realista e a sua, talvez, vã tentativa de captar a realidade como ela é, parece adepto desta crença de que a realidade somente é apreendida através de sua alteração, assim como a técnica cinematográfica de Eisenstein com sua inspiração na técnica fotográfica.

A imaginação, conforme explica Bachelard (1997, p. 18), não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade, mas a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade e que revelam a essência das coisas. E um mecanismo que parece estar associado a esta situação é memória involuntária de que fala Proust. Neste tipo de memória, um instante qualquer é o desencadeador de uma avalanche de emoções que revelam a essência de uma vida. É isso que podemos deduzir do seguinte trecho de *No caminho de Swann*, em que o narrador, ao comer o biscoito *madeleine*, parece penetrar numa realidade na qual as fronteiras temporais e espaciais simplesmente se dissolvem para recriar “todos os tempos” e lugares de uma vida:

E logo que reconheci o gosto do pedaço da *madeleine* mergulhado no chá que me dava minha tia (embora não soubesse ainda e devesse deixar para bem mais tarde a descoberta de por que essa lembrança me fazia tão feliz), logo a velha

casa cinzenta que dava para a rua, onde estava o quarto dela, veio como um cenário de teatro se colar ao pequeno pavilhão, que dava para o jardim, construído pela família nos fundos (o lanço truncado que era o único que recordara até então); e com a casa, a cidade, da manhã à noite e em todos os tempos, a praça para onde me mandavam antes do almoço, as ruas aonde eu ia correr, os caminhos por onde se passeava quando fazia bom tempo. E como nesse jogo em que os japoneses se divertem mergulhando num jarro de porcelana cheio de água, pequeninos pedaços de papel até então indistintos que, mal são mergulhados, se estiram, se contorcem, se colorem, se diferenciam, tornando-se flores, casas, pessoas consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores do nosso jardim e as do parque do Sr. Swann, e as ninféias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas residências, e a igreja, e toda Combray e suas redondezas, tudo isso que toma a forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha xícara de chá. (PROUST, 1992, p. 57 e 58)

No instante em que sente o gosto do biscoito *madeleine*, o narrador é arrebatado por imagens de toda uma vida. Ezra Pound, conforme explica Vanspanckreen (1994, p. 63), definiu imagem como algo que “presents an intellectual and emotional complex in a instant of time”, ou seja, algo que apresenta um complexo intelectual e emocional em um instante de tempo (tradução nossa). Além de trazer a ideia da apreensão do instante, esta conceituação que Pound faz da imagem chama a atenção também sobre a sua capacidade de apresentar toda uma carga intelectual e emocional, assim como podemos observar em Proust. Neste trecho especificamente, o tempo perdido e depois recuperado se mistura em um único instante. O instante é o portal que permite, através de planos sucessivos, uma passagem para o infinito, em que as fronteiras de tempo e espaço são abolidas. Neste sentido, é válido recorreremos ao pensamento de Bachelard (1997, p. 10) quando este defende que “uma gota de água poderosa basta para criar um mundo e para dissolver a noite”. E Proust também parecia ser um adepto desta idéia. Se o mundo todo cabe em xícara de chá é porque esse mundo está apreendido dentro de nós, nos porões de nossa memória, esperando para ser visitado em instantes quaisquer, que nem sempre dependem de nossa vontade, conforme atesta a seguinte reflexão do narrador de *A prisioneira*:

A memória, em vez de um exemplar em duplicatas, sempre presente aos nossos olhos, dos diversos acontecimentos de nossa vida, é antes um abismo donde por um momento uma similitude nos permite sacar, ressuscitadas, reminiscências extintas; mas há mil pequeninos fatos que não caíram nessa virtualidade da memória, e que escaparão para sempre à nossa verificação. (PROUST, 2002, p. 136).

Aqui, o narrador de *Em busca do tempo perdido* não cita especificamente a palavra “instante”, mas fala de um “momento” que permite “sacar, ressuscitadas, reminiscências extintas”. Para o narrador, a essência das coisas só pode ser aproveitada fora de seu tempo, e a memória involuntária é o recurso que permite usufruir, no presente, de um tempo que passou, conforme explica o narrador no seguinte trecho de *O Tempo Redescoberto*:

Assim, se explicava que, ao reconhecer eu o gosto da pequena *madeleine*, houvessem cessado as minhas inquietações acerca da morte, pois o ser que me habitara *naquele instante* era extratemporal, por conseguinte alheio às vicissitudes do futuro. Tal ser nunca me aparecera, nunca se manifestara senão longe da ação, da satisfação imediata, senão quando o milagre de uma analogia me permitia escapar ao presente. Só ele tinha o poder de me fazer recobrar os dias escoados, o Tempo perdido[...] (PROUST, 2001, p. 152 e 153). (Grifo nosso)

E esse “instante extratemporal”, encontrado no entrecruzamento entre o passado e o presente, é, segundo o narrador, “um pouco de tempo em estado puro” e que, às vezes, pode ser atingido, através da memória, “não demandando esforço maior do que o de folhear um livro de figuras” (PROUST, 2001, p. 154). Esta relação que o narrador faz do “instante extratemporal” com o livro de figuras, permite que recorramos à também idéia do álbum de fotografias.

Quando olhamos para o céu numa noite estrelada, o que vemos, de fato, são fragmentos do passado. Apesar de as estrelas parecerem elementos do presente, elas são, na verdade, testemunhas de um tempo que já passou. Talvez, esse “instante extratemporal”, em que passado e presente se fundem, se assemelhe a essa experiência de observação do firmamento numa noite que as estrelas que estão também não estão lá. Neste sentido, talvez valha a observação de Poulet (1992, p. 63) de que a “experiência de Proust não é em absoluto um sepultamento do passado sob o presente; muito ao contrário, é a experiência de um ressurgimento do passado apesar do presente” (POULET, 1992, p. 63).

A idéia das imagens em série resultante da recordação é apresentada também pelo narrador *Em busca do tempo perdido* no seguinte trecho em que lembra que a memória consegue trazer de volta as pessoas que fomos no passado: “Revendo eu algum objeto de outro período, outro rapaz surgirá. E minha pessoa de hoje não passa de uma pedreira abandonada, que julga igual e monótono tudo quanto encerra, mas de onde cada recordação, como um escultor grego, tira inúmeras estátuas” (PROUST, 2001, p. 165).

A fotografia foi um elemento importante na composição do pensamento proustiano em torno da memória. Mas qual é a relação da fotografia com a memória? Antes de prosseguirmos na busca de uma resposta a este questionamento, vamos primeiro fazer uma investigação a respeito da possibilidade de a recordação se fazer por meio de imagens ou não. Um dos pensadores que permitem um razoável esclarecimento sobre este assunto é Santo Agostinho (2004), através do exemplo da pessoa que perde uma moeda e que tenta encontrá-la com o auxílio de uma lanterna:

Se alguma coisa desaparece de nossa vista, e não da memória – como sucede com um corpo visível – conservamos interiormente sua imagem e o procuramos até que apareça a nossos olhos. Quando for encontrado, será reconhecido de acordo com essa imagem interior. Não podemos dizer que encontramos um objeto perdido se não o reconhecemos; nem o podemos reconhecer se dele não lembramos. Tinha pois desaparecido da nossa vista, mas era conservado pela memória. (AGOSTINHO, 2004, p. 228)

As relações entre a fotografia e a arte da memória, segundo Dubois (2001, p. 315), são de uma enorme proximidade, já que a foto é uma espécie de equivalente visual da lembrança. “Uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias”. E Proust parecia ter plena consciência disso, conforme sugere a seguinte reflexão do narrador de *A prisioneira*: “Pois eu não guardava em minha memória senão séries de Albertines separadas umas das outras, incompletas, perfis, instantâneos” (PROUST, 2002, p. 138). Este trecho ressalta bem a relação entre a memória e a fotografia (o instantâneo). Mas, para Proust, apesar de sua semelhança com a fotografia, a memória é algo bem superior, segundo deixa transparecer a seguinte declaração do narrador de *O tempo redescoberto*:

E minha pessoa de hoje não passa de uma pedreira abandonada, que julga igual e monótono tudo quanto encerra, mas de onde cada recordação, como um escultor grego, tira inúmeras estátuas. Falo em coisas revistas por que, atuando os livros nisso como coisas, o modo pelo qual se abria sua lombada, o grão de seu papel podem ter conservado, tão viva, como as frases do texto, a lembrança de como eu imaginava então Veneza e de meu desejo de visitá-la. Mais viva até, pois estas por vezes perturbam, como certas fotografias, que nos fornecem do modelo uma imagem menos fiel do que nossa memória (PROUST, 2002, p. 164).

A referência à fotografia é feita textualmente pelo narrador ao compará-la à memória. Mesmo que a fotografia aqui apareça como menos fiel do que a memória, Proust demonstra claramente neste trecho acreditar na pertinência da relação entre a fotografia e

memória. Susan Sontag (2004) também nos chama a atenção sobre este fato, ao observar que as fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo. “A televisão é um fluxo de imagens pouco selecionadas, em que cada imagem cancela a precedente. Cada foto é um momento privilegiado, convertido em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes” (Sontag, 2004, p. 28). Seguindo essa mesma linha de raciocínio e, de certa forma, embasando o pensamento de Proust, o romancista Milan Kundera, através do narrador de *Imortalidade*, ressalta que a memória não filma, mas fotografa. “O que guardara de todas essas mulheres, na maioria dos casos, foram algumas fotografias mentais. Não via suas amigas em movimento contínuo; mesmo muito curtos, os gestos não apareciam em sua duração, mas fixos numa fração de segundos” (KUNDERA, 1998, p. 307). Já Vilches (1997, p. 236) salienta que a fotografia é memória, assim como os gêneros literários e cinematográficos. Mirian Moreira Leite (2001, p. 44) também chama a atenção para a característica fotográfica da memória, ao lembrar que “a palavra revela melhor o conhecimento subjacente na memória que, todavia, é constituído de imagens fixas”.

A arte da memória, segundo explica Dubois, nasceu na Antigüidade grega e nos foi transmitida por alguns grandes textos latinos (o *De oratore* de Cícero, a *Institutio oratoria* de Quintiliano e a *Ad Herennium* de autor desconhecido), nos quais é definida como uma das cinco grandes categorias da Antiga Retórica (*inventio, dispositio, elocutio, memória, actio* – ou *pronunciatio*). A este respeito Dubois acrescenta:

Concebida como um conjunto de regras que permitiam ao orador inscrever com facilidade, na virtualidade de sua memória, tudo o que necessitasse para discorrer com a maior eficácia possível, isto é, concebida como um procedimento artificial da mnemotécnica, pelo qual um conjunto de dados pode ser estocado e ordenado e no qual é possível encontrar instantaneamente um elemento preciso, a arte da memória baseia-se de fato no jogo de duas noções completamente fundamentais, todo o tempo retomadas em todos os tratados: os lugares (*loci*) e as imagens (*imagines*) (DUBOIS, 2001, P. 314).

Com base no *Ars Memoriae*, de Cícero, Dubois (2001, p. 315) explica que os *loci*, os lugares, são superfícies virgens suscetíveis de receber as *imagines* (as imagens), que já são plenas de sentido, mas transitórias:

Enquanto as imagens, que na maioria das vezes são signos simbólicos, alegóricos, compósitos, só são colocadas num lugar por um tempo, os lugares permanecem na memória. As imagens que neles depusemos, na medida em que não precisamos mais lembrar-nos delas, apagamo-las. E os mesmos lugares podem

ser reativados para receber um outro conjunto de imagens destinado a um outro trabalho de memória. (DUBOIS, 2001, p. 315)

A fotografia, no que tem de mais nodal, conforme conclusão de Dubois (2001), é uma das formas modernas que melhor encarna, antes mesmo da informática, um certo prolongamento das artes da memória de que falavam os gregos:

Afinal, se a memória é uma atividade psíquica que encontra na fotografia seu equivalente tecnológico moderno, é evidentemente, no outro sentido, que a metáfora nos interessa, como uma inversão positivo/negativo: a fotografia é tanto um fenômeno psíquico quanto uma atividade ótico-química. A fotografia: uma máquina de memória, feita de *loci* (o receptáculo: o aparelho de foto, sua objetiva, sua janela; caixa negra, recorte e retângulos virgens de película; de uma bobina a outra, desfile ordenado das superfícies vazias receptoras) e de *imagines* (as impressões, as inscrições, as revelações, que vão e vêm, sucedem-se nas superfícies, desenrolam-se em “cópias de contato”, uma *mnemotecnica mental* (DUBOIS, 2001, p. 316 e 317).

Na atualidade, segundo enfatiza Simson (1998, p.22), a fotografia possui papel importante na detonação do nosso processo de rememoração, já que possibilita a construção da nossa versão sobre os acontecimentos vivenciados. “Dessa forma é o suporte imagético que, na maioria das vezes, vem orientando a reconstrução e veiculação da nossa memória, seja como indivíduos ou como participantes de diferentes grupos sociais”. É isso que faz, por exemplo, com que a fotografia esteja quase sempre presente nos eventos importantes de nossas vidas, tais como festas de aniversários, casamentos, formaturas e viagens a lugares importantes, bonitos e exóticos. Os momentos que achamos que merecem ser lembrados se tornam obrigatoriamente motivos dos disparos de nossas máquinas fotográficas. Curiosamente, as situações que nos causam tristeza, como a morte de parentes e amigos, raramente são fotografadas. Essas situações interessam principalmente ao fotojornalismo. Nas nossas vidas privadas não gostamos de fotografá-las. Isso demonstra o quanto é pertinente relacionar a fotografia como uma extensão de nossa memória. O que preferimos não lembrar, não fotografamos. No caso específico dos nossos mortos, que hoje raramente fotografamos, talvez seja algo explicável pelo fato de que, além do forte tabu em torno da morte nas sociedades ocidentais contemporâneas, as pessoas são geralmente fotografadas em vida e são as imagens de sorrisos e momentos de celebração que mais gostamos de guardar. No entanto, nas primeiras décadas após o surgimento da fotografia, os mortos eram freqüentemente

fotografados. Era uma maneira de eternizar o rosto daquela pessoa que nunca mais seria vista, e que em vida não foi fotografada.

A invenção e o aperfeiçoamento da fotografia possibilitaram, conforme observa Rush (2006), uma nova visão sobre o tempo. Isso porque o tempo e a memória, tanto pessoais quanto históricos, são a substância da fotografia e, com a imagem fixa e animada, artistas e amadores passaram a adotar uma nova maneira de visualizar o tempo:

A representação envolve claramente o espaço (o espaço ocupado pelo objeto representando e o espaço da própria pintura ou escultura; a disposição da imagem etc.) O tempo, todavia, é menos óbvio, e é aí que a revolução criada pela fotografia [...] assume seu lugar de importância. Com a fotografia, os seres humanos começaram a participar da manipulação do tempo em si: capturando-o, reconfigurando-o e criando variações com intervalos de tempo [...] próprias da arte e da ciência da fotografia (RUSH, 2006, p.6).

A fotografia funciona em nossas mentes, de acordo com Kossoy (1998, p. 45), como uma espécie de passado preservado, lembrança imutável de um certo momento e situação, de uma certa luz, de um determinado tema, absolutamente congelado contra a marcha do tempo. “Os personagens retratados envelhecem e morrem, os cenários se modificam, se transfiguram e também desaparecem. O mesmo ocorre com os autores-fotógrafos e seus equipamentos. De todo o processo, somente a fotografia sobrevive”. A fotografia é a garantia de uma lembrança eterna. Daí a pertinência de sua relação com a memória e talvez seja esse também um dos principais fatores que explicariam o enorme interesse de Proust por ela.

Bergson (1999) distingue dois tipos de memória: uma imagina e a outra repete. A primeira registraria, sob forma de “imagens-lembranças”, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam. “Por ela se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada” (1999, p. 88). O segundo tipo de memória, de acordo com Bergson, já não representa nosso passado, ela o encena; “e se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente” (1999, p.89).

Mas, para a literatura, a memória vai além da teorização bergsoniana, conforme defende Proust. Em uma carta em que explica a René Blum o título de sua extensa obra, Proust nos chama a atenção para um outro tipo de memória para a qual Bergson não faz nenhuma referência, a memória involuntária.

[...] É um título extremamente real mas aceitável porque imita de alguma forma a memória involuntária (que, no meu entender, ainda que Bergson não faça essa distinção, é a única verdadeira, já que a memória voluntária, a memória da inteligência e dos olhos só nos dá do passado fac-símiles inexatos que não se parecem com ele como os quadros ruins dos pintores que não retratam a primavera ... [...]) (PROUST, 1971,p. 80).

Proust concede à memória uma importância até então não observada em nenhum romancista. A memória é para a literatura de Proust, segundo analisa Walter Benjamin (1986), mais importante até mesmo do que a própria vida:

Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação. Podemos mesmo dizer que as intermitências da ação são o mero reverso do *continuum* da recordação, o padrão invertido da tapeçaria. Assim o queria Proust, assim devemos interpretá-lo, quando afirmava preferir que toda a sua obra fosse impressa em um único volume, em coluna dupla, sem um único parágrafo. (BENJAMIN, 1986a, p. 37 e 38).

Se vida não permite interrupções, é porque ela se concentraria num único instante, um instante primordial e inapreensível, a não ser através da memória. Por isso, Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi e, sim, uma vida lembrada por quem a viveu, conforme salienta Benjamin (1986a), ao afirmar que o importante para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência, ou seja, o padrão inverso da tapeçaria:

Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de reminiscência? Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e ape-

nas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós (BENJAMIN, 1986a, p. 36).

A relação da memória proustiana com a fotografia, o que a princípio talvez poderia parecer uma comparação absurda, é, na verdade, uma comparação bastante pertinente, segundo observa Shaeffer ao referir-se ao fato de que a foto não visa apenas nos informar, mas também reativar nosso passado pessoal e familiar:

Proust queixava-se “dessas fotografias de um ser diante das quais se recorda bem menos dele do que quando se contenta em pensar nele”, mas não percebia que a fotografia de recordação aproxima-se mais, sem dúvida, de uma recordação involuntária, da *Madeleine* ou da calçada do pátio de Guermantes, do que do testemunho informacional (SCHAEFFER, 1996, p. 79).

Para que se perceba na imagem fotográfica as características de memória involuntária de que fala Proust é preciso que se reflita sobre a participação do expectador. As fotografias, conforme explica Shaeffer (1996) têm um caráter de rememoração ou de testemunho. Isso significa que a imagem-recordação está de algum modo contida na memória do receptor, enquanto que a imagem-testemunho vem do exterior e liga-se a ela de maneira muito periférica. Assim, aquele que não tem qualquer participação na situação mostrada na foto, não poderá, naturalmente, apresentar lembranças sobre ela. O contexto da recepção tem um papel fundamental na aproximação da foto com memória involuntária de Proust, segundo explica Shaeffer (1996, p. 79), ao citar o exemplo do álbum de família. “Quando folheio o álbum de família de um desconhecido, contemplo imagens que são fotos-recordação para esse desconhecido, mas para mim são testemunhos, visto que não provêm de meu mundo pessoal...” (SHAEFFER, 1996, p.79).

O exemplo do álbum de é um dos contextos da fotografia em que a memória involuntária no sentido proustiano melhor pode ser observada. Imaginemos o caso de um avô e neto folheando um álbum da família em que pertencem. Através das narrativas por trás das imagens fotográficas, o neto aprenderá sobre sua origem e usufruirá do caráter testemunho de cada foto. Mas, para o avô, a fotografia tem um caráter de rememoração. Cada retrato é capaz de armazenar parte dos sentimentos e sensações vividos no instante em que foi tirado. Ao folhear o álbum, o avô é capaz de reviver, ou seja, viver novamente através da me-

mória, toda uma gama de emoções relacionadas ao instante que ficou registrado. Cada foto é capaz de recriar aquilo que se sentiu em torno de uma viagem, um casamento, um aniversário ou um momento ordinário da vida. São comuns os relatos de pessoas que ao reverem fotografias de seu passado, além daquilo que aparece na imagem, também recordam uma série de acontecimentos relacionados ao instante registrado, como pessoas, lugares, espaços, texturas, sabores, cheiros, ódios, amores, alegrias, tristezas, vitórias, derrotas, enfim, ocorre um avivamento pleno de experiências passadas aparentemente perdidas na memória.

A obra de arte assume uma importância fundamental na obra proustiana, que, segundo Coli, não se trata de um “mundo das idéias”, perfeito e preexistente, nem a memória de Proust compara-se à reminiscência platônica.

Trata-se de um lugar de encontros, em que a obra, e sua visão, e suas imagens unem-se para além da materialidade. Isto nos traz um primeiro ensinamento: a obra nunca existe num em si, definido pela materialidade. A obra encontra-se, portanto, aquém e além da visão: aquém, na sua autonomia de objeto; além, na sua existência que se situa paralela ao mundo da experiência (COLI, 2005, p. 88).

E é neste mundo paralelo ao da experiência, em que reina a imagem. E a imagem, segundo Bachelard (1988, p. 1), é capaz de concentrar a eternidade em um único instante. “Nas horas de grandes achados, uma imagem poética pode ser o germe de um mundo, o germe de um universo imaginado diante do devaneio de um poeta”. Neste tipo de imagem, que para Proust era mais importante do que a própria vida, a aura benjaminiana deixa de ter qualquer importância, pois a barreira de divindade entre a arte e o expectador deixa de existir. A aura de que fala Benjamin (1986b) está relacionada, entre outros aspectos, ao caráter mágico atribuído às imagens da pré-história, quando a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida, em primeiro lugar, como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte. Esta idéia de culto da divinização da obra de arte ocorre também no renascimento, por conta do mecenatismo.

A aura, conforme define Benjamin (1986b) é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. “Observar, em repouso, numa tarde verão, uma cadeia de montanhas horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho” (BENJAMIN, 1986b, p. 170).

E no mundo “sem aura” do pensamento proustiano, a fotografia, segundo Coli (2005) traz a semelhança da obra. Não é a obra, mas faz parte dela.

Proust nos leva para um caminho reflexivo diverso do de Walter Benjamin [...]. O conflito entre valor de culto e valor de exposição, que interessa a Benjamin, é dissolvido por Proust numa síntese que, primeiro, não se importa com a idéia de exposição enquanto ‘exposição às massas’, e que, em seguida, trata o objeto artístico em sua substância de cultura, que encarna uma espécie de ‘essência do real’.

No caso de Proust não existe aura perdida pela reprodução técnica da fotografia, nem culto do original, nem cuidado com o que seria uma divulgação em ampla escala da imagem. Num certo sentido, a reprodução torna-se única, pois foi ela [...] ‘aquela que ou vi e vejo, que se encontra em minha mesa ou minha parede’. Não existe condenação alguma das reproduções mecânicas, mas a constituição de uma verdade surgida da obra, capaz de fecundar as experiências (incluindo aqui a experiência fotográfica), que terminam por conduzir à verdade da obra. (COLI, 2005, p.88)

Este pensamento de Coli é importante na compreensão da valorização que Proust concedeu a fotografia, que além de ser uma forma de expressão artística independente, ela era aceita por ele como um instrumento capaz portar a verdade de outras formas de arte. Tal postura de Proust admitia na fotografia um valor que até então não havia sido reconhecido pela intelectualidade que acompanhou o surgimento da nova expressão artística, o de intermediar o acesso a outras obras de arte, sem “roubar” a sua verdade.

A dimensão de ousadia dessa postura de Proust pode ser melhor compreendida quando analisamos as seguintes reflexões de Wolf e Novaes. O primeiro explica que uma das características únicas do ser humano é o poder de tornar presente as coisas ausentes. “Isso é possível através da linguagem ou através da imaginação ou pela criação de imagens. Essas faculdades têm o poder de convocar aquilo que não está e não pode estar presente e de anular a distância espacial ou temporal” (WOLF, 2005, p.23). E é inegável que a fotografia possui todas essas características capazes de tornar presente o ausente.

Já Novaes (2005) recorre à etimologia da palavra “verdade”, *alethéia*, para lembrar que esta traz em si um conceito imagético:

Alethéia é composta do seu contrário, *lethé*, que quer dizer o obscuro, o oculto, o esquecido [...]. Tal como *alethéia*, a palavra imagem nos remete ao universo de luz e sombra ao mesmo tempo: imagem, imaginação, imaginário, fantasia, fantástico, fantasma, todas elas têm uma origem comum (NOVAES, 2005, p.13).

Proust demonstra compactuar com este conceito de que a verdade está indissociavelmente ligada à imagem. Pelo menos é o que podemos deduzir do seguinte trecho de *No caminho de Swann*, em que o narrador, ao ler um romance, divaga sobre a essencialidade da imagem, talvez revelando a importância que o próprio Proust dava o tema:

Mas todos os sentimentos que nos fazem experimentar a alegria ou a desgraça de uma personagem real só ocorrem em nós por intermédio de uma imagem dessa alegria dessa desgraça; a engenhosidade do primeiro romancista consistiu em compreender que, no aparelho das nossas emoções, *sendo a imagem o único elemento essencial*, a simplificação que consistiria em suprimir pura e simplesmente as personagens reais seria um aperfeiçoamento decisivo (PROUST, 1992, p. 89). (Grifo nosso)

E um dos caminhos que certamente guiaram Proust na busca pela essencialidade da imagem foi o do uso indiscriminado de todas as formas de arte possíveis. Em vários trechos de *O tempo redescoberto*, o narrador demonstra o desejo de “reter” ou “fixar” as sensações resultantes da “contemplação da essência das coisas”, provocadas pela memória involuntária e que observação consciente é incapaz de atingir. A obra de arte, conforme sugere o narrador, teria a capacidade de provocar semelhantes sensações:

Em suma, num como noutro caso, quer se tratassem de impressões como as que me provocara a vista dos campanários de Matinville, quer de reminiscências como a da desigualdade de dois passos ou o gosto da *madeleine*, era mister tentar interpretar as sensações como signos de tantas leis e idéias, procurando pensar, isto é, fazer sair da penumbra o que sentira, convertê-lo em seu equivalente espiritual. Ora, esse meio que se me afigurava o único, que era senão a feitura de uma obra de arte? (PROUST, 2001, p. 158).

Se a arte também revela a “essência das coisas”, talvez a arquitetura, a pintura e a escultura, entre outras manifestações artísticas imagéticas, sejam elementos tão importantes na composição de uma obra que reflete sobre a ação do tempo na vida humana. É na imagem artística, segundo observa Shaffaer (1996, p. 187), que cremos poder salvaguardar “a eternidade e a permanência que tentamos reter desesperadamente ao longo da existência”. Se o pintor impressionista, segundo Renoir, é igual a um andarilho que capta com o olhar fragmentos de vida, Proust, conforme explica Serullaz (1989, 13), é o escritor que melhor personifica as características impressionistas na literatura. “Ao descrever uma paisagem ou, mais exatamente, suas sensações diante de uma paisagem, é um quadro impressionista que

surge diante de nossos olhos”, afirma Seralluz ao referir-se ao autor de *Em busca do tempo perdido*.

Mas quem tenta reter o tempo está, inexoravelmente, fadado ao fracasso. Não é possível reter os instantes que se sucedem, conforme admite o próprio narrador de *O tempo perdido redescoberto*. “Assim, o que acabava de deleitar o ser três ou quatro vezes suscitado em mim talvez fossem mesmo fragmentos de existência subtraídos ao tempo, mas essa contemplação, embora de eternidade, era fugidia” (PROUST, 2001, p. 155). E essa a contemplação mesmo que fugidia da eternidade, e que encontra na obra de arte uma forte aliada, certamente não exclui a fotografia.

Se a arte ofereceria esta possibilidade de retenção dos fragmentos de existência, dos instantes da vida, é possivelmente porque ela “desce pelo mesmo caminho que a memória”, conforme observa Shattuck (1985, p. 146 e 147). E certamente a fotografia foi uma das artes que esteve nessa trilha (per)seguida por Proust. A fascinação pela imagem técnica começou na infância do escritor. Segundo Brassai, o gosto pela pintura, a escultura e a arquitetura despertou muito cedo em Proust, num ambiente familiar naturalmente favorável. “E, desde o início, a fotografia desempenha papel importante na formação artística do escritor. Criança, como sugere a *Recherche*, ele descobre os afrescos de Giotto ou as obras dos mestres venezianos graças a reproduções” (BRASSAI, 2005, p. 45).

Desde a adolescência, Proust, segundo pesquisou Brassai, tinha como um dos seus passatempos a troca de fotografias com amigos e conhecidos. “A obstinação em conseguir retratos de pessoas que resistiam a se desfazer deles é um traço de caráter que dá a medida de sua paixão pela fotografia. [...] Se lhe faltava a foto de um de seus modelos, Proust ficava profundamente aflito” (BRASSAI, 2005, p. 36, 40). A fotografia, invenção disponibilizada oficialmente ao mundo em 1839 pelos franceses, conforme ressalta Brassai, certamente ajudou na criação da expressiva obra literária proustiana:

À luz da fotografia, um novo Proust me apareceu, uma espécie de fotografia mental, considerando seu próprio corpo como uma placa ultra-sensível que soube captar e armazenar em sua juventude milhares de impressões e que, a partir da busca do tempo perdido, dedicou todo o seu tempo a revelá-las e fixá-las, tornando assim visível a imagem latente de toda a sua vida, nessa fotografia gigantesca que constitui *Em busca do tempo perdido* (BRASSAI, 2005, p. 16).

Ao contrário de outros intelectuais, como Baudelaire, que vociferavam contra a fotografia, Proust assume de imediato a praticidade da então nova forma de reprodução através da luz:

Proust acha que, com a fotografia, são novos olhos que se abrem para o mundo, diferentes do olhar humano e que, mesmo guiados pelo cérebro e a personalidade de um operador, conservarão sua especificidade, esse algo insubstituível por qualquer outra arte: a objetividade face à realidade, a autenticidade do instante (BRASSAÏ, 2005, 49).

Esta capacidade de apropriar-se do instante e de eternizá-lo é, de certa forma, uma das grandes ambições da literatura proustiana. Algo que possivelmente contribuía para a identificação do escritor com a fotografia. Em *No caminho de Swann*, o narrador fala do incentivo que sua avó lhe dá para aquisição de fotografias:

Ela gostaria que eu tivesse, no meu quarto, fotografias dos monumentos ou paisagens mais belos. Mas, no momento da compra e, embora a coisa representada tivesse um valor estético, ela achava que a vulgaridade e a utilidade retomariam logo o seu posto pelo processo mecânico da representação, a fotografia (PROUST, 1992, p.52).

A avó do narrador apresenta um pouco do conflito da intelectualidade da época, que oscilava entre aceitar ou não a nova arte. Mas o fascínio pela a fotografia impressionava tanto Proust, que em uma carta à Sra. Scheikévitch, ele compara a própria vida a uma coleção de momentos que lembram em muito as imagens fotográficas. “Um ser, para penetrar em nós, é obrigado a amoldar-se, submeter-se às imposições do Tempo; mostra-se a nós em minutos sucessivos, sem que nunca possamos apreender-lhe mais que um aspecto de cada vez, uma única fotografia” (PROUST, 1971, p.82). Nesse sentido, talvez valha a pena recorreremos ao pensamento de McLuhan e Parker (1975), que chamam de “paradoxo visual” essa possibilidade de fragmentação visual constatada por Proust na fotografia:

Um dos paradoxos do esforço intenso na experiência visual é que ele conduz à fragmentação. É paradoxal porque o recurso visual, de si, em isolamento, engendra um espaço uniforme, contínuo e associado. O motivo de o forte esforço visual levar à fragmentação da experiência parece ser o poder singular da visão de distinguir ou captar aspectos únicos do espaço em momentos breves de tempo (MCLUHAN e PARKER, 1975, p. 10).

Nesta mesma linha de pensamento, Santaella e Nöth (2001) chamam a atenção para o fato de que a fotografia não pode reproduzir o real como ele realmente acontece, mas que ela pode mostrar a realidade como jamais vista:

Sem deixar de estar submetida à aderência tirânica do referente, o real que nela se cola, a fotografia, é também capaz de transfigurá-lo. Ela é registro, traço, porém, ao mesmo tempo, capaz de mostrar a realidade como jamais havia sido vista antes. Fotografia é vestígio, mas também revelação. E esse poder revelatório está já inscrito de tal forma na própria natureza da imagem fotográfica, que basta o flagrante da câmera para que as coisas adquiram um caráter singular, o aspecto diferente que as coisas têm quando fotografadas (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p. 127).

E esta capacidade de mostrar a realidade de uma maneira única e de até mesmo de superá-la é um dos aspectos que acreditamos que também contribuem para a aproximação da fotografia com a literatura. Esta característica da fotografia possivelmente foi percebida por Proust, que se não se acanhou em fazer uso desta aparente precisão da imagem técnica para aproximar-se também da verdade da imagem no sentido literário. Essa é uma dedução possível ao lermos seguinte o seguinte trecho da dedicatória do autor de *Em busca do Tempo Perdido* a Jacques de Lacretelle, em que escreve: “Quando, em certo momento, a Sra. Swann passeia perto do Tiro aos Pombos, pensei numa *cocotte* admiravelmente bonita daquela época e que se chamava Clomesnil. Mostrar-lhe-ei fotografias dela” (PROUST, 1971, p. 85).

Para Proust, uma fotografia é um portal para um mundo de sonhos, como a que o narrador de *No Caminho de Swann* possuía da Sra. de Guermantes. No dia em que conhece pessoalmente a refinada senhora, ele sente-se, a princípio, bastante decepcionado.

...só podia verossimilmente haver uma mulher que se assemelhasse ao retrato da Sra. de Guermantes naquela capela justo neste dia, dia em que ela devia precisamente vir: era ela! Grande foi a minha decepção. Provi-nha de que eu nunca prestara atenção, quando pensava na Sra. de Guermantes, em que a representava com as cores de uma tapeçaria ou de um vitral, em outro século, de outra matéria que não o restante das pessoas vivas. (PROUST, 1992, p. 164)

O trecho acima confirma também o pensamento de que, para Proust, as imagens pareciam bem mais importantes e interessantes do que a vida e as pessoas. A força imagética de uma fotografia é tanta, para Proust, que ela parece conservar um pouco da alma dos que

já morreram, conforme se pode deduzir do seguinte diálogo de no *Caminho de Swann*, em que o retrato do Sr. Vinteuil provoca uma sensação de incômodo parecida como que se ele estivesse espionando a filha, a Sra. Vinteuil, que confessa para amiga que gostaria de cuspir na imagem do pai.

- Sabe o que gostaria de fazer com esse velho pavoroso? – disse ela pegando o retrato.

E murmurou ao ouvido da Srta. Vinteuil algo que não pude perceber.

- Oh, você não se atreveria.

-Não me atreveria a escarrar em cima disso? – disse a amiga com uma brutalidade intencional (PROUST, 2002, p. 155).

Se a fotografia tem este poder de reacender as emoções que vivemos ao lado de alguém, é porque ela possui capacidade de eternizar sensações e sentimentos. Ela é inegavelmente uma extensão de nossas lembranças, de nossa memória, de instantes vividos que viraram apenas imagens. E Proust percebeu isso muito bem. Tanto na criação de personagens que não podiam ser mais do que imagens, como nas reflexões sobre a memória e a vida que se divide em instantes e, sobretudo, como um instrumento que serve como um portal para o mundo dos devaneios, a fotografia foi uma importante ferramenta na construção obra proustiana.

As ideia do instante e da lógica fotográfica fazem sentido ao analisarmos a obra proustiana porque, segundo constata Poulet (1992, p. 63), o que é reencontrado não é o tempo, mas apenas alguns momentos no tempo:

Ainda que Combray inteira, saindo de uma taça de chá, reocupe a extensão que era sua, essa extensão não se vincula ao resto do espaço. Assim como os momentos reencontrados, os lugares reencontrados permanecem entidades isoladas, entre as quais não há coisa alguma. O milagre da *Madeleine* não tem o poder nem para fundar um espaço, nem uma duração. Apenas pode fazer surgir, das profundezas do espírito, a imagem de lugares e de momentos fechados.

Estes momentos fechados, os quais denominamos instantes, são as fatias que compõem o romance proustiano. Fatias de tempo que lembram uma sequência de um álbum de fotografias. A este respeito, Poulet (2002, p. 89) observa que a obra de Proust é composta de uma série de cenas destacadas, recortadas da trama do real, de tal modo que quase nada subiste do curso da duração que ali transcorria:

Em compensação, “exibidas ao lado umas das outras”, as cenas estão dispostas ao longo de uma superfície, onde o que era temporal encontra-se agora exposto. Assim, o tempo cede lugar ao espaço. A superfície do romance é ocupada por uma série de *predelas*, de tal modo que, apesar do recorte, das lacunas e dos limites impostos pelas molduras, a imaginação apreende imediatamente os princípios que as une, reconstituindo a totalidade, da qual são apenas seções. (Grifo nosso).

Predela, segundo explica a nota da tradutora de Poulet (2002, p. 89), Ana Luiza Borralho Martins Costa, é a parte inferior de um quadro de altar, geralmente dividida em pequenos painéis que representam uma série de temas, como as diferentes etapas da vida de um santo. A lógica da “predela”, acreditamos, é a mesma dos álbuns de fotografias, que, com a ajuda do amálgama da imaginação, é capaz de contar histórias inteiras de vidas a partir do destaque de alguns momentos em que a eternidade dos instantes parece ter sido capturada.

No próximo capítulo, a partir da análise de Oswald de Andrade, nos aprofundaremos sobre alguns conceitos e reflexões aqui iniciados a respeito das relações entre a literatura e a fotografia na literatura.

5 Oswald de Andrade: fotografias de um aluno de poesia

Aprendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que eu nunca vi.

(Oswald de Andrade, 1998, 99)

Seriam a fotografia e a poesia duas artes realmente muito diferentes uma da outra? Talvez possa parecer, na visão de um leigo, uma profanação ou, no mínimo, uma dessacralização da poesia, a tentativa de se estabelecer uma analogia dela com uma arte técnica. Mas para Susan Sontag (2004) não se trata de um absurdo tão grande. Segundo essa autora, o *ethos*, o conjunto de valores, da fotografia parece mais próximo da poesia moderna do que do *ethos* da pintura:

Enquanto a pintura se tornou cada vez mais conceitual, a poesia (desde Apollinaire, Eliot, Pound e Willian Carlos Williams) definiu-se cada vez mais como uma atividade ligada ao visual. (“Não há verdade senão nas coisas”, como declarou Williams). O compromisso da poesia com o concreto e com a autonomia da linguagem do poema corresponde ao compromisso da fotografia com a visão pura. Ambos supõem descontinuidade, formas desarticuladas e unidade compensatória: arrancar as coisas de seu contexto (vê-las de um modo renovado), associar as coisas de elíptico, de acordo com as imperiosas mas não raro arbitrárias exigências da subjetividade (SONTAG, 2004, p. 112).

Esta capacidade que tanto a poesia quanto a fotografia possuem de permitirem uma visão renovada sobre as coisas talvez nasça do fato de que estas duas modalidades artísticas têm, talvez, na tentativa de apreensão realidade que nos cerca um dos principais motivos para existirem. A realidade é a matéria-prima de ambas. Para o senso comum, aparentemente o que interessaria à poesia seria a realidade interna das pessoas, e para a fotografia sobriaria apenas o mundo da exterioridade. No entanto, conforme veremos ao longo deste capítulo, não é possível o estabelecimento desta demarcação territorial de forma tão clara. Por isso, a compreensão sobre as relações entre a literatura e a fotografia passa em parte pela discussão sobre a realidade na obra de arte. Neste sentido, acreditamos que uma fundamentação teórica sobre a mimese torna-se necessária para possamos continuar a nossa argumentação em torno das semelhanças entre a literatura e a fotografia.

A mimese ou mimesis, ou seja, a tentativa de representação da realidade pela obra de arte, segundo explica Auerbach (2002, p. 494), principalmente a partir das vanguardas européias, e que pode ser encontrada em escritores como Marcel Proust, Virginia Woolf e James Joyce, passa a buscar o essencial das coisas através de uma narrativa que tenta apanhar um “instante qualquer” da vida de uma personagem ou “instantes diferentes” de diferentes personagens. A intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes, diferencia-se do realismo tradicional que, segundo Auerbach (2002, p. 493), apresenta um subjetivismo unipessoal, que só permite que fale um único ser, geralmente muito peculiar e que só considera válida a sua visão da realidade. A este respeito Auerbach acrescenta:

O grandioso romance de James Joyce, uma obra enciclopédica, espelho de Dublin, da Irlanda, espelho também da Europa e dos seus milênios, tem como moldura o decurso de um dia, exteriormente insignificante, de um professor de ginásio e de um corretor de anúncios; abrange menos de vinte e quatro horas de suas vidas, forma semelhante a *To the Lighthouse* de Virginia Woolf, que descreve parte de dois dias muito distantes entre si – comparável, todavia, também com a *Comédia* de Dante, como não podemos deixar de constatar aqui. Proust apresenta dias e horas isolados de diferentes épocas, só que as mudanças exteriores do destino que atingiram as personagens nesse ínterim são mencionadas incidentalmente, ou retrospectivamente ou também antecipadamente, sem que a meta da narração esteja nelas. Frequentemente devem ser completadas pelo leitor. [...]; existe, por outro lado, a confiança de que em qualquer fragmento escolhido ao acaso, em qualquer instante, no curso da vida está contida e pode ser representada a substância toda do destino (AUERBACH, 2002, p.493).

Esta argumentação de Auerbach é importante na fundamentação deste trabalho, porque ela permite que possamos refletir de forma mais teórica (assim o fez Clarice Lispector no capítulo anterior de uma maneira mais poética) que mais do que a tentativa de apreensão da realidade, **o que de fato é possível à literatura é a busca pela captação do instante.** A partir das vanguardas européias e do movimento modernista no Brasil os escritores perceberam que teriam mais êxito na reprodução da realidade não se tentassem captá-la em sua plenitude, mas se esforçassem para apreendê-la a partir de seus fragmentos. Porque, assim como demonstra Proust, Joyce e Woolf, a vida acontece nos instantes. Eles são tudo o que temos.

Apesar de os exemplos de escritores citados por Auerbach aqui fazerem referências da busca pelo instante apenas a textos em prosa, acreditamos que este é um pensamen-

to que se aplica também à poesia. Conforme demonstraremos mais à frente através da análise de parte de obra de Oswald de Andrade, a poesia permite, talvez com mais maestria ainda em virtude de sua forma também mais fragmentária, talvez com mais maestria ainda, investigações em torno do instante. Se é no “fragmento” de uma vida ou num “instante” que se encontra a realidade buscada pela literatura, isso confirma mais uma vez o quanto este tipo de arte aproxima-se da fotografia, que, segundo Cartier-Bresson (2003b, p. 228), também consegue captar apenas o instante e que mesmo assim, é capaz de “comunicar um sujeito em toda a sua intensidade”.

A mímese, de acordo com as explicações Kothe (1981), foi entendida como um processo de imitação do que se julgava ser realidade, mas quando as obras imitavam o real, eram diferentes do real. Neste sentido, segundo acrescenta Kothe (1981, p. 132), quando expressavam o artista, “o eu nelas era diferente do eu do autor; quando imitavam umas às outras, acabavam sempre constituindo algo diferente do que havia sido tomado por modelo; quando imitavam a si mesmas, introduziam um autodistanciamento que as negava e as tornava contraditórias.” Talvez seja por isso que o realista, segundo observa Bachelard (1997, p. 19), é aquele que escolhe a sua realidade na realidade.

Ao dissertar sobre a relação existente entre a imitação literária, lírica ou não, e a realidade factual, Merquior (1997, p. 21 e 27) conclui que a mímese é regulada pelo verossímil, não pelo verdadeiro; pelas normas do espírito, não pelas da realidade fora do poema. “A mímese é um espelho; não reflete nada a priori; por isso, é capaz de reproduzir tudo”.

Na concepção platônica de mímese, conforme acrescenta Kothe, os entes reais são apenas cópias de idéias existentes num mundo separado. “Como as obras de arte fariam a cópia desses entes, elas seriam apenas cópias de cópias” (KOTHE, 1981, p. 96). A partir desta constatação de mímese, Kothe esclarece que esta não deve ser confundida com imitação nem como a figura de retórica da mímese:

Substituir em silêncio o conceito de mímese pelo de ícone ou de índice apenas introduz termos novos para problemas antigos, pressupondo ainda que a obra de arte se resolva em termos de comunicação e que a relação mimética seja basicamente uma relação de identidade (quando, na prática da narrativa trivial, o que se verifica é que, quanto mais “icônica” a narrativa, tanto menos real e verdadeira ela tende a ser). A importante e correta ênfase na natureza comunicativa da arte erra quanto esquece que toda grande obra existe também como incomunicabilidade, como frustração da comunicação (KOTHE, 1981, p. 95).

Nesse sentido, a mimese também é imitação, mas, segundo este autor, restringi-la ao processo de “algo tornar-se igual a algo” tende não só a subavaliar a diferenciação do texto em relação a seu modelo (o que pode ser uma sociedade ou até outra obra de arte) como recair na questão platônica da arte como cópia da cópia (com o que a arte sempre é “degradada”, pois ela não consegue ser o modelo do qual ela é uma imitação mais ou menos falsa). A este respeito Kothe acrescenta:

Entendida como “cópia”, a “obra” nunca consegue ser “perfeita” (a perfeição seria aí entendida como maximização da “cópia”, concepção e expectativa que também existe implícita quando se entende a arte como ícone). Ela precisa ser sempre então classificada de modo inferior ao seu “modelo”. (KOTHE, 1981, p. 95).

O realismo nos acostumou, segundo critica Merquior (1997), à idéia de que a literatura espelha a aparência sensível da realidade, a camada factual e empírica do processo histórico. Este pensamento, no entanto, aplica-se principalmente ao romance. “Não é difícil compreender que a lírica elabore geralmente uma cena em termos de dados culturais e de arquétipos humanos, e não na linha de referência histórico-empírica” (MERQUIOR, 1997, p. 33). Esta idéia da elaboração de uma cena é uma das principais características da poesia do Oswald de Andrade (1890-1954), escritor brasileiro que demonstrou de forma pioneira na produção literária nacional - já sob a influência dos movimentos das vanguardas européias - que a poesia pode, sim, refletir várias das características da fotografia. Em alguns poemas integrantes da obra *Pau Brasil* (de 1925) Oswald de Andrade apresenta certos aspectos que permitem que identifiquemos em parte de sua produção poética o que estamos denominando de estilo fotográfico. Trata-se de uma poesia na qual predomina uma linguagem clara, direta, simples, sem adornos e que apresenta uma visualidade explícita que passa a impressão de que o poeta está colocando na frente do leitor os objetos e pessoas aos quais se refere. É uma poesia preocupada principalmente em mostrar um instante qualquer de vida sob a contemplação do olhar do poeta.

Pau-Brasil é uma obra composta por poemas maiores como *São Martinho*, *RPI*, *Carnaval* entre outros, que são subdivididos em partes que se assemelham a micro poemas. Cada uma das partes que estrutura os poemas maiores passa a impressão de que o autor apresenta ao leitor cenas que lembram fotografias. Cada cena guarda certa independência temática em relação à outra, o que passa a sensação de que estamos diante de uma seqüên-

cia de fotografias. É como se autor colocasse na frente do leitor determinadas situações, para que este tirasse suas próprias conclusões diante do que é mostrado. Escolhemos alguns exemplos que acreditamos ilustrar esta hipótese que levantamos, como o poema *paisagem* (há mais dois outros poemas com este mesmo nome ao longo de *Pau Brasil*), integrante de *São Martinho*, que reproduzimos a seguir:

O cafezal é um mar alinhavado
Na aflição humorística dos passarinhos
Nuvens constroem cidades nos horizontes dos corredores
E o fazendeiro olha os seus 800.000 pés coroados
(ANDRADE, 2003, p. 132)

O poeta apresenta uma cena de uma paisagem rural, um enorme cafezal que se assemelha a “um mar alinhavado”. No laconismo da narrativa em que predomina a descrição, Oswald parece chamar a atenção do leitor: veja isto, veja aquilo. No primeiro plano da imagem construída pelo poeta está um fazendeiro que “olha os seus 800.000 pés coroados”. O poeta parece colocar uma realidade externa para que o leitor/espectador penetre-a e construa as suas impressões sobre a cena apresentada.

De forma semelhante ao poema *Prelúdios*, de T. S. Elliot, e *Num Bairro Moderno*, de Cesário Verde, que analisamos no capítulo anterior, em *bengaló*, poema que faz de *Postes da Light*, Oswald também apresenta uma poesia com elementos que consideramos fotográficos:

Bicos elásticos sob o jérsei
Um maxixe escorrega dos dedos morenos
De Gilberta
Janela
Sotas e ases desertaram o céu das estrelas de rodagem
O piano Fox-trota
Domingaliza
Um galo canta no território do terreiro
A campainha telefona
Cretones
O cinema dos negócios
Planos de comprar um forde
O piano Fox-trota
Janela
Bondes

(ANDRADE, 2003, p. 172)

O poeta parte da descrição de uma cena ou cenas em que manifesta uma aparente objetividade diante do que mostra, mas que revela alguns aspectos da sua subjetividade. Imagens do exterior, como “Bicos elásticos sob o jérsei” (provavelmente os seios de uma moça), “O piano Fox-trota”, “A campainha telefona”, “Cretones”, “Janela”, “Bondes” se mesclam à interioridade do poeta, com o no verso “Planos de comprar um forde”. Assim como na fotografia, a subjetividade é atingida a partir de uma cena exterior. Neste poema, a repetida referência à “Janela” sugere uma espécie de moldura da qual o olhar do poeta entra e sai e que é ao mesmo tempo limite e ampliação para a sua visão. Através da janela, a intimidade do mundo da casa onde “Um maxixe escorrega dos dedos morenos/De Gilberta” se conecta à vastidão do mundo exterior/interior onde “Sotas e ases desertaram o céu das estrelas de rodagem”.

Em *Poemas da colonização*, também integrante de *Pau Brasil*, Oswald tem um poema chamado exatamente “cena”, que reproduzimos a seguir:

O canivete voou
E o negro comprado na cadeia
Estatelou de costas
E bateu com a cabeça na pedra

(ANDRADE, 2003, p. 125)

Em *Poemas da Colonização*, o poeta comporta-se como um observador de cenas imaginárias do cotidiano colonial do Brasil. Através destas cenas, ele revela aspectos da formação do País. O poeta age como um fotógrafo documentarista que sai pela rua a registrar a vida das pessoas e que conta uma história que o oficialismo ignorou. Conforme explica Campos (1983, p.93), em *Pau Brasil* são apresentados recortes e montagens da linguagem dos nossos cronistas, mas aí com um propósito bem diverso: “o de mostrar-lhe o sabor e a espontaneidade, restituídos à sensibilidade moderna em *flashes*, em tomadas isoladas, não imitativas, mas criativas” (CAMPOS, 1983, p. 93).

Além da técnica da apresentação de cenas, outro aspecto que acreditamos que possibilita que relacionemos a literatura oswaldiana com a fotografia refere-se à captura do instante. Nestas cenas que nos apresenta em seus poemas, Oswald permite que possamos perceber uma tentativa de apreensão da essência de instantes da vida em toda a sua plenitude, exatamente como eles se apresentam na realidade diante de nossos olhos. Em *hípica*,

poema integrante de *Postes da Light*, que transcrevemos a seguir, podemos apontar esta situação:

Saltos records
Cavalos da Penha
Correm jóqueis de Higienópolis
Os magnatas
As meninas
E a orquestra toca
Chá
Na sala de cocktails

(ANDRADE, 2003, p. 173)

Neste poema, Oswald mostra um momento qualquer na vida dos frequentadores do Jockey Clube. As suas cenas nos apresentam uma descrição dos principais elementos constitutivos deste lazer de ricos: “Saltos records/Cavalos da Penha”, “Os magnatas/As meninas”, “Chá”. O poeta apresenta imagens objetivas, espécies de fotografias, de instantes da vida dos abastados. O leitor vê o que é apresentado e tira suas próprias conclusões. O instante foi capturado. As cenas foram mostradas. Mas pelos elementos apresentados, é possível perceber certa denúncia em relação à frivolidade e ostentação dos aristocratas brasileiros.

O que denominamos de poemas-fotográficos, devido à sua concisão, autores, como Haroldo de Campos, apelidaram de poema-minuto ou poema-comprimido. A denominação “poema-fotográfico” não parece tão indevida se refletirmos sobre a relação de Oswald de Andrade com a fotografia. No “*Manifesto da Poesia Pau-Brasil*”, por exemplo, publicado em 18 de março de 1924, no jornal *Correio da Manhã*, em que o escritor condena a linguagem poética apoiada no “gabinetismo” e na “prática culta da vida”, e que defende, por outro lado, uma poesia “com equilíbrio geométrica”, “acabamento técnico” e com uma “nova perspectiva”, a fotografia aparece claramente como uma das inspirações para as mudanças que propõe, conforme demonstram os seguintes trechos do referido manifesto:

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. [...] Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado – o artista fotógrafo.

[...] E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetro. Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas como negativos fotográficos (ANDRADE, 1990, p. 42 e 44).

Neste texto, o poeta parece comemorar a liberdade proporcionada pelo surgimento da máquina fotográfica, que permitiria um novo tipo de artista, mais livres das convenções sociais. Se a fotografia é capaz de trazer para o mundo das artes situações de maior liberdade, a poesia com inspiração fotográfica seria, então, aquele que aplaudiria inclusive o erro. “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 1990, p. 42). É principalmente nesta intenção de nos mostrar “como somos”, assim como geralmente faz uma fotografia, que talvez esteja uma das pontes de ligação entre a poesia oswaldiana e a imagem técnica. A fotografia tem o poder de fazer com que possamos enxergar melhor uma situação que vemos todos os dias, mas a respeito da qual não refletimos a respeito.

No poema “*fotógrafo ambulante*” (todos os seus poemas são escritos com iniciais minúsculas), Oswald (1998) deixa transparecer que acreditava que a fotografia é uma espécie de poesia massificada, oferecida “às dúzias”, conforme comprova o trecho que transcrevemos abaixo:

Fixador de corações
Debaixo de blusas
Álbum de dedicatórias
Marquereau

Tua objetiva pisca-pisca
Namora
Os sorrisos contidos
És a glória

Oferenda de poesia às dúzias
Tripeça dos logradouros públicos
Bicho debaixo da árvore
Canhão silencioso do sol.

(ANDRADE, 2003, p. 161)

Neste poema, Oswald ressalta a capacidade massificadora da fotografia, capaz de oferecer a “poesia às dúzias”. Esta expressão permite que possamos inferir que autor *Pau Brasil* também vê na fotografia uma forma de poesia. Além de comparar o fotógrafo a um poeta, Oswald mostra, neste poema, uma estrutura de apresentação da realidade que acreditamos aproximar-se da verdadeira natureza da fotografia, que seria proporcionar uma relei-

tura daquilo que se vê. Em o “*fotógrafo ambulante*”, percebe-se uma duplicidade imagética. Além de exibir uma visualidade semelhante a que se obtém com a fotografia, a linguagem do poeta também mostra a emoção diante do trabalho do fotógrafo, conforme podemos perceber nos versos em que chama o fotógrafo de “Fixador de corações/ Debaixo de blusas”. Uma outra referência explícita ao trabalho do fotógrafo é feita por Oswald no poema “*sol*”, integrante de RPI, que reproduzimos a seguir:

Uma vez fui a Guará
A Guaratinguetá
E agora
Nesta hora de minha vida
Tenho uma vontade vadia
Como um fotógrafo
(ANDRADE, 2003, p. 142)

Esta “vontade vadia/Como um fotógrafo” pode ser interpretada talvez como um desejo do poeta de sair por aí a fotografar pessoas e coisas. Se o poeta anseia pela vida errante de fotógrafo é talvez pela possibilidade de conhecimento de outros mundos e outras vidas que a fotografia oferece, tudo isso sem talvez abrir mão da liberdade e sem muito comprometimento. A fotografia também oferece uma espécie de vislumbre de eternidade às pessoas ao fixar instantes de suas vidas. O que ela capta fica aparentemente imortalizado. Isso faz do poeta talvez uma espécie de mago, um bruxo que usa sua câmera para oferecer porções de imortalidade.

Na maturidade, como parece ser a fase de vida do poeta, geralmente queremos conhecer as pessoas e coisas com mais profundidade. E a fotografia parece capaz de possibilitar este conhecimento mais aprofundado, conforme se pode deduzir do pensamento do poeta. Mesmo que este conhecimento tenha, às vezes, a velocidade de um clique do disparo do obturador.

Ao compararmos este poema com o verso “Canhão silencioso do sol”, do poema *fotógrafo ambulante*, podemos deduzir que o poeta utiliza a palavra “sol” como um sinônimo do *flash* da câmera fotográfica. Isso reforça o nosso pensamento em relação à grande valorização que o poeta concede à fotografia. O disparo do *flash* criaria uma espécie de sol instantâneo, capaz de iluminar instantes de eternidade. O poeta talvez invejasse o fotógrafo

por algum desses motivos que enumeramos. E compensou isso, quem sabe, fazendo poemas que se aproximam de instantâneos iluminados pela luz do sol.

No poema a seguir, “*guararapes*”, que também faz parte de RPI, a idéia da observação de uma cena também é possível de ser apontada:

Japoneses
Turcos
Miguéis
Os hotéis parecem roupas alugadas
Negros como num compêndio de história pátria
Mas que sujeito loiro
(ANDRADE, 2003, p. 142)

Aqui o olhar do poeta observa os tipos humanos de um lugar qualquer, possivelmente uma cidade brasileira com uma população cosmopolita. Há “Japoneses”, “Turcos” e “Miguéis”. Os “Miguéis” (plural do nome próprio Miguel) seriam, talvez, os elementos humanos de descendência portuguesa. No verso “Negros como num compêndio de história pátria”, a idéia da enumeração de imagens também pode ser a uma seqüência de fotografias. De repente, o olhar do poeta parece se deter em um elemento específico da cena: “Mas que sujeito loiro”. As diversas etnias que formam o povo brasileiro compõem a cena da admiração do poeta.

Às vezes, no momento em que vai disparar o obturador de sua câmera, o fotógrafo é surpreendido por um elemento estranho que invade ou o fundo ou a primeiro plano da sua imagem. É mais ou menos esta situação que mostra o seguinte poema, *Anhangabaú*:

Sentados num banco da América folhuda
O cow-boy e a menina
Mas um sujeito de meias brancas
Passa depressa
No Viaduto de ferro
(ANDRADE, 2003, p. 115)

A comparação deste poema com uma fotografia é quase inevitável. Um fotógrafo nem sempre consegue impedir o surgimento de elementos estranhos em suas imagens, mas num poema uma situação semelhante não precisaria acontecer. No entanto, o poeta age como se estivesse sujeito às mesmas leis naturais às quais o fotógrafo é submetido. O poeta

sugere ter um controle sobre o seu campo de visão semelhante ao que ocorre com um fotógrafo, que às vezes tem a sua imagem “prejudicada” por algo surpreendente.

A conjunção adversativa “mas” permite que levantemos a hipótese de um certo descontentamento ou surpresa em relação ao “sujeito de meias brancas” que “passa depressa” e que parece, de certa maneira, ofuscar contemplação do poeta em relação ao *cowboy* e a menina. O poeta poderia, quem sabe, simplesmente desconsiderar a passagem rápida do “sujeito de meias brancas” e cortá-lo de seu poema. Contudo, ele não faz isso e opta por apresentar o poema assim como ocorreria numa situação real enfrentada por um fotógrafo. Isso fornece elementos para que conjecturemos que o que interessaria ao poeta é passar a sensação da apreensão de determinado instante, com todas as suas conseqüências, assim como ocorre com fotógrafo. Esta hipótese da apreensão do instante fica mais reforçada quando analisamos que o “sujeito de meias brancas” passa depressa, e mesmo assim a sua presença é registrada. O “sujeito de meias brancas” passou exatamente no momento em que obturador disparou. O instante foi captado em sua plenitude. A apreensão do instante parece ser uma obsessão do poeta, conforme podemos observar no micro-poema *O fera*, que transcrevemos a seguir:

Ei-lo sentado num banco de pedra
Pálido e polido
Como a Cleópatra dos sonetos
Espera as pequenas ingênuas
Que passam de braços
De braços
Já se esqueceu do retrato na Polícia
Tem consciência tranqüila
Dum legislador
(ANDRADE, 2003, p. 116)

O poeta parece captar o estado de espírito do foragido da Justiça no instante em que o vê sentado num “banco de pedra”. O homem observa possíveis vítimas para seus golpes, “as pequenas ingênuas” que passam. O que parece intrigar o poeta é “consciência tranqüila” o foragido, que tem inclusive “retrato na Polícia”. No instante captado pelo poeta, o foragido tem a consciência tranqüila, e isso é o que parece importar.

Ao referir-se especificamente ao poema *longo da linha*, integrante de *Roteiro das Minas*, que transcrevemos abaixo, Campos ressalta que há casos na poesia de Oswald de

Andrade em que o importa é “chamar a atenção para a geometria sucinta, a objetividade câmera-na-mão de uma composição” (CAMPOS, 2003, p. 53). Este é outro aspecto que permite uma relação de semelhança entre a poesia oswaldiana e a fotografia.

Coqueiros
Aos dois
Aos três
Aos grupos
Altos
Baixos

(ANDRADE, 2003, p. 184)

Apesar da “objetividade câmera-na-mão” deste poema, a visualidade na poesia oswaldiana, conforme nos chama a atenção Campos (2003) ao se referir à estrutura de *Pau Brasil*, não é apenas uma questão de tentativa de alcance da imagem visual simplesmente. Para melhor compreendermos esta situação é preciso retornar a Cesário Verde.

Barbosa (1987, p. 19), na análise que fez da poesia de Cesário Verde, ao mesmo tempo em que nos chama a atenção sobre o aspecto fotográfico da poesia deste escritor, nos alerta para o fato de que realismo do poeta português “só é fotográfico na aparência, porque ao invés de exterior, tendo seu objeto fora da consciência [...] é profunda e exclusivamente interior, por identificar-se com a consciência e sensibilidade”. A conclusão de Barbosa é que na poesia fotográfica de Cesário Verde “o objetivo e subjetivo fundem-se numa só entidade”. Mas não é exatamente isso que a fotografia faz? Esta reflexão é importante porque ela nos respalda na defesa de que a fotografia, assim como a poesia, não é capaz de uma objetividade absoluta e que ignora completamente os sentimentos, como defendem os seguintes versos Fernando Pessoa, na pele seu heterônimo Alberto Caeiro, que diz:

[...] Uma cousa que é visível existe para se ver,
E o que existe para os olhos não tem que existir para o pensamento; [...]
(PESSOA, 201, p. 122)

A crença na possibilidade de separação entre o que vê e o que se sente parece quase uma obsessão do heterônimo Alberto Caeiro, conforme demonstra o seguinte trecho de “*O guardador de rebanhos*”:

O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,

E nem pensar quando se vê
Nem ver quando se pensa
(PESSOA, 2001, p. 60)

Como a fotografia seria principalmente o que “se vê” e a poesia o que “se pensa”, este pensamento de Pessoa é necessário para que possamos refletir sobre as proximidades entre a visão e o pensamento. A poesia oswaldiana, mesmo nos poemas que apontamos com características fotográficas em virtude de sua visualidade explícita, não demonstra acreditar nessa radical separação entre o olhar e o pensamento defendida pelo heterônimo de Pessoa. Apesar da técnica de construção de Oswald lembrar, conforme observa Campos (2003, p. 52), alguém que parece “cortar e aparar o poema como um produto industrial seriado, como uma peça estampada à máquina”, isto é, como um artefato que estaria mais ligado à idéia tradicional de fotografia.

A poesia, segundo afirma o próprio Oswald (1990, p. 41), no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, existe nos fatos. “Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos”. A linguagem para expressar este tipo de poesia seria, então, a que parte de uma realidade concreta, o fato, para as impressões que ele provoca. O micro-poema “*são joão del rey*”, integrante de *Roteiro das Minas*, que reproduzimos a seguir, é um exemplo de utilização desta linguagem que denominamos fotográfica e que se apresenta com dupla possibilidade imagética, ou seja, aquela que mostra a realidade e ao mesmo tempo faz uma reflexão sobre o que se vê:

bananeiras
O sol
O cansaço da ilusão
Igrejas
O ouro na serra de pedra
A decadência
(ANDRADE, 2003, p. 180)

Neste poema, principalmente no verso “/O cansaço da ilusão/”, fica claro esta contaminação da subjetividade do poeta através da análise de realidade visual explícita e aparentemente objetiva, presente nos outros versos que lembram uma série de fotografias. Mas a fusão entre o que se vê o que se sente pode ser percebida com mais radicalidade em outros poemas de Oswald, como no poema “*black-out*”, do livro *O santeiro do Mangue e outros poemas* (1991), cujo trecho transcrevemos a seguir. Neste poema, as emoções do

poeta filtram a realidade e a jorram com toques de uma interpretação surrealista. Para se compreendida, a realidade apóia-se na “não- realidade”, no absurdo:

Girafas tripulantes
Em pára-quadras
A mão do jaburu
Roda a mulher que chora
O leão dá trezentos mil rugidos
Por minuto
O tigre não é mais fera
Nem borboletas
Nem açucenas
A carne apenas
Das anêmonas
Na espingarda
Do peixe espada
Transcontinental ictiossauro
Lambe o mar Voa, revoa
A moça enastra
Enforca, empala
À espera eterna
Do Natal

(ANDRADE, 1991, p. 62)

Assim como cada fotografia é interpretada de um modo único por cada um que a vê, neste poema, a realidade exterior penetra na alma do poema e passa por uma transformação que a torna talvez mais densa e enigmática. A realidade penetra os olhos do poeta e flui em palavras que transmitem uma nova realidade, apoiada naquilo que Friedrich (1991) denomina metáforas absolutas (como, por exemplo, nos versos “Girafas tripulantes / Em pára-quadras” e “Na espingarda/ Do peixe espada”). Se a realidade sofre uma modificação ao atravessar a lente do fotógrafo, o olhar do poeta também capta no real os elementos de subjetividade que o transformam em surrealismo. Assim como James Joyce, que desconstrói a realidade para melhor apresentá-la, Oswald de Andrade também se vale deste recurso.

Mas a busca da compreensão de realidade através do surrealismo não é regra na poesia oswaldiana em que é possível uma relação com a fotografia. São nos poemas, diríamos mais “conservadores” (se é que este termo pode ser aplicado a Oswald de Andrade) que a relação da sua literatura com a fotografia fica mais evidente.

Entre as exceções ao estilo de poema como pouquíssimos versos está o poema *recife* (grafado em letras minúsculas pelo autor), que integra o macro-poema *Loyde Brasileiro* e que é composto de cinco estrofes, das quais transcrevemos a seguir as três últimas:

Chaminés
Palmares do cais
Perpendiculares aos hangars
E às broas negras d'óleo
Baluartes do progresso
Para render
Os velhos fortes
Carcomidos
Pelos institutos históricos

Ruas imperiais
Palmeiras imperiais
Pontes imperiais
As tuas moradias
Vestidas de azul e amarelo
Não contradizem
Os prazeres civilizados
Da Rua Nova
Nos teus paralelepípedos
Os melhores do mundo
Os automóveis
Do Novo Mundo
Cortam as pontes ancestrais
Do Capibaribe

Desenvoltura
Concreto sinuoso
Que liga o arranha-céu
À bênção das tuas igrejas
Velhas
De abençoar
A gente corajosa
De Pernambuco

(ANDRADE, 2003, p. 198)

Apesar de ser um poema mais longo, a técnica da apresentação de cenas, como se o autor estivesse a mostrar fotografias, é o que também prevalece em “*recife*”. “Ruas imperiais/Palmeiras imperiais, Pontes imperiais”. Ao longo das cenas que apresenta, o poeta faz questão de revelar também as suas impressões diante do que vê/mostra. A cidade e o povo que resistiram às tentativas de colonização pelos holandeses são enaltecidos pelo poeta: “Na paisagem guerreira/Os coqueiros se empenacham/Como guerreiros em festa”. Uma das características de “*recife*” e que também é extensiva aos outros poemas de *Pau Brasil* é a economia que o poeta faz de palavras. São raros os versos em o poeta utiliza mais de três

vocábulos. Este laconismo é um dos elementos que acreditamos que contribuem para que possamos apontar na poesia de Oswald de Andrade um “estilo fotográfico”.

Um outro exemplo desta “economia” que o poeta faz de palavras também pode ser percebido no micro-poema “*viveiro*”, que transcrevemos a seguir e no qual o autor comenta a diferença de tamanho que pessoas, animais e objetos assumem conforme o “plano” em que são mostradas. A palavra “plano” aqui é bastante sugestiva quanto a uma intenção fotográfica do poema:

Bananeiras monumentais
Mas no primeiro plano
O cachorro é maior que a menina
Cor de ouro fosco
As casas do vale
São habitadas pela passarada matinal
Que grita de longe
Junto à Capela
Há um pintor
Marcolino de Santa Luzia

(ANDRADE, 2003, 187)

O poema “*viveiro*” faz parte do trecho de *Pau Brasil* chamado de *Roteiro das Minas*, em que o autor apresenta uma série de “foto-poemas” em que mostra ao leitor as diversas peculiaridades do interior mineiro. Aqui também a impressão que se tem é que se está diante de uma seqüência de fotografias. A plasticidade da poesia do autor de *Pau Brasil* é tema de comentário de Campos (2003, p. 50), que se vale das palavras de João Cabral de Melo Neto utilizadas em referência à produção poética de Murilo Mendes, para lembrar que “a poesia oswaldiana inclinava-se naturalmente à ‘dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo’”. E esta é uma característica que acreditamos que evidencia uma possível intenção fotográfica por trás de alguns poemas oswaldiano, conforme podemos observar em *As quatro gares*, principalmente na primeira das suas quatro partes, *Infância*, da obra *Primeiro Caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, que reproduzimos a seguir:

As quatro gares

Para o Álvaro Moreyra

Infância

O camisolão
O jarro
O passarinho
O oceano
A visita na casa que a gente sentava no sofá



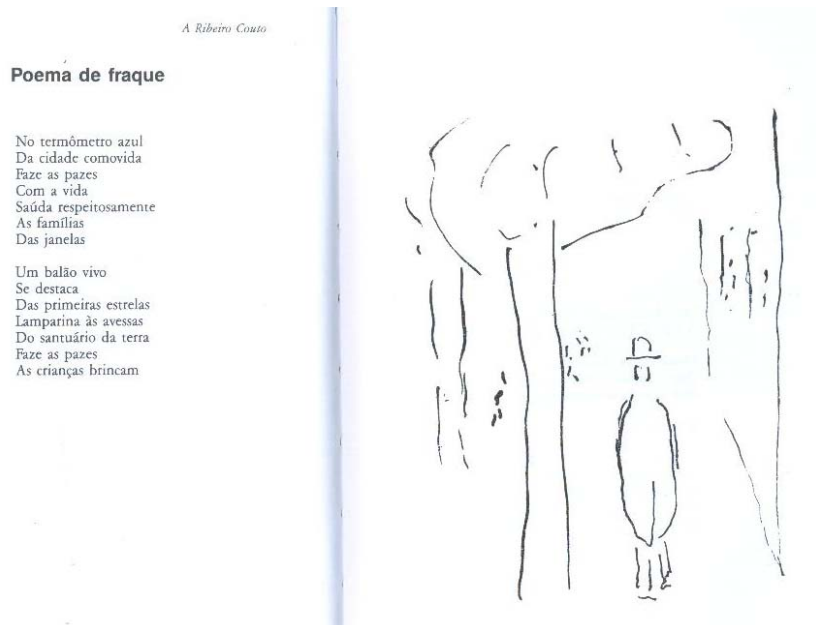
(ANDRADE, 2001, p.25)

Este poema, composto de quatro partes (*infância, adolescência, maturidade e velhice*) e das quais reproduzimos e analisamos a apenas a primeira, é emblemático quanto ao papel dos dois tipos de linguagens: a escrita e a imagética. As duas parecem se juntar na tentativa de recuperação de instantes de tempo perdidos na lembrança. Texto e imagem cumprem papéis complementares na junção dos momentos da infância. Assim como uma fotografia que consegue ser o desencadeador de uma reação memorialística no sentido proustiano, conforme vimos ao longo deste trabalho, o desenho parece ser um portal independente na recuperação do tempo da infância. Os versos escritos apresentam cenas – fotografias - da infância através de uma sintaxe que, mesmo simples, aparenta uma organização talvez adulta. Já o desenho, com seus contornos que lembram uma imagem rabiscada por uma criança, parecem tocar a infância através de um recurso que se confunde com ela. A autonomia do desenho em relação ao texto sugere que o desenho narra uma história que as palavras não conseguem passar. A imagem teria acesso a uma espécie de memória em que as palavras não conseguiriam penetrar. A seqüência de imagens no poema *Infância* lembra alguém folheando um álbum fotográfico. “O camisolão”. “O jarro”. “O passarinho”. “O oceano”. “A visita na casa que a gente sentava no sofá”. O leitor do poema tem a nítida sensação de que está diante de alguém que aponta num álbum de fotografias cada uma das situações vividas.

Em o *Primeiro Caderno*, as experimentações imagéticas de Oswald de Andrade avançam. Ao comparar *Pau Brasil* com o *Primeiro Caderno*, Augusto de Campos (2006, p.

22) lembra que Oswald, já então um praticante do poema-minuto, “radicaliza o radical” nesta segunda obra, até chegar ao “poema instantâneo, o poema-flash”. Neste, sentido, a associação dos poemas de o *Primeiro caderno* com a fotografia nos parece pertinente de ser feita.

No *Poema do fraque*, que reproduzimos a seguir de duas maneiras (a primeira conforme a publicação original, acompanhado de uma ilustração feita pelo próprio Oswald, e segunda de modo em que a leitura da parte escrita fica facilitada, já que tivemos que diminuir o tamanho do original para que texto e imagem aparecessem lado a lado), novamente, palavras e imagens se juntam para melhor expressar a plenitude de um instante da vida:



(ANDRADE, 2001, p. 42 e 43)

Poema de fraque

No termômetro azul
Da cidade comovida
Faze as pazes
Com a vida
Saúda respeitosamente
As famílias

Das janelas
Um balão vivo
Se destaca
Das primeiras estrelas
Lamparina às avessas
Do santuário da terra
Faze as pazes
As crianças brincam

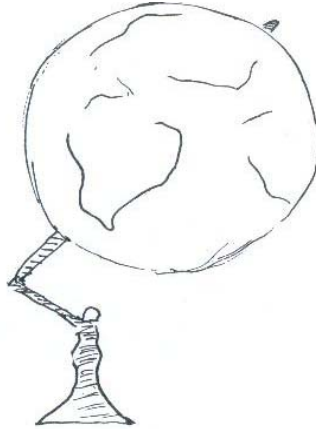
(ANDRADE, 2001, p. 42 e 43)

Os aspectos fotográficos deste poema podem ser apontados principalmente na segunda estrofe, a partir dos versos que chamam a atenção para alguns elementos visuais de uma cena contemplada pelo poeta num instante em que um dia que termina se despede de uma noite que começa. No primeiro plano da observação do poeta está “Um balão vivo” que “Se destaca/Das primeiras estrelas”. O balão lembra a aparência de uma “Lamparina às avessas” e contribui para a provocação de uma sensação de paz na interioridade do poeta. A cena se completa com as “As crianças brincam”.

Na imagem que acompanha o poema, que reproduzimos abaixo, um homem de fraque transita pelas ruas de uma cidade. A elegância no vestuário é talvez uma das principais características do apreciador de cenas banais do cotidiano da cidade. Como um fotógrafo, ela passeia na busca por instantes de vida “Das famílias” que “Saúda respeitosamente” através “Das janelas” “Da cidade comovida”. A partir da descrição de algumas cenas, o poeta parece conseguir transmitir os leitores a exata sensação de paz que sente no momento em que um dia termina. Palavras e imagens se juntam para captar a plenitude de um momento qualquer da vida.

De acordo com Staiger (1997, p. 39), a linguagem lírica parece desprezar as conquistas de um progresso lento em direção à clareza, - da construção paratática à hipotática, de advérbios a conjunções, de conjunções temporais a causais. Esta observação aplica-se ao autor de *Primeiro Caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, na medida em que o aspecto fotográfico de sua poesia emancipa a validade lírica da imagem que, como vimos anteriormente nas explicações de Staiger apresentadas ao longo deste trabalho, se liga ao épico para ao final aproximar-se do dramático, ou seja, da simples apresentação de uma cena. Somado ao aparente desejo de obtenção de uma simplicidade quase absoluta, Oswald

demonstra que mais do que falar, a sua intenção é principalmente mostrar, assim como podemos observar no poema *Crônica*, que reproduzimos abaixo:



A René Thollier

Crônica

Era uma vez
O mundo

(ANDRADE, 2001, p.46)

A crônica é uma modalidade textual que permite que o seu autor discuta assuntos do cotidiano, aparentemente sem muita pretensão estilística ou de aprofundamento no tema. Mas a simplificação de Oswald neste poema é emblemática. Para falar do mundo, o poeta limita-se a apresentar o desenho de um mapa-múndi e cinco palavras: “Era uma vez o mundo”. Novamente, é possível deduzir que o poeta prefere uma simplificação quase absoluta com relação ao uso das palavras. Porém, a apresentação pura e simples de uma imagem do mundo parece fornecer ao poema uma espécie de cumplicidade inicial com o leitor, para que ele construa a discussão que bem entender a partir do que o poeta mostra. E é talvez por causa desta intenção de fazer com que o leitor realmente “veja” a poesia o que faz com que Oswald de Andrade (1992, p. 117) apregoe de forma veemente a simplicidade da linguagem. Uma simplicidade que somente pode ser atingida, conforme observa o escritor, através da busca pela humildade, a primeira condição do poeta. “A poesia nasce como um deus nas estrebarias, entra nos aglomerados montada num burro”.

Sobre a humildade e a simplicidade necessárias à poesia, Oswald acrescenta: “Ao contrário, muitos dos novos de hoje apresentam com uma solenidade de última instância. E

parecem ignorar que poesia é tudo: jogo, raiva, geometria, assombro, maldição e pesadelo, mas nunca cartola, diploma e beca” (ANDRADE, 1992, p. 119). A poesia tem que ser mínima para almejar ser máxima. Oswald, segundo explica Antelo (2001), defendia a idéia de uma poesia tão mínima que o próprio modernismo parecia ser uma época retrógrada para a aceitá-la:

Sua idéia de uma poesia mínima, pobre, contrária aos ornamentos belettristas e tardo-parnasianos dos príncipes – Bilac e Coelho Neto –, configura uma definição negativa de modernidade. [...] Trata-se, fundamentalmente, de impugnar o direito de o próprio escritor fazer literatura, permitindo apenas construir ficções nas mantes do literário, pela recusa de idéias mestras da tradição ocidental como originalidade e autoria. Essa definição negativa do moderno pressupõe que a modernidade deve desconstruir a verdade ilusória da totalidade e armar-se de um olhar que a questione a produção da subjetividade, tomando o indivíduo como alguém que pode agir contra a lei. *O Caderno* não hesita em separar modernidade de modernização mas, ao mesmo tempo, desconfia que o modernismo padeça, em mais de um ponto, da mesma complacência como o anacronismo que cunha o conjunto social... (ANTELO, 2001, p. 8).

Mas enquanto movimento modernista brasileiro parecia envelhecer, Oswald insistia em continuar com a alma de criança. Em texto de 1964, Campos lembra que houve “durante muito tempo – e com reflexos até nossos dias-, uma campanha sistemática de silêncio contra Oswald, que resultou na minimização, se não na voluntária obliteração da importância da bagagem literária oswaldiana” (CAMPOS, 1983, p. 88). Apesar disso, Campos cita o depoimento de Vinícius de Moraes que diz que foi de *Pau Brasil* que “saíram todos os elementos da moderna poesia brasileira” (CAMPOS, 1983, p. 88). Nesta disputa entre Oswald de Andrade *versus* o resto do mundo, o autor do *Pau Brasil* respondeu aos colegas com a sua própria obra. Krauss (1990, p. 98) nos chama a atenção para o fato de que e a crítica a que estamos mais acostumados se expressa principalmente sob forma de textos escritos, mas sabe-se também que as próprias obras de arte cumprem freqüentemente uma função crítica. E Oswald sabia muito bem disso. Ao desprezo dos colegas, ele respondeu com sua obra. Rotulado como louco, ele comemorou a alcunha e passou a defender a loucura como qualidade essencial ao poeta. “Mas será que o poeta é apenas um demente, um parafrênico que abomina a utilidade do vocábulo, empregando a palavra como valor plástico e musical para seus delírios”? Quem fez este pergunta foi o próprio Oswald de Andrade (1996, p.

294) na crônica “*Sobre poesia*”, publicada em 7 de janeiro de 1949. A resposta sobre a loucura do poeta, o próprio Oswald tenta esclarecer:

Se Plotino diz que a fantasia continua a atividade criadora da natureza, ao contrário, o pensamento clássico faz fila para condenar o poeta, já expulso da República de Platão.

Demócrito afirmou não ser possível um poeta sem certa loucura divina. Aristóteles disse que não há engenho sem mistura de demência. Horácio chamou a poesia de amável insânia.

No entanto, com o doido Hölderlin, o poeta assume a responsabilidade Angélica de dar nome às coisas. E um século depois, Rainer Maria Rilke dizia também que estamos aqui para nomear as coisas.

“Fonte. Portal.Ânfora.” (ANDRADE, 1996, p. 71)

Mas se Oswald de Andrade foi classificado como louco pelos seus colegas de modernismo, as gerações futuras, como os concretistas, viram nele uma fonte de inspiração. A tão almejada visualidade do poema, que com Oswald é atingida no sentido conceitual, com os concretistas ela torna-se realmente plena. É possível detectar na visualidade da poética oswaldiana, elementos que se aproximam do imagismo de Ezra Pound, outro poeta que influenciou os concretistas. Segundo Campos, muitas das características do “imagismo” de Pound podem facilmente ser reconhecidas na poesia de Oswald de Andrade, “esta, por si só, um outro tributo à técnica do ideograma” (CAMPOS, 1977, p. 59 e 60). No imagismo defendido por Pound, conforme vimos no terceiro capítulo deste trabalho, o poema apresenta uma linguagem que é ao mesmo tempo dura e leve. A dureza (*hardness*) do poema pode ser constatada na sua forma de apresentar realidade cotidiana, geralmente de uma maneira objetiva que lembra a observação acurada do cientista. A leveza seria a em decorrência do esforço em torno de uma economia verbal que aproximaria o poema do *haikai* japonês, com a imagem altamente concentrada no essencial das coisas.

Segundo especula Campos (1983, p. 97), é muito provável que Oswald, apesar de se encontrar em Paris no ano de 1923, em sua segunda viagem à Europa, não tivesse tomado contato àquela data com o *Ulysses* de James Joyce, que fora editado um ano antes. Mas o estilo cinematográfico da prosa de Oswald presente em *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* é, segundo Campos, um motivo de aproximação com o *Ulysses* de Joyce.

Uma vez que a idéia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, a prosa experimental de Oswald dos anos 20, com a sua sistemática ruptura do discursivo, com a sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram, não numa seqüência linear, mas como partes móveis de um grande ideograma crítico-satírico do estado social e mental de São Paulo nas primeiras décadas do século, esta prosa participa intimamente da sintaxe analógica do cinema, pelo menos de um cinema entendido à eisensteiniana (CAMPOS, 2003, p. 60).

O cineasta russo Eisenstein, segundo explica Campos (1993, p. 112), depois de um encontro com Joyce em 1930, quis filmar o *Ulysses*, que lhe parecia feito sob medida para a aplicação de sua teoria da montagem, concebida como uma sucessão de imagens fragmentárias ordenadas, de cuja seqüência ou colisão emergiria uma nova imagem maior do que as imagens separadas ou diferentes delas. A identificação da influência cinematográfica na obra oswaldiana indiretamente confirma a inspiração fotográfica tanto de sua prosa quanto de sua poesia, afinal, o cinema, segundo nos chama a atenção Manini (1998, p. 245), “nada mais é que uma série de seqüências fotográficas”.

No início do século XX, a técnica da montagem cinematográfica, como a apresentada pelo cineasta russo Eisenstein, torna-se referência para a poesia de vanguarda. No clássico filme *O Encouraçado Potemkin*, nas cenas das escadarias da cidade soviética de Odessa, a câmera de Eisenstein capta as várias ações simultâneas ao momento em que um carrinho de bebê despenca pelos inúmeros degraus, enquanto soldados atiram, impiedosamente, contra civis desarmados. Esta possibilidade de captação da simultânea de várias ações é a principal característica da montagem, e Oswald de Andrade demonstra ter utilizado desta técnica na composição de sua obra, conforme demonstra o poema *Jogo do Bicho*, um dos capítulos de *Memórias Sentimentais de João Miramar*:

Municipal
Bar Teatro e Câmara
E o revezar dos pares e dos solos
Salas de espera de cinema
Com valsas e palpites
E delírios metálicos nos bairros

Para noturnos bifés
Éteres
Bolinhas

Caças e delírios metálicos
E bruma e amores
Na centena do *caford*

(ANDRADE, 1983, p. 83)

De acordo com Campos (2003), mesmo os poemas longos da última fase da produção poética de Oswald de Andrade, expostos em *Cânticos dos cânticos para flauta e violão* (1942) e *O escaravelho de ouro* (1946) também apresentam essa característica visual da montagem, somando-se ao fato de que eles são uma “série de poemas curtos, montados ou justapostos ideogramicamente num todo maior, prescindindo freqüentemente das ligaduras explícitas” (CAMPOS, 2003, p. 48).

É na técnica da montagem que reside o procedimento básico da sintaxe oswaldiana, conforme explica Campos (2003). Trata-se de um recurso obtido nos contatos de Oswald de Andrade com as artes plásticas e o cinema, e que resulta no chamado efeito de “antiilusio-nismo”, que é conseqüência do emprego da palavra mais pelos seus valores plástico e musical em detrimento do caráter semântico. “Mas, justamente por se tratar de um procedimento antiilusório, de uma técnica de objetivação, é que a poesia assim resultante é objetiva” (CAMPOS, 2003, p. 22). E a esta objetividade da poesia de Oswald, semelhante ao resultado conseguido por uma lente objetiva que a aproxima de uma fotografia. “Ao invés de embalar o leitor na cadeia de soluções previstas e de inebriá-lo nos estereótipos de uma sensibilidade de reações já codificadas, esta poesia, em tomadas e cortes rápidos, quebra a morosa expectativa desse leitor, força-o a participar do processo criativo” (CAMPOS, 2003, p. 22).

O efeito atingido por Oswald seria, segundo Campos (2003), o mesmo que se encontra nos poemas lacônicos da fase madura de Bertolt Brecht, iniciada em 1939 com os poemas escritos no exílio, caracterizada pela omissão sarcástica de toda uma série de elos lógicos e que incumbe o leitor de encontrar o nexos nas frases aparentemente absurdas:

Pois os poemas-comprimidos de Oswald, na década de 20, dão um exemplo extremamente vivo e eficaz dessa poesia elíptica de visada crítica, cuja sintaxe nasce não do ordenamento lógico do discurso, mas da montagem de peças que parecem soltas. Pense-se em poemas como “nova Iguaçu” ou “biblioteca nacional”, meras enumerações de nomes de lojas do interior ou de títulos de livros numa estante caseira, a engendrar, por sobreposição, penetrantes ideogramas lí-

rico-satíricos da realidade nacional e das condições alienadas em que ela se manifesta (CAMPOS, 2003, p. 24).

Se a realidade só pode ser apreendida através de fragmentos, a técnica da montagem seria o recurso ideal para expressá-la. Através das frações, o poeta tenta construir o inteiro, como no poema “*Aperitivo*”, de *Pau Brasil*, que transcrevemos a seguir, e que é um exemplo de um texto que, através do fragmento – que é apresentado de forma autônoma - mostra-se um todo maior, assim como nas montagens observadas por Carone (1974) na poesia de Georg Trakl:

A felicidade anda a pé
Na Praça Antônio Prado
São 10 horas azuis
O café vai alto como a manhã de arranha-céus
Cigarros Tietê
Automóveis
A cidade sem mitos

(ANDRADE, 2003, p. 169)

Neste poema, o poeta parece querer registrar o seu estado de espírito em um instante da Praça Antônio Prado. “São 10 horas azuis”. Os elementos da paisagem exterior se confundem com a interioridade do observador da praça em sua descrição de um momento aparentemente feliz. Podemos também apontar neste poema elementos observados tanto em Cesário Verde quanto em Joyce. O mundo em constante dinamismo parece provocar no poeta uma tentativa de apreensão de imagens do prosaico da vida, assim como em Cesário Verde. “Cigarros Tietê” e “Automóveis” são versos do poeta que nos chamam a atenção para coisas simples da vida. A interioridade do poeta se deixa contaminar pelo que observa e, apesar dos automóveis, a “felicidade anda a pé”.

A ausência da pontuação é uma das regras que Oswald segue ao longo de *Pau Brasil*, livro do qual extraímos *Aperitivo*. Esta técnica, também presente em algumas descrições de James Joyce, conforme vimos no capítulo anterior, contribui para a transmissão de uma situação em bloco, ou seja, de maneira simultânea, assim como faz a fotografia.

Mas se podemos apontar na literatura oswaldiana elementos que a aproximam da fotografia, isso ocorre porque se trata de uma obra com características também bem próximas

do cinema. Sérgio Milliet (2003), em artigo escrito em 1941, observa na “Trilogia do exílio”, composta pelos romances *Alma* (de 1922), *A estrela de absinto* (1927) e *A escada vermelha* (1934), a utilização, por Oswald de Andrade, da técnica cinematográfica aplicada ao romance. “É a primeira tentativa feita no Brasil, e coisa curiosa, anterior a muitas realizações estrangeiras, como a de Huxley e outros” (MILLIET, 2003, p. 36).

O seguinte trecho de *Alma*, é um exemplo dessa linguagem cinematográfica do romance oswaldiano:

Na sala espaçosa, com mesas cheias e bolotas multicores de papel nos lustres anacrônicos, a desgraçada festa dos sem amor estrugiu desde meia-noite. Os enfeites ingênuos do teto eram um sarcasmo, para a rapariga canalha, vestida em vivo de *gigolette*, que dançava grudada ao seu par. A orquestra, feita de um careca, de um mulato e de um artista, chorava no fundo de fumaça. Um bêbado maxixou num bolo, com duas mulheres seminuas. Uma canção canalha levantou gritos. A um canto, trepando uns sobre os outros, para ver o papel pautado, fêmeas e meninos esgoelaram. O dançarino, enroscado à mulher que espedaçava, provocou hurras histéricos. (ANDRADE, 2003, p. 51)

Em relação à influência da cinematografia na obra de Oswald, Campos (1977, p. 112) observa que esta imprime à produção do escritor brasileiros elementos estruturais semelhantes aos percebidos em *Finnegans Wake* – o último trabalho de Joyce, que “elega como elemento de composição a unidade “verbi-voco-visual”, obtida através de uma atomização da linguagem, em que cada partícula, multifacetada, encerra um microcosmo à imagem e semelhança do macrocosmo a que pertence” .

Apesar de não haver confirmação quanto à influência de Joyce no obra oswaldiana, pelo menos em Blaise Cendrars (1887-1961) é certo que Oswald tenha se inspirado. Cendrars, suíço que atuava Paris, autor do livro de poesia de vanguarda chamado *Kodak* (numa referência à câmera fotografia criada por George Eastman, em 1888, e que inaugurou a massificação da imagem técnica), lançado em 1924, de acordo com Campos (2000), foi uma das grandes referências da poesia fotográfica de Oswald:

Apenas a câmera portátil dos poemas oswaldianos tinha um dispositivo a mais, que faltava à *kodak* excursionista com que Cendrars fixou suas “fotografias verbais” paubrasileiras: a visada crítica. Cendrars ficava no exótico e no paisagístico, na cor local; Oswald dirigia sua objetiva para

além destes aspectos, colhendo nela as contradições da realidade nossa, que escapavam à farsante inspeção de superfície (CAMPOS, 2003, p. 45).

Oswald constrói uma poética em que objetividade é principalmente pretexto para se atingir a subjetividade. Quando “dirigia sua objetiva” em direção a algum alvo, era para, talvez, provocar no leitor alguma uma reflexão. No entanto, é inegável a importância de Blaise Cendrars na obra de Oswald, que chegou a dedicar, segundo Haroldo de Campos (2003, p. 98), a obra *Pau Brasil* ao suíço, na edição de 1925. “A dedicatória ‘A Blaise Cendrars’ foi suprimida na edição de 1945”.

Atraído por Oswald de Andrade, segundo Calil (2003, 293), para realizar um filme de propaganda do Brasil, Cendrars aqui chegou em fevereiro de 1924. Nos anos de 1925 e 1927, Cendrars retorna ao País, onde, além de negócios, faz palestras sobre as tendências gerais da estética contemporânea. E uma das tendências era levar para a literatura a linguagem da fotografia e do cinema. No texto “*O fim do mundo filmado pelo Anjo Notre-Dame*”, que é uma espécie de roteiro cinematográfico que acompanha o romance *Morrovagin*, de 1925, de acordo com Calil (2003, 293) é um autêntico “filme de palavras”, conforme sugere o seguinte trecho:

16.

Paris. Vista geral.

A Roda; a Torre; o Sacré-Coeur; o Panthéon, as Pontes. Rio abaixo e rio acima, as florestas de Boulougne e Vincennes. As alegres colinas de Saint-Cloud e Montmorency. Ao fundo, para os lados de Alfortville, sobre o Sena, Luminoso. Os trens.

17.

Cenas específicas em diferentes bairros. Os artistas em Monparnasse; as elegantes no Bois; o aperitivo no Moulin-Rouge. Les Halles às cinco da manhã. Um engarrafamento de carros no Châtelet; a Bolsa; a saída dos ateliês, na rue de la Paix. Um chá social. Os automóveis, na place de L’Etoile, movimentam-se como canetas-tinteiro [...].

18.

Pequenas cenas parisienses, de interior e de rua.

A verdureira ao ar livre; o vendedor ambulante; o poeta nas águas-furtadas; o gentleman larápio, a alta Marcela. Um assíduo dos boulevares; o detento da cela 11. O limpador de esgoto trabalhando; o último boêmio [...].(CENDRAS, 2003, p.270-271)

No *Manifesto Pau Brasil*, o próprio Oswald possibilita a confirmação da influência da poesia fotográfica de Cendras em sua obra. Além de fazer menção textual a este escritor, Oswald defende uma poesia que se aproxima do estilo de escrever de Cendras, que era conhecido como o *homem da kodak excursionista*, numa alusão à câmera que capta tudo à sua volta “Passara-se do naturalismo à pirogravura doméstica e à kodak excursionista” (ANDRADE, 2003, p. 102).

O efeito visual da linguagem é tão dominante que passa a impressão de que o poeta está nos apresentando uma seqüência de fotos. A linguagem capaz disso é a que aproxima-se da utilizada pelas crianças. Neste sentido, Oswald (1990, p. 42) defende, no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, que a linguagem poética seja “ágil e cândida”, “como uma criança”. Esta preocupação com a busca da simplicidade infantil na linguagem é recorrente na obra do poeta. E esta linguagem da criança é outra característica que acreditamos que aproxima a poesia oswaldiana da fotografia, em virtude do seu caráter primordialmente direto e simples de alguém que ainda não aprendeu a fazer o uso manipulatório das palavras.

E na civilização que reverencia a técnica Oswald recorre, sim, à visualidade de inspiração fotográfica, mas também não abre mão da exploração das infinitas possibilidades oferecidas pelas palavras. É isso que podemos observar no capítulo que reproduzimos a seguir, “*Casa da Patarroxa*”, integrante de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de 1923, em que imagens e sons de inspiração onomatopéica se unem numa combinação única em busca, possivelmente, de uma lembrança de um passado de criança

A noite
O sapo o cachorro o galo e o grilo
Triste tris-tris-tris-te
Uberaba aba-aba
Ataque e relógio taque-taque
Saías gordas e cigarros

(ANDRADE, 1983, p. 184)

O uso de recursos onomatopéicos seria outro aspecto que ressaltaria também, além da linguagem da criança, o estilo fotográfico deste poema. A onomatopéia é um dos signos verbais que mais servem para fazer a colagem imediata da palavra ao referencial concreto, tal como a fotografia.

Segundo nos chama a atenção Bachelard (1997, p. 10), horas há que o sonho do poeta criador é tão profundo, tão natural que ele reencontra, sem perceber, as imagens de sua carne infantil. E é talvez isso que o Oswald faz ao longo de toda a sua obra poética. Esta situação, no entanto, fica mais evidente no livro *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*, publicado em 1927. Conforme observa Antello (2001, p.), nesta obra Oswald de Andrade escolhe e pratica a enunciação-criança, um tipo de discurso que dinamiza e prolifera sentidos:

...a enunciação-criança reage ao esgotamento das formas, mas, por perceber que a razão emancipatória se transformou em dispositivo instrumentalizador, a dicção infantil tende a um discreto irracionalismo, que não desdenha o enigmático ou o hermético. Não há, de fato, nada mais difícil, imprevisível e caprichoso que uma criança [...] a enunciação-criança poderá praticar iluminações profanas, sorte de animações congeladas de uma espaço-tempo recuado, alumbra-mentos que tentam dar corpo à paixão de saber. (ANTELO, 2001, p. 12).

O *Primeiro Caderno de Poesia* funciona, segundo observa Antelo (2001, p. 13), “como máquina de produzir efeitos de leitura, sob a forma de reprodução, daí que o branco e o traço não entrem como ilustração amena de uma matéria mimetizada pelo texto mas como dispositivos negativos, que esvaziam a eloquência do poema”. Assim, como quase em todo o *Primeiro Caderno*, mais do que falar, o poeta parece querer mostrar. Mas o que ele quer mostrar é algo que se tornou muito óbvio no nosso dia-a-dia e em que praticamente já não prestamos mais muita atenção. E a criança, com seu olhar que está descobrindo o mundo, enxerga talvez com um deslumbramento que o adulto perde ao longo dos anos. No texto “*Novas dimensões da poesia*”, Oswald confirma esta importância da poesia em restabelecer o prazer da observação das coisas que se tornaram quase invisíveis. “A nova poesia restaura o reino da criança, do primitivo e do louco” (ANDRADE, 1992, p. 117). Para conseguir isto o poeta recorre a uma “máquina que produz efeitos de leitura” que assemelha-se à máquina fotográfica, capaz de mostrar a mesma velha realidade de uma maneira nova e de ativar o nosso encantamento diante daquilo que ficou antigo para os nossos olhos.

No seguinte trecho do poema “*Relógio*”, incluso no livro em *Cântico dos cânticos para flauta e violão*, nota-se que a linguagem extremamente lacônica e direta, em que podemos perceber características de disparos de *flashes* fotográficos, também permite abordar assuntos como o dinamismo da vida e do tempo:

As coisas são
As coisas vêm
As coisas vão
As coisas
Vão e vêm
Não em vão
As horas
Vão e vêm
Não em vão

(ANDRADE, 1991b, p. 59)

O interessante em relação ao poema acima é que, mesmo que não seja um caso de visualidade explícita que possa lembrar uma imagem fotográfica, ele apresenta uma temática capaz despertar no leitor reflexões sobre o tempo e, quem sabe, sobre os “instantes” de que são constituída a vida, que aqui o poeta, na sua ânsia pela simplicidade, chama de “coisas”. Os singelos versos de o *Relógio*, através de suas reflexões sobre a transitoriedade do tempo, permitem que possamos fazer uma relação sobre um dos principais elementos da fotografia: a idéia da apresentação da vida em instantes únicos. A repetição da palavra coisa faz com que ela assuma uma espécie de fio condutor do poema e, assim como um pêndulo, parece marcar o compasso do relógio. A cada movimento, o pêndulo “coisas” apresenta uma reflexão sobre a transitoriedade das ações humanas diante do poderoso tempo. Ele traz e ele leva. A cada instante uma realidade nova se apresenta. A cada instante um tic-tac, e algo ficou inexoravelmente para trás. As “coisas” **não** são. Elas vêm e vão, assim como os instantes vividos. Se tudo passa na vida, se as “coisas” sempre vão, é natural que haja momentos vividos quase gostaríamos que jamais terminassem. Mas o poeta sabe que o que podemos carregar por toda uma existência são apenas as lembranças de alguns instantes vividos. Daí, talvez, a insistência de Oswald, conforme vimos em muitos de seus poemas, em tentar apreender a plenitude de alguns momentos da vida e eternizá-los, mesmo que seja apenas na memória, uma memória que anseia ser fotográfica, para captar talvez a essência das coisas, a essência da vida. Esta parece ser a ambição máxima do poeta, cuja sabedoria revela que os instantes são tudo o que se pode acumular, tudo o que se pode ter. Oswald demonstrou em sua poesia que o singelo pode revelar a essência do complexo.

Uma arte que não se atualiza e que não se expande está fadada ao desaparecimento, e Oswald de Andrade parecia estar bastante ciente disso. Talvez seja por isso que ele permitiu como poucos autores na literatura modernista brasileira que a linguagem da fotografia e

do cinema contaminasse sua obra. O leitor de Oswald ganha o *status* de expectador. A experiência verbalizável da poesia aproxima-se da linguagem áudio-visual da imagem técnica. Em muitos de seus textos poéticos, parece que, além da escolha minuciosa das palavras, um foco, um obturador e um diafragma imaginários também foram regulados a fim de se conseguir a imagem certa, com luz e enquadramento devidamente calculados. Para o autor de *Pau Brasil*, as palavras parecem reivindicar um lugar na era dos recursos tecnológicos, talvez até para dizer que não se sentem diminuídas. “O mundo se transformou e se transformou também a poesia, que é sinal do mundo. Aconteceu Freud, aconteceu Marx, aconteceu Charles Chaplin, aconteceu Kafka. O que não aconteceu foi o soneto” (ANDRADE, 1992, p. 119). Para Oswald, a poesia tem que acompanhar o homem em sua marcha, em seus inventos, em suas (r)evoluções.

Se relacionamos a poesia de Oswald de Andrade à fotografia é porque o próprio poeta fornece pistas que possibilitam tão relação. A invenção da fotografia foi comemorada por Oswald de Andrade Oswald de Andrade (1991a, p. 95), conforme observou, na conferência “*A evolução do retrato*”, a fotografia “redescobriu o mundo através do olho mecânico inventado por Niepce”. E numa crítica a alguns artistas plásticos de suas época que tentavam diminuir o “triunfo da Kodak”, Oswald frisou que “nada pode atingir esse acréscimo de poder, trazido à visão humana pela máquina e que talvez, procurando apenas fixar um documento, trouxe uma multidão de formas, de volumes e de ritmos para a reprodução da vida cotidiana”.

Ao salientar esta capacidade que a fotografia tem de enriquecer a nossa percepção da vida diária, Oswald deixa claro que acredita que não foi só no campo da conquista técnica que a fotografia trouxe evoluções. “Desde que ela admitiu a composição, o tempo de pose, o ângulo, o fundo e os acessórios, deixou de ser naturalista para se tornar interpretativa, intervencionista e criadora”. E esta capacidade interpretativa, intervencionista e criadora da fotografia são motivos que permitem aproximá-la da poesia.

Neste sentido, assim como Oswald de Andrade demonstrou o quanto a poesia pode ser próxima da fotografia, uma situação de reciprocidade pode ser identificada na obra de Thomas Farkas, o fotógrafo capaz compor fotos como se compõe um poema, conforme veremos nos nosso próximo capítulo.

6 Thomas Farkas e a fotografia que é poesia

Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
Fotografei o sobre.
Foi difícil fotografar o sobre.

(*Manuel de Barros, 2000, p.12*)

A experiência poética, segundo explica Otavio Paz (2003, p. 48), é irredutível à palavra e, não obstante, só a palavra a exprime. Com base neste pensamento somos tentados a concluir, então, que quem olha para o uma pintura ou para uma fotografia, ou seja, para uma imagem, não pode enxergar poesia. Será? Horácio (1997, p. 65), há mais de vinte séculos, em sua *Epístola aos Pisões*, já afirmava que “a poesia é como pintura”, mas com algumas diferenças fundamentais: “uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz....”.

Independentemente da distância ou da luz na hora da contemplação, a poesia não pode ser como a pintura, segundo explica Staiger (1997, p. 45), ao recorrer ao caráter intangível da poesia. De acordo com este teórico, para o poeta lírico não existe uma substância, mas apenas acidentes, nada que perdure, apenas coisas passageiras. “Quando falamos na poesia lírica, por essa razão, em imagens, não podemos lembrar absolutamente de pinturas, mas no máximo de visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de espaço e tempo”. Estas “coisas passageiras”, este “nada que perdure”, ou as “visões que surgem e se desfazem novamente” de que trata Staiger talvez possam ser comparados ao “instante-já” de que fala Clarice Lispector (1980, p. 11), em *Água Viva*, através de uma narradora que é artista plástica e escritora e que em determinado momento pergunta se o que pintou numa tela “é passível de ser fraseado em palavras?” Talvez não seja possível a tradução completa de uma imagem em palavras, mas o seguinte depoimento do pesquisador e escritor José Aguinaldo Gonçalves (1997) demonstra que a expressão poética e a expressão plástica caminham, sim, lado a lado:

Ao ler um poema, conforme o poema, surgia em minha mente uma espécie de diagrama, delineando um desenho que nem sempre possuía um referente definido. Ao contrário, quanto menos se definia o desenho, mais enriquecedor se tornava o fenômeno para o meu espírito. Os procedimentos construtivos do texto pareciam querer determinar uma figura que expressasse seus

sentidos. Isso fez com que me voltasse à observação de obras de arte plástica de artistas de minha predileção: Cézanne, Miró, Kandinsky, Mondrian, Paul Klee, René Magritte... e a mesma sensação de avesso me atravessava o espírito: as relações entre categorias plásticas determinavam o indefinível que só o poema conseguia engendrar. E o que era mais fascinante – e ao mesmo incômodo – residia no fato de que, antes de encontrar uma resolução para cada um dos sistemas, complexos e enigmáticos em si mesmos, passei a perceber que um me fazia compreender um pouco mais o outro e vice-versa. Tratava-se da manifestação do poético, engendrado por meios distintos de expressão, mas cujo caráter singular advinha, em todos eles, do modo de construção que acabava sempre no mesmo resultado: a composição da metáfora. Entretanto, cada um deles privilegiava, em si, graças ao próprio meio de que ambos se valiam, instâncias sensoriais e abstratas distintas: na poesia, pelo ritmo engendrado, o diagrama emergente e primordial; na pintura, pelas relações instauradas, a emergência do poético, por formas transfiguradas no espaço e recompostas na simultaneidade do tempo. (GONÇALVES, 1997, p. 58 e 59).

Estas observações de Gonçalves em torno das possibilidades poéticas da imagem são importantes no embasamento da nossa investigação em torno possibilidades poéticas da fotografia. De acordo com Gonçalves (1997, p. 67), a linguagem da pintura é a linguagem do olhar. Nela o conceito advém de uma manifestação espacial, icônica, que possui natureza analógica em relação o que pode representar. “A pintura não existiria como forma de linguagem se não se fizesse linguagem na mente do observador” (GONÇALVES, 1997, P. 67). Apesar de alguns teóricos, conforme vimos no capítulo anterior, apontarem a fotografia como uma arte bem mais próxima do teatro do que da pintura, acreditamos que este pensamento Gonçalves em relação à capacidade da pintura de formar linguagem na mente do espectador também é aplicável à imagem fotográfica. Esta incitação da imagem pictórica à formação de linguagem na mente do observador, apontada por Gonçalves, é o que permitiria a aproximação da fotografia com a literatura. O aspecto poético de uma foto nasceria da sua capacidade de gerar outras imagens. E uma das características básicas da literatura é exatamente a de permitir a criação de imagens. Neste sentido, escolhemos o pensamento de um fotógrafo, Henri Cartier-Bresson, que exemplifica bem esta capacidade que a literatura tem de gerar imagens na mente de alguém que lê uma obra literária. “Pero, cuántas fotos imposibles quedaram en mis ojos, durante las lecturas de Hugo, de Lequier y de Baudelaire” (CARTIER-BRESSON, 2003, p. 12)²². Mas até que ponto a apreciação de uma fotografia também não pode provocar em nossas mentes o surgimento de “poemas

²² Mas quantas fotos impossíveis ficaram em meus olhos durante as leituras de Hugo, Lequier e de Baudelaire (CARTIER-BRESSON, 2003, p. 12). (Tradução nossa.)

impossíveis”? Para tentarmos achar uma resposta a esta pergunta, partiremos da análise feita por Garnier (1982) no seu “*Manifesto para uma poesia nova, visual e fônica*”, e no qual distingue a poesia visual da poesia tradicional:

O poema visual não se “lê”. Deixamo-nos “impressionar” pela figura geral do poema, depois pela palavra percebida globalmente ao acaso./ A palavra lida só toca superficialmente o psiquismo do leitor, a palavra percebida, ao contrário, ou recebida, aciona nesse psiquismo uma cadeia de reações (GARNIER,1982, p. 216).

Apesar de não fazer qualquer menção à fotografia, acreditamos que a foto talvez seja capaz também de provocar essa reação em cadeia de que fala Garnier. Nossa suspeita fica mais reforçada quando este autor admite que os meios técnicos também seriam capazes de criar poesia. “Tem-se procurado gravar em disco a poesia antiga; o resultado foi quase sempre desastroso, porque esta poesia foi escrita para o livro. Ora, o meio técnico empregado cria a poesia do mesmo modo que o poeta. O magnetofone, o disco, a televisão devem criar sua própria forma de poesia” (GARNIER,1982, p. 216). Se cada meio técnico seria capaz de criar a sua própria poesia, acreditamos que a fotografia, é claro, também teria esta capacidade. É claro também que seria uma poesia diferente daquela “escrita para livro.” Sobre este assunto, o fotógrafo Thomas Farkas, que inspirou este trabalho, afirma que “a imagem fotográfica produz o mesmo encanto que uma gravura, só que numa outra dimensão” (PERSICHETTI, 2000, p. 175). Cada meio trabalharia num nível específico.

A partir da fotografia de uma nuvem hipoteticamente mostrada a alguém, White (2003) recorre ao conceito de **equivalência** para explicar o quanto a fotografia pode ir além da imagem que se apresenta em uma primeira olhada. E é exatamente nesta situação, em que a foto se “transforma em um espelho que se pode atravessar”, ou seja, cria uma imagem mental, que ela aproxima-se da literatura, conforme explica White:

Esta fotografia de una nube a un nivel es un simple registro, pero en otro puede funcionar para producir ciertas sensaciones y emociones planeadas de antemano. El lado factual pertenece a la fotografia propriamente: las implicaciones producidas son posibles sólo cuando alguien la mira empáticamente. Entonces el otro aspecto de la equivalencia es éste: mientras que la equivalencia depende enteramente de la fotografia misma como fuente de estímulo, funciona en la mente del espectador. La equivalencia funciona sobre la base de que la siguiente ecuación sea real:

Fotografia + Persona mirando ↔ Imagen mental

Como podemos ver en la ecuación, la equivalencia es una reacción de dos direcciones. También podemos ver que sólo en la imagen mental existe la posibilidad de que ocurra una función metafórica. [...] En literatura a este sentimiento específico asociado con una equivalencia le llama poético, utilizando la palabra en un sentido muy amplio y universal. *Al no tener un equivalente exacto para la palabra poético en fotografía, sugerimos la palabra visión, queriendo significar con ella no sólo ver afuera, sino también ver adentro.* El efecto que parece asociar-se con la equivalencia puede explicarse entonces: cuando se haya transcendido tanto el objeto como la manera de producirlo, por los medios que sea, aquello que parece se materia se convierte en aquello parece ser espíritu. (WHITE, 2003, p. 250 e 251)²³. (grifo nosso.)

Se a função metafórica somente é possível a partir de uma imagem mental, então, a fotografia para penetrar o reino do poético precisa que o espectador forme uma segunda imagem a partir do que vê numa foto. Talvez se substituíssemos esta “visão” de “dentro” e de “fora” que fala White por uma “visão” “aquém” e “além”, as possibilidades metafóricas e, conseqüentemente, poéticas da imagem fotográficas ficariam mais fáceis de serem compreendidas. Um dos aspectos que contribuem fortemente para o apontamento de elementos poéticos na fotografia é citado pelo próprio White (2003), que nos chama a atenção sobre uma pesquisa que comprovou a impossibilidade de estabelecimento de um significado pré-determinado para uma imagem fotográfica. Nesta pesquisa, o resultado revela que é impossível estabelecer um significado prévio ou uma leitura uma pré-determinada para a imagem fotográfica:

De las investigaciones sobre las respuestas de una audiencia a una fotografía, realizadas en el Instituto de Tecnología de Rochester, se desprende que muchas personas ven primero algo de ellas mismas y luego (a veces) al fotógrafo tras la cámara. Para el inocente y bien intencionado fotógrafo, la respuesta de un

²³ Esta fotografia de uma nuvem é em um nível um registro simples, mas em um outro pode funcionar para produzir determinadas sensações e emoções planejadas de antemão. O lado factual pertence propriamente à fotografia: as implicações produzidas são possíveis quando alguém as olha fixamente. Então, o outro aspecto da equivalência é este: enquanto a equivalência depende inteiramente da própria fotografia como fonte de estímulo, ele trabalha na mente do espectador. A equivalência funciona sobre a base de que a seguinte equação seja real:

Fotografia + pessoa olhando \leftrightarrow Imagem mental

Como podemos ver na equação, a equivalência é uma reação bidirecional. Também podemos ver que só na imagem mental existe a possibilidade de que ocorra uma função metafórica. [...] Na literatura, este sentimento específico associado com uma equivalência se chama poético, palavra utilizada aqui em um sentido amplo e universal. *Por não haver um equivalente exato para a palavra poético em fotografia, sugerimos a palavra visão, querendo dizer com ela não apenas ver por fora, mas também ver para dentro.* O efeito que parece associar-se com a equivalência pode ser explicado então: quando transcendemos tanto o objeto como a maneira de produzi-lo, independente dos meios usado, aquilo que parece ser matéria se converte naquilo que parece ser espírito. (WHITE, 2003, P. 250 E 251). (Grifo nosso). (Tradução nossa).

grupo de gente a sus fotografías es una experiencia descorazonadora. La audiencia ve lo que quiere ver y *no* lo que el fotógrafo cree que les está mostrando (WHITE, 2003, p. 252)²⁴. (Grifo nosso.)

Os próprios fotógrafos, ao se colocarem diante de suas fotos, segundo nos chama a atenção White (2003), percebem que as suas imagens podem funcionar como espelhos de algum estado ou sentimento interno do expectador. “Aceptan la verdad de que las fotografías actúan como catalizadores y, por lo tanto, son una etapa en el proceso y no un producto terminado. Recuerdan que una imagen mental en el cerebro del espectador es más importante que la fotografía misma” (WHITE, 2003, p. 254 e 255)²⁵. É principalmente neste sentido que defendemos que a fotografia também é poesia, ou seja, quando ela possibilita a formação de uma imagem mental que vai além da imagem visual. Ao final, o que sobra de uma fotografia para o expectador é uma imagem mental, e ela é o que prevalece, quer o fotógrafo goste ou não. A fotografia não é produto terminado, mas uma etapa. Isso porque a fotografia, conforme explica Krauss (1990, p. 102), promove, aprofunda e encoraja nossa fantasia de relação direta com o real.

A idéia do espelho que se pode atravessar é referendada por Krauss (1990, p. 36), que lembra que a prova fotográfica, por ser ela mesma um espelho, é também o único lugar em que é possível existir uma absoluta simultaneidade entre objeto e sujeito, ou seja, um lugar em que se pode produzir uma duplicação que implica em colisão do espaço. “Portanto define-se aqui a imagem fotográfica como um tipo de espelho logicamente único”.

Em seu texto *Instant poétique et instant métaphysique*, Bachelard (1973, p.224) chama a poesia de uma metafísica instantânea. “La poésie est une métaphysique instantanée. En un court poème, elle doit donner une vision de l’univers et le secret d’une âme, un être et des objets, tout à la fois”²⁶. Ao ressaltar que o tempo da imagem poética é o instante, Bachelard deixa claro que a noção de tempo é fundamental na tentativa de compreensão do

²⁴ Das investigações sobre as respostas de uma platéia a uma fotografia, realizadas no Instituto de Tecnologia de Rochester, se constatou que muitas pessoas vêem primeiro algo delas próprias e logo (às vezes) depois algo do fotógrafo por trás da câmera. Para um fotógrafo inexperiente e bem intencionado, a resposta de um grupo de pessoas a suas fotografias é uma experiência desoladora. A platéia ver o que quer ver e *não* o que o fotógrafo crê que está mostrando (WHITE, 2003, p. 252). (Tradução nossa).

²⁵ Aceitam a verdade de que as fotografias atuam como catalisadores e, portanto, são uma etapa no processo e não um produto terminado. Lembram que uma imagem mental no cérebro do expectador é mais importante do que a própria fotografia.

²⁶ A poesia é uma metafísica instantânea. Em um curto poema, ela deve dar uma visão do universo e do segredo de uma alma, um sujeito e os objetos, tudo ao mesmo tempo. (Tradução nossa)

que seria a poesia. Ele conceitua que o tempo na prosa, por exemplo, é horizontal e o tempo da poesia é vertical. O tempo horizontal, o da prosa, é o da linearidade e que permite um entendimento cartesiano da vida. Mas essas regras da prosa são classificadas por Bachelard de apenas de meios, meios velhos de se tentar dar ordem às coisas da vida. Além destas características de verticalidade do tempo, o instante poético é cheio de paradoxos típicos da imagem que podem ser observados na simultaneidade. “Essentiellement, l’instant poétique est une relation harmonique de deux contraires. Dans l’instant passionné du poète, il y a toujours un peu de raison; dans le refus raisonné, il reste toujours en peu de passion” (BACHELARD, 1973, p. 224)²⁷.

Esta noção de simultaneidade também pode ser percebida na fotografia, o que veremos na análise das fotos de Thomas Farkas. Mas a noção de instantaneidade apresentada por Bachelard, ou seja, a capacidade da poesia de revelar ao mesmo tempo uma visão do universo e o segredo de uma alma, é um argumento a que também permitiria o estabelecimento da relação entre a imagem do poeta e a imagem do fotógrafo. Bachelard (1973, p. 232) frisa que a poesia não busca nada além do instante. “Elle cherche l’instant. Elle n’a besoin que de l’instant. Elle crée l’instant” (BACHELARD, 1973, p. 232)²⁸. Se esta é realmente a ambição máxima do poeta, ela coincide exatamente com desejo maior do fotógrafo, conforme revela o pensamento de Henri-Cartier Bresson (2003b), um dos mais respeitados fotógrafos de os todos tempos, ao apregoar que fotografar é captar o “instante decisivo”.

A lírica, conforme explica Merquior (1997), nos primeiros momentos da literatura no mundo grego, era apenas um gênero da poesia. Com o declínio do grande poema narrativo e do verso dramático, lírica e poesia terminaram por confundir-se a ponto de um termo poder praticamente ser empregado pelo outro. A consequência disso foi que a lírica se tornou depositária por excelência de uma característica essencial da poesia, a de função lingüística específica. “Considerada como tal, poesia é o tipo de mensagem lingüística em que o significante é tão visível quanto o significado, isto é, em que a carne das palavras é tão importante quanto o seu sentido” (MERQUIOR, 1997, p. 17).

²⁷ Essencialmente, o instante poético é uma relação harmônica de dois contrários. No instante apaixonado do poeta, há sempre um pouco de razão; no refúgio do racional, sobra sempre um pouco de paixão (BACHELARD, 1973, p. 224). (Tradução nossa).

²⁸ Ela procura o instante. Ela não precisa de nada além do instante. Ela cria o instante (BACHELARD, 1973, p. 232). (Tradução nossa).

Neste sentido, portanto, a lírica é uma arte mimética que se identifica com a imitação cênica, segundo acrescenta Merquior ao recorrer ao pensamento de Platão, que considerava imitação perfeita somente aquela em que ocorre o discurso direto, tal como é norma no teatro e tal como acontece no gênero narrativo quando o autor fala pela boca de seus personagens. “Os gregos, para quem o poema era indissociável da declamação, portanto do elemento já cênico, viam na lírica, no século IV, apenas um estágio anterior à evolução da tragédia” (MERQUIOR, 1997, p. 18). Esta recuperação que Merquior faz da relação da lírica com o teatro é fundamental nesta aproximação que tentamos apontar entre a fotografia e a literatura. De certa forma, toda imagem, conforme explica, Manguel (2003), apresenta uma encenação que se assemelha àquela que podemos observar no teatro. Isso porque o microcosmo de uma tela também seria capaz de representar todas as situações que são encenadas em um palco teatral:

Uma imagem, pintada, esculpida, fotografada, construída e emoldurada é também um palco, um local para a representação. O que o artista põe naquele palco e que o espectador vê nele como representação confere à imagem um teor dramático, como que capaz de prolongar sua existência por meio de uma história cujo começo foi perdido pelo espectador e cujo final o artista não tem como conhecer (MANGUEL, 2003, p. 29).

Mesmo que toda imagem esteja relacionada ao teatro, o aspecto ritualístico da fotografia, principalmente em seus primeiros anos, é um importante traço que permite observar a sua proximidade das artes cênicas. O teatro pressupõe, entre todas as artes, segundo explica Campeanu (1975, p. 92), o mais alto grau de ritualização, isso porque os valores rituais são convertidos em valores estéticos. Assim, o ritual do teatro é uma modalidade através da qual o homem compõe uma imagem de si mesmo, segundo acrescenta este autor. De certa forma, é possível afirmar que este ritual teatral também foi incorporado à fotografia, através da pose, das feições faciais, da vestimenta e até da composição de um cenário. Desde o início da fotografia até os dias atuais, sempre que percebemos uma câmera, a nossa naturalidade se perde, porque queremos sempre “parecer bem no retrato”, mesmo que isso signifique geralmente na incorporação de um personagem, da adoção de uma máscara.

A relação da fotografia com o teatro fica mais evidente quando analisamos seguinte foto de Robert Doisneau (1912-1994), *O beijo do Hotel de Ville*, feita em Paris, França, em 1950. A foto foi feita para a revista Life para ilustrar uma reportagem sobre o amor na primavera. Doisneau, segundo os editores da *Coleção Folha Grandes Fotógrafos*, immortalizou

o beijo de dois atores pagos que fizeram o papel de apaixonados. O beijo parece tão real, tão romântico e tão apaixonado que alguns expectadores se chocam ao saber que foi algo encenado, teatralizado.



Ilustração 4 – Robert Doisneau (Coleção Folha Grandes Fotografos, 2009, p. 24)

Este aspecto teatral da fotografia nasce em parte devido ao forte compromisso com o real que ela possui. E imagem fotográfica se vale desta vantagem de “colar-se” ao real para passar a sua verdade. Mas o real da fotografia é algo nebuloso e que quase sempre suscita dúvidas. Mesmo as fotografias de caráter jornalístico, como é o caso da foto da Doisneau, geralmente mais comprometidas ainda com a representação da realidade, padecem de uma desconfiança intrínseca. As fotos publicitárias, então, levam esta situação de ficção ao paroxismo. Assim como a realidade por trás de uma cena teatral esconde um deliberado jogo de elementos ilusionários, o que geralmente mostra a imagem fotográfica também beira às fronteiras do imaginário. Este aspecto da dúvida em relação ao quanto do

real que a fotografia é capaz de captar é um dos principais fatores que permitem que possamos relacioná-la à literatura.

Independentemente do caso da foto de Robert Doisneau, que foi deliberadamente teatralizada, a relação da fotografia de uma forma geral com o teatro é mais forte, por exemplo, do que com a pintura, segundo Barthes (1984, p. 60) nos alerta. Isso ocorreria, conforme explica este teórico, porque a foto só pode significar assumindo uma máscara. “A fotografia da máscara é, de fato, suficientemente crítica para inquietar”. Além da máscara, outro liame que une a fotografia ao teatro é, segundo acrescenta Barthes, a morte:

É conhecida a relação original do teatro e do culto dos Mortos: os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto: busto pintado de branco do teatro totêmico, homem com rosto pintado do teatro chinês, maquiagem à base de pasta de arroz do Katha Kai indiano, máscara do Nô japonês. Ora, é essa mesma relação que encontro na Foto; por mais viva que nos esforcemos por concebê-la (e esse furor de “dar vida” só pode ser a denegação mítica de um mal-estar de morte), a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos” (BARTHES, 1984, p. 53 e 54).

Se vemos as faces dos mortos estampadas nas fotografias é porque a relação da imagem com a morte é bem mais antiga. A imagem foi sempre uma ferramenta útil nas nossas tentativas de tentarmos lidar com o mistério da morte. A este respeito, Joly (2000, 18) também ressalta esse aspecto fúnebre da imagem ao lembrar que um dos sentidos de *imago* em latim (etimologia do termo imagem) designa a máscara mortuária usada nos funerais da antiguidade romana. “Essa acepção vincula a imagem, que pode também ser o espectro ou a alma do morto, não só à morte, mas também a toda a história da arte e dos ritos funerários”. A fotografia talvez exacerbe esta relação da imagem com a morte ao nos lembrar sempre da passagem inexorável do tempo. Uma fração de segundos após o clique do obturador de uma câmera fotográfica, o que foi fotografado já é passado. Podemos estar mortos no instante seguinte. E mesmo que não estejamos, o instante que acabamos de fotografar torna-se apenas uma lembrança do que vivemos.

A máscara teatral, conforme explica Ribon (1991), está relacionada à morte em virtude de ser uma herança da máscara mortuária que, originalmente nas sociedades indo-européias, era colocada nos mortos a fim de impedi-los de atormentar os vivos. No teatro,

segundo Ribon, o uso da máscara ocorreu porque se acreditava que ela seria capaz de levar seu portador a uma zona que separa o sobrenatural e o monstruoso, visando estabelecer o duplo. Em algumas sociedades arcaicas, por exemplo, a máscara cômica, por trás da qual o usuário sentia-se protegido, segundo este autor, era muitas vezes um meio de parodiar a morte, para mantê-la à distância, já que ela seria capaz de filtrar o duplo do morto, permitindo assim uma comunicação aceitável com ele. “A máscara, por seu poder de captação, reordena os elementos separados do mundo cuja unidade original perdida é recomposta na dança mascarada pela fixa rigidez da máscara de um corpo em movimento” (RIBON, 1991, p. 100). E esta “fixa rigidez” de um corpo em movimento seria, talvez, a ponte que ligaria a máscara teatral com a fotografia.

O que distinguiria o teatro de outras artes, segundo Cohen (2002, p. 93), seria a sua linguagem com característica única de apresentar o “aqui-agora”, ou seja, de apresentar algo em determinado espaço e em determinado instante. Já fotografia tem o poder de eternizar este “aqui-agora”, de certa forma matando-o. A relação da fotografia com a morte talvez também possa ser observada em sua capacidade de representação fiel da realidade. Numa discussão que faz sobre a *live art*, a *performance* teatral ao vivo, Cohen (2002, p. 39) nos chama a atenção sobre o paradoxo deste tipo de arte, que, apesar de ser “ao vivo”, recusaria qualquer compromisso com o real por ele significar uma espécie de morte. “Um quadro realista visa representar o objeto, da forma mais fiel possível. Essa representação, em si, é a morte do objeto”. Este autor defende que o ator da *live art* faz uma reelaboração do real e não uma representação fiel. Mas a fotografia, conforme já discutimos em várias etapas deste trabalho, também trabalha com a reelaboração da realidade, apesar de sua contundente capacidade de reproduzi-lo. Dentre outras possíveis explicações sobre esta relação entre a fotografia e a morte está a de Walter Benjamin, que chama a atenção sobre perda da “aura” da imagem em consequência da invenção da fotografia. Com a imagem técnica, segundo observa Benjamin (1975), o valor de exibição começa a empurrar o valor de culto – em todos os sentidos – para o segundo plano. Mesmo assim, conforme ressalta este teórico, a fotografia, apesar de abolir o culto religioso, ela possibilita o culto aos antepassados e aos ausentes, rompendo as fronteiras do tempo e do espaço:

Dentro do culto da recordação dedicada aos seres queridos, afastados ou desaparecidos, o valor de culto da imagem encontra o seu último refúgio. Na expressão fugitiva de um rosto de homem, as fotos antigas, por última vez, substituem a aura. É o

que lhes confere essa beleza melancólica, incomparável com qualquer outra. Mas, desde que o homem está ausente da fotografia, o valor de exibição sobrepõe-se decididamente ao valor de culto (BENJAMIN, 1975, p. 19).

Apesar de parecer um pouco mórbido para a sociedade do século XXI, esta associação da fotografia com a morte, nas primeiras décadas após a sua invenção, tratava-se de algo quase natural. Segundo lembra Krauss (1990, p.29), a encomenda de retratos mortuários era uma das principais atividades do fotógrafo comercial do século XIX, mas, conforme enfatiza esta autora, esta é uma parte crucial da história da fotografia que praticamente ficou esquecida. Em relação ao aspecto teatral da fotografia, Clarice Lispector (1980, p. 23) também chama a atenção sobre ele. Isso pode ser percebido no seguinte trecho da obra *Água Viva*, em que a narradora, que é uma escritora e pintora, fala sobre a capacidade das palavras de criarem cenas:

É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra. Palavras – move-se com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras; posso ter a liberdade de escrever o seguinte: “peregrinos rumo ao Tibet e os caminhos eram difíceis e primitivos”. Com esta frase fiz uma cena nascer, como num *flash* fotográfico.

Mas ao contrário da cena teatral, a cena fotográfica forma um teatro aparentemente silencioso. Isso, no entanto, não a afasta da poesia, muito pelo contrário, conforme se pode deduzir do seguinte pensamento de Otavio Paz (2003). Para este autor, a poesia é algo que nos entra pelos olhos e não pelos ouvidos. “E ademais, lemos para nós mesmos, em silêncio” (PAZ, 2003, p. 117). E o silêncio, segundo Paz é o que aproxima a poesia do teatro. “Assim, lido em silêncio por um solitário ou escutado e talvez declamado por um grupo, o poema conjura a noção de um teatro. A palavra, a unidade rítmica: a imagem, e o personagem único desse teatro...” (PAZ, 2003, p. 120).

Ao diferenciar a fotografia da pintura, Krauss (1990, p. 102) observa que não se tem na foto o sentimento de que a imagem ou seus componentes estejam sobre o suporte, quando este sentimento existe ou pode existir na pintura. “A imagem fotográfica está dentro de seu suporte: ela é uma parte absolutamente integrante do suporte”. Nesse sentido, Krauss acrescenta que na árvore genealógica das representações, a fotografia é geneticamente diferente da pintura, da escultura ou do desenho. “Ela se situa do lado das impressões das mãos, das máscaras mortuárias, do sudário de Turim ou das pequenas pegadas das gaivotas da

areia da praia” (KRAUSS, 1990, p. 120). A este respeito, Krauss (1990, p. 82) acrescenta que se um quadro pode ser pintado de memória ou graças aos recursos da imaginação, a fotografia, na sua condição de traço fotoquímico, não pode ser levada a cabo senão em virtude de um vínculo inicial com um referente material.

De acordo com Staiger (1997, p.57), a poesia é subdividida em lírica (a poesia subjetiva), épica (poesia objetiva) e dramática (uma síntese de ambas). “O autor épico apresenta o mundo exterior, o lírico, seu mundo interior; a criação lírica é íntima”. Uma poesia advinda da fotografia possivelmente se encaixaria no terceiro item, o do drama, já que uma foto se caracteriza por sintetizar o mundo íntimo, o do fotógrafo, com o mundo exterior. Isso confirmaria o pensamento de Barthes de que a foto tem mais a ver com o teatro do que com qualquer outra arte.

Já para White (2003), o fotógrafo está provavelmente mais próximo do escultor, que trabalha a pedra ou a madeira, do que do pintor. “El fotógrafo siente que el mundo visual o que todo el mundo de los hechos se encuentra como escondido bajo envolturas” (WHITE, 2003, p. 239)²⁹. Estamos tão condicionados pela pintura como experiência estética visual que, conforme observa White, “ la posibilidad de considerar la fotografía como otro paso hacia la experiencia estética – al igual que una escultura o un poema – ha sido pasada por alto, despreciada o, como ahora, negada y expulsada del conjunto de posibilidades” (WHITE, 2003, p. 239)³⁰. Este autor afirma que já não se preocupa em provar que algumas fotografias podem provocar a mesma emoção que a pintura, mas algo mais forte. “Simplemente pretendo producir en otros cierto grado de experiencia - ¿deberíamos llamarla espiritualidad? ¿Identificación? – utilizando fotografías como estímulo (WHITE, 2003, p. 243)³¹. E essa experiência espiritual que emana de algumas fotografias talvez esteja exatamente em sua capacidade poética.

Quando argumentamos que a fotografia também tem características da poesia, não estamos defendendo que toda e qualquer foto seja um poema em potencial. Conforme observa Sontag (2004), nas últimas décadas, a fotografia tornou-se um passatempo bastante

²⁹ O fotógrafo sente que o mundo visual ou todo o mundo das ações parece que se encontra escondido sob uma confusão (WHITE, 2003, p. 239). (Tradução nossa.)

³⁰ A possibilidade de considerar a fotografia como um outro passo em direção à experiência estética – assim como uma escultura ou um poema – tem sido subestimada, desprezada ou, como agora, negada e ignorada do conjunto de possibilidades (WHITE, 2003, p. 239). (Tradução nossa.)

³¹ Simplemente pretendo produzir nas pessoas algum grau de experiência – deveríamos chamá-la espiritualidade? Identificação? – utilizando a fotografia como estímulo (WHITE, 2003, p. 243). (Tradução nossa.)

difundido, o que significa que, como toda forma de arte de massa, a fotografia não é praticada pela maioria das pessoas como arte. “É sobretudo um rito social, uma proteção contra a ansiedade e um instrumento de poder” (SONTAG, 2004, p. 18). A fotografia é, evidentemente, uma linguagem que tem várias formas e várias aplicações, segundo acrescenta Bauret (1992). Este autor explica que esta diversidade é mais ou menos a mesma que existe no caso de palavra: “entre a escrita do jornalista e a escrita do poeta, encontramos a mesma diferença que existe entre a fotografia do repórter, testemunha atenta da atualidade, e fotografia do artista, que, por exemplo, no nu fotográfico...” (BAURET, 1992, p. 113).

Assim como nem todo texto escrito é poesia, nem toda fotografia consegue ou tem intenções de chegar ao estatuto de arte. Há os gêneros documental, informativo, científico etc. E mesmo dentre as fotos que têm as pretensões estéticas, poucas conseguem atingir um nível de êxtase semelhante ao provocado por um bom poema. Tomemos, por exemplo, o caso das fotos de nudez feminina expostas aos milhares nas inúmeras publicações em bancas de revistas, e, agora, também na Internet. Mesmo levando em consideração a esclarecedora advertência de Marinetti (1980, p. 83) de que “não há categorias de imagens, nobres, grosseiras ou vulgares, excêntricas ou naturais”, é possível perceber poesia em menor ou maior grau em parte delas, dependendo de cada observador. “A intuição que as percebe não tem nem preferências, nem *partis-pris*” (MARINETTI, 1980, p. 83). Um exemplo clássico de fotos de nudez que acreditamos que atingem o reino da poesia são as que compõem o ensaio da atriz Maitê Proença, fotografada por Bob Wolfenson para a edição comemorativa do 21º aniversário da revista *Playboy*, em agosto de 1996. Neste ensaio, Maitê revelou que queria que sua nudez fosse o resultado de um estranhamento junto ao moralismo arraigado e às tradições de recato dos moradores da Sicília, ilha ao sul da Itália. “Que estranho. Queria estar lá, despojada e nua, bem nua” (PLAYBOY, 1996, p. 76). O resultado é um ensaio que rompe todas as barreiras e preconceitos que se poderia esperar junto a esse gênero da fotografia. Completamente nua, a atriz circula entre idosos, carpideiras, pescadores, tecelãs e até adolescentes, aparentemente, sem chamar muita atenção para o seu corpo. A naturalidade com que a nudez da atriz se insere nas atividades rotineiras e calmas dos moradores de tradições conservadoras chama a atenção não só para o estilo de vida idílico dos sicilianos, mas também para o aspecto sagrado das formas humanas, o que talvez só possa ser con-

templado quando toda e qualquer intenção erótica é deixada em segundo plano ou subvalorizada.

Com base nos estudos de Roman Jakobson, que definem a função poética da linguagem como a projeção do eixo paradigmático no sintagmático, Pietroforte (2004, p. 9) lembra que a semiótica, principalmente a corrente sobre a teoria da significação proposta por Algida Julien Greimas, também entende a poeticidade do mesmo modo. E foi estruturado neste pensamento que Pietroforte (2004, p. 25) analisou uma série de fotografias de nudez feminina, considerando que “o corpo que despe adquire seu estatuto semiótico”, ou seja, pode ser estudado sob o ângulo da significação e não, por exemplo, da emoção ou de prazer estético. A partir da categoria semântica *natureza versus cultura*, Pietroforte conclui que o corpo despido pode ser complexificado com valores culturais, já que “a erotização do corpo dá-se por meio de conotações sociais projetadas sobre ele” (2004, p. 28).



Ilustração 5 – Foto de Wolfenson, Revista *Playboy*, p. 76, 1996, nudez sem pecado.

A nudez de Maitê vira apenas mais uma das inúmeras belezas na vida dos moradores da Sicília. E como um detalhe a mais, ela compõem um quadro de um instigante estilo de vida no qual talvez a maioria dos moradores das agitadas e violentas grandes cidades gostaria de se ver inserido também. A fotografia torna-se um portal para o mundo dos sonhos. Neste caso, talvez um mundo em que corpo deixa de ser sinônimo de pecado, vergonha, cobiça e inquietação. E assume, quem sabe, como no paraíso bíblico de Adão e Eva (antes da expulsão), o seu papel de obra de arte maior do Universo.

Pode até ter sido esta a intenção dos realizadores do ensaio de Maitê Proença. Mas, conforme temos defendido ao longo deste trabalho de que um dos principais fatores que permitem que aproximemos a fotografia à literatura é a sua capacidade de criar outras imagens, então, a intenção dos realizadores da foto não tem muita importância para o espectador. A fotografia é a síntese de um instante. E como tal, em vez de uma porta fechada, ela é uma janela aberta ao infinito da nossa imaginação. Neste sentido, o ensaio de Maitê pode ser até mais provocador à imaginação do espectador do que, quem sabe, fotos de sexo explícito. Se a fotografia permitisse apenas uma interpretação única, ela não poderia ser relacionada à literatura. Conforme algumas das teorias de Barthes (1990, 32) abordadas no segundo capítulo deste trabalho, toda imagem é polissêmica e pressupõe, subjacente a seus significantes, uma cadeia flutuante de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros.

Por trás de uma foto há sempre um sonho. Um sonho no qual o espectador é o protagonista. A incompletude da foto é o que a torna literária. A imagem é apenas meio. O espectador é quem cria um início e um fim. Se cada um de nós pudesse contar em filme - assim o fez o cineasta Pedro Almodóvar a partir de uma foto do casal na praia - o antes e o depois daquilo que registrou uma fotografia, certamente seriam filmes únicos. As possibilidades narrativas de uma foto não se limitam ao que mostra a imagem. Elas permitem que o espectador vá aquém e além da imagem.

Em sua evolução para ser aceita como arte, a fotografia, nas primeiras décadas após a sua invenção, quis parecer pintura. Mas a partir das vanguardas que revolucionaram todas as formas artísticas, a imagem técnica descobriu seu caminho próprio. E ao distanciar-se da pintura, a fotografia trilhou um caminho que acreditamos que a aproximou de outra arte: a

literatura. Foi para ilustrar esta situação que escolhemos algumas imagens de autoria do fotógrafo Thomas Farkas, que consideramos um dos melhores expoentes do modernismo da fotografia brasileira. Um modernismo, que ao contrário do literário que veio à tona na década de 1920, explodiu nos anos de 1940. O movimento conhecido como “Escola Paulista” foi o berço deste modernismo fotográfico e foi nele que Farkas se destacou.

A “Escola Paulista” é um desdobramento do movimento fotoclubista, iniciado na década de 30 no século XX e que resultou numa vasta produção que compôs um movimento mais amplo conhecido como a Fotografia Moderna no Brasil. Esse movimento, conforme explicam os pesquisadores Costa e Rodrigues (1995), surgiu em meados dos anos 40, na cidade de São Paulo, onde teve seus desdobramentos durante as duas décadas seguintes. A emergência desse fenômeno artístico em São Paulo não foi por acaso, pois, “tratava-se, sintomaticamente, de um caso particular da eclosão modernista no Brasil que teve um paralelo nos movimentos concreto e neoconcreto nas artes plásticas e na literatura, seus pontos visíveis e marcantes” (COSTA e RODRIGUES, 1995, p. 107).

Segundo esses mesmos autores, a fotografia moderna caracterizou-se pela pesquisa da imagem como forma autônoma de existência estética. “O ato fotográfico baseia-se no tripé operador/aparelho/natureza. A radicalidade da proposta moderna altera essa relação que passa a se constituir apenas de operador/natureza”. Os fotógrafos modernos, conforme avaliam Costa e Rodrigues (1995, p. 100), apelaram para as pretensas características realistas da imagem para questioná-las:

O aparelho fotográfico, pelo modo como impõe a utilização do código perspectivístico, reproduz uma concepção de mundo pré-determinada. Por isso a relação do fotógrafo com o seu meio técnico é ainda mais tensa que nas outras artes, uma vez que ele tem que se submeter ao código do aparelho, o que determina o tipo de experiência que o artista tem com o mundo.

Toda essa revolução estética iniciou-se no Cine Foto Clube Bandeirante. A iniciativa de criação do Bandeirante, de acordo com Costa e Rodrigues, partiu de um grupo de aficionados que costumava se reunir numa loja de material fotográfico no centro de São Paulo, onde trocavam experiências, discutiam fotografia e interagiam-se de novos lançamentos da indústria especializada. “Inaugurado em 1939, o Foto Clube Bandeirante formou ao longo da década de 1940 um sólida estrutura material e atingiu um alto nível de organização interna. O número de sócios crescia a cada mês e já em 1942 o clube promoveu o 1º

Salão de Arte Fotográfica de São Paulo”. (COSTA e RODRIGUES, 1995, p. 43). Já o termo “Escola Paulista” foi criado pela crítica das revistas especializadas da época para designar a produção moderna do Foto Cine Clube Bandeirante:

A força e a originalidade da Escola Paulista fizeram com que a fotografia chegasse finalmente aos museus, impondo o reconhecimento da crítica de arte que até então havia se mostrado totalmente alheia a essa forma de expressão. Já em 1949 o Museu de Arte Moderna de São Paulo abriu suas portas para uma exposição de Thomas Farkas. (COSTA e RODRIGUES, 1995, p. 71).

Assim como os precursores do modernismo na literatura brasileira fizeram a partir de 1922, os membros da “Escola Paulista” rompem drasticamente com as velhas fórmulas acadêmica da chamada fotografia artística que vigoraram até a década de 30. Segundo Costa e Rodrigues, os fotógrafos passam a empregar algumas características definidoras do conjunto de suas produções. “São elas: quebra das regras clássicas de composição; uso corrente do claro-escuro radical; ênfase nas linhas de força constitutiva do assunto, ressaltando o caráter abstrato dos temas; forte geometrização dos motivos e, por fim, a quebra da integridade do processo fotográfico tradicional” (COSTA e RODRIGUES, 1995, p. 58). A conclusão desses dois pesquisadores é que a modernidade na fotografia, em termos gerais, traduziu-se pela pesquisa de autonomia formal e, conseqüentemente, pela negação da importância decisiva do referente.

Nos Estados Unidos, a instauração de uma linguagem fotográfica moderna, conforme observam Costa e Rodrigues (1995, p. 32), se deu a partir da atuação de Alfred Stieglitz, fotógrafo que se empenhava em difundir o trabalho de artistas modernos europeus em seu país. No Brasil, além de Thomas Farkas, também foram pioneiros na criação da Escola Paulista, os fotógrafos José Yalenti, Geraldo de Barros e German Lorca. Thomas Farkas ingressou no Foto Cine Clube Bandeirante em 1945 e, conforme enfatizam os pesquisadores Costa e Rodrigues (1995), dedicou-se a especulações de ordem formal, enfatizando ritmos, planos e texturas e recorrendo ao contraluz. “Foi, no entanto, na utilização de ângulos inusitados que o artista atingiu a maturidade de sua especulação moderna, realizando um trabalho de grande personalidade” (COSTA e RODRIGUES, 1995, p. 50).

Farkas também problematizou o movimento na fotografia, principalmente através de expressões de dança e, “além disso, participou do Grupo Surrealista que pretendia usar a

fotografia como um ‘meio de divagação psicológica’” (COSTA e RODRIGUES, 1995, p. 50). E essa “divagação psicológica” é percebida em muitas das fotos poéticas de Thomas Farkas, como na que reproduzimos a seguir:



Ilustração 6 – (Farkas, 2002, p. 95) -Um caminho mágico na cidade.

Nesta foto, sem título, mas que chamaremos de “Um caminho mágico na cidade”, feita na década de 40, o contraste entre a luz e a sombra através de um parapeito de um viaduto de uma cidade grande, possivelmente São Paulo, produz um resultado intrigante, que passa a impressão de criação, ao longo da calçada, de um tapete imaginário por onde as pessoas trafegam com aparente naturalidade rumos às suas atividades diárias. O jogo de luzes tira a dureza do concreto e do ferro e cria no centro da cidade uma espécie de caminho mágico. Conforme observa Bachelard (1997, p. 25), a vida real caminha melhor se lhermos suas justas férias de irrealidade. E isso é algo que esta foto permite perceber. Ela possibilita também uma outra reflexão a partir do pensamento de Bachelard (1997, p. 5 e 24), quando este autor afirma que “antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica” e que “a experiência poética deve ser posta sob a dependência da experiência onírica”. Estas observações Bachelard nos dão base para afirmar que as fotos

de Farkas também conseguem atingir o reino do poético ao se apoiarem na experiência do sonho.

Apontar a presença das figuras de linguagem em fotografias seria uma das maneiras possíveis para a estruturação de uma análise deste tipo de imagem. Isso porque as figuras de linguagem também podem ser encontradas nas imagens fotográficas, conforme constata Jacques Durand (1973) em um estudo que fez sobre a retórica na imagem publicitária. Segundo este autor explica, em toda figura de retórica ocorre uma transgressão artificial de uma norma, que tanto pode ser da língua, da moral, da sociedade, da lógica, do mundo físico, da realidade etc. Na literatura, as normas contestadas são essencialmente as do bom falar, e as figuras apresentam uma certa similitude com os problemas da fala. Na imagem, o que se transgride são as normas da realidade física. “Na imagem retorizada, em sua leitura imediata, se liga ao fantástico, ao sonho, às alucinações: a metáfora se torna metamorfose, a repetição desdobramento, a hipérbole gigantismo, a elipse levitação, etc.” (DURAND, 1973, p. 22).

Uma vez que se encontra sujeita a todas as transformações, a todas as distorções e anamorfoses, a imagem fotográfica, sob a égide da eletrônica, de acordo com Machado (1989) converte-se agora no meio por excelência da metamorfose. “Pode-se nela intervir infinitamente, subverter os seus valores cromáticos ou os seus níveis de luminância, recortar suas figuras e inseri-las umas dentro das outras, gerando paisagens híbridas e exóticas, a meio caminho entre o surrealismo e abstração” (MACHADO, 1998, p. 319). Nesse mundo de possibilidades infinitas de intervenção, talvez a fotografia venha a se aproximar mais ainda do reino da poesia.

Com base nestes pensamentos, tentaremos identificar a presença de figuras de linguagem nas fotografias de Thomas Farkas, a fim de apontar o caráter poético que acreditamos que suas imagens possuem. Na fotografia, segundo Durand (1973, p. 41), “a imagem é percebida como incompleta e pode ser facilmente interpretada como ilustração de cenas fantásticas (desaparições, levitação, invisibilidade, etc.)”. A imagem visual apresenta frequentemente, conforme acrescenta Durand (1973, p. 46), equivalentes visuais da metonímia, principalmente casos de sinédoque, que é a substituição do todo pela parte.

Em relação à foto que apelidamos de “Um caminho mágico na cidade acima”, podemos mencionar vários casos de transgressões de normas da realidade. A mais importante

violação talvez seria a da substituição das cores pelo preto e branco. Esta situação cria uma ênfase no contraste entre os claros e escuros e chama a atenção para a sombra no chão. O ângulo e o enquadramento escolhidos por Farkas colocam em primeiro plano o gradil do calçadão e, principalmente, a sua sombra. E este aspecto específico da ênfase da imagem no chão, que cria a ilusão de um tapete que, na verdade, não existe, não seria uma espécie de metáfora? A metáfora, conforme vimos no terceiro capítulo deste trabalho, entre as várias explicações possíveis, seria o emprego de “uma palavra por outra, em virtude de sua relação analógica ou de comparação” (Joly, 2002, p. 22). Se estendermos esta explicação para a situação da fotografia que estamos a analisar, na qual uma simples sombra no chão cria a ilusão de um tapete, então, talvez possamos falar de metáfora. Se a metáfora, conforme as explicações de Friedrich (1991, p. 27) que também vimos no terceiro capítulo deste trabalho, “gera em seu seio uma segunda camada de imagens, alheia à primeira” nos parece pertinente falar de metáfora nesta situação.

De acordo com Cereja e Magalhães (2000, p. 100), os sistemas de pictogramas, imagens ou grupo de imagens, empregam a metonímia como recursos para orientar usuários em guias turísticos, em terminais de transportes, em postos rodoviários, em ginásios de esportes, entre outros exemplos. “Assim, uma cesta e uma bola podem ser usados para representar o basquete; os talheres, para representar o restaurante; uma cama para representar hospedagem; uma mamadeira, para indicar o berçário etc.”. Neste sentido, a metonímia também pode talvez estendida também à fotografia. Assim, uma foto de parte de um viaduto e de parte de alguns edifícios, como na imagem “Um caminho mágico na cidade”, de Farkas, traz em si a idéia de uma cidade grande.

O tapete que percebemos a partir do efeito da sombra no chão, certamente, não seria notado por todos os espectadores da fotografia em discussão. Assim como talvez não tenha sido notado pelos transeuntes que compõem a imagem de Farkas. E a maneira aparentemente fria e indiferente com que essas pessoas cruzam o viaduto faz com que possamos inferir que elas não percebem o pequeno encantamento ao longo da calçada por onde trilham. A indiferença dos transeuntes parece total. O ângulo de inclinação da luz nos diz que são as primeiras horas da manhã ou as últimas do dia. As pessoas devem estar indo ou voltando do trabalho. As preocupações típicas de adultos que vivem a opressão de uma cidade grande parecem impedi-los de enxergar a magia do instante. Parecem anestesiadas

diante das preocupações com a sobrevivência. As pessoas não vêm, mas a magia está lá. E a fotografia não só consegue revelá-la, mas realçá-la. Será que uma criança ignoraria tal tapete mágico?

Em seu *Manifiesto do surrealismo*, de 1924, Breton (1982, p.179), critica o “reinado da lógica” e o fato de que “sob as cores da civilização, a pretexto de progresso, chegou-se a banir do espírito tudo aquilo que, com ou sem razão, pode classificar de superstição, de quimera”. Poetas e pintores invadiram o mundo da paisagem interior bem antes que Freud e Jung, conforme lembra McLuhan (2002, p. 229). E foi com essa autoridade de quem era acostumado a vasculhar o nosso inconsciente, que o pintor espanhol Salvador Dalí comemorou essa capacidade que a fotografia tem de mostrar aquilo que aparentemente não percebemos com os nossos próprios olhos. “La nueva manera de creación espiritual que es la fotografía pone todas las fases de producción del hecho poético en su justo plano” (DALÍ, 2003, p. 129)³². Até mesmo a pintura, a grande paixão de Dalí, ficaria prejudicada diante das possibilidades da fotografia. “Y no existe invención tan pura como aquella que ha creado la mirada anestésica del ojo limpiísimo...” (DALÍ, 2003, p. 130)³³. Além disso, Dalí contraria quem acha que a fotografia revela apenas a realidade concreta, ao chamar a atenção sobre a sua capacidade de descortinar também o inconsciente:

El cristal fotográfico puede acariciar las frías morbideces de los blancos lavabos, seguir las lentitudes amodorradas de los acuarios, analizar las más sutiles articulaciones de los aparatos eléctricos con toda la irreal exactitud de su magia. En pintura, por el contrario, si se quiere pintar una medusa, es absolutamente necesario representar una guitarra o un arlequín que toca clarinete.

¡Nuevas posibilidades orgánicas de la fotografía!

¡Fantasía fotográfica; más ágil y rápida en los hallazgos que los turbios procesos subconscientes! (DALÍ, 2003, p. 130)³⁴

³² A nova maneira de criação espiritual que é a fotografia põe todas as fases de produção da realização poética em seu justo plano (DALÍ, 2003, p. 129). (Tradução nossa.)

³³ E não existe invenção tão pura como aquela que criou o olhar anestésico do olho limpiíssimo...(DALÍ, 2003, p. 130). (Tradução nossa.)

³⁴ O cristal fotográfico pode acariciar a morbidez fria dos brancos lavabos, seguir a preguiça ... dos aquários, para analisar as articulações mais sutis dos aparelhos elétricos com toda a irreal exatidão de sua magia. Na pintura, ao contrário, se quer pintar uma medusa, é absolutamente necessário representar uma guitarra ou um arlequim que toca clarinete.

Possibilidades orgânicas novas da fotografia!

Fantasia fotográfica; mais ágil e rápida que as descobertas dos turbos processos do inconsciente! (DALÍ, 2003, p. 130).

Se ainda vigorava a crença de que o compromisso da fotografia era apenas com o real e com a realidade concreta, Dalí refuta nesta idéia ao chamar a atenção sobre a capacidade da imagem técnica com as novas possibilidades de exploração do inconsciente. De acordo com Sontag (2004, p. 67), a fotografia é a única arte nativamente surreal e que traz em sua essência uma enorme capacidade de exercitar o modo surrealista de olhar. “O surrealismo se situa no coração da atividade fotográfica, ou seja, na própria criação de um mundo em duplicata, de uma realidade de segundo grau, mais rigorosa e mais dramática do que aquela percebida pela visão natural”. Neste sentido, segundo acrescenta Krauss (1990, p. 94), os surrealistas não foram os primeiros a perceber o trabalho do artista como resposta à sua vida inconsciente e onírica mais do que à sua vida contemplativa, mas foram os primeiros a insistir neste ponto, criando assim uma imagem do artista que trabalha com a transcrição mais ou menos mecânica de impulso que brotam de um reino sobre o qual ele tem pouco controle consciente.

Apesar de a fotografia não ter partilhado o mesmo destino do movimento surrealista oficial, o legado do surrealismo na atividade fotográfica situa-se na crença de que o que torna uma foto surreal é o seu *pathos* irrefutável como mensagem do passado e a concretude de suas sugestões a respeito da classe social:

O surrealismo sempre cortejou acidentes, deu boas-vindas ao que não é convidado, lisonjeou presenças turbulentas. O que poderia ser mais surreal do que um objeto que praticamente produz a si mesmo, e com um mínimo de esforço? Um objeto cuja beleza, cujas revelações fantásticas, cujo peso emocional serão, provavelmente, realçados por qualquer acidente que possa sobrevir? Foi a fotografia que melhor mostrou como justapor a máquina de costura ao guarda-chuva, cujo encontro fortuito foi saudado por um célebre poeta surrealista como uma síntese do belo (SONTAG, 2004, p. 67).

Conforme explica Castel (2003), a fotografia é capaz de intervir ao nível de uma racionalização das imagens do inconsciente, exatamente como o material manifesto do sonho:

El movimiento legítimo de la interpretación de la fotografía en el dinamismo imaginario me parece análogo al que efectúa el análisis del contenido manifiesto de un sueño, en que una imagen significa también en el registro de la conciencia, sin dejar de corresponder a la significación inconsciente que se expresa y disimula en ella. La fotografía podría ser un revelador de fantasmas sin actuar como soporte del mismo (CASTEL, 2003, p. 356)³⁵.

³⁵ O movimento legítimo da interpretação da fotografia no dinamismo imaginário me parece análogo ao que realiza a análise do índice manifesto de um sonho, em que uma imagem significa também um registro da

Neste sentido, através de sua capacidade de revelar elementos do inconsciente a partir da própria consciência, a fotografia, segundo acrescenta Castel (2003, p. 361), permite uma liberação da imaginação. “La fotografía sería el pretexto para una liberación de la imaginación o, muy a menudo, una tentativa de compensación para quienes sólo pueden ‘vivir del recuerdo’ y la tentación del *bovarysme* cuando no se puede acceder al desarraigo en primera persona”³⁶. Neste sentido, de acordo com Leite (1998, p. 36), a passagem do inconsciente para o consciente é equiparada à passagem progressiva, sinuosa do negativo da imagem para o positivo. “Esta metáfora dá conta de parte da ambigüidade observada nas imagens fixas”. Além disso, a fotografia cumpre como nenhuma outra arte, segundo ressalta Sontag (2004), o ditame surrealista de adotar uma atitude intransigentemente igualitária em relação ao assunto que se propõe mostrar. “De fato, a fotografia – a exemplo do próprio gosto surrealista preponderante – revelou um apego inveterado ao lixo, a coisas repugnantes, dejetos, superfícies esfoladas, bugigangas estranhas, *kitsch*” (SONTAG, 2004, p. 93).

Os surrealistas e os dadaístas eram, de acordo com Sheppard (1989), essencialmente, anti-arte, e com eles, a literatura e a poesia deixam de ser supremas e tornam-se apenas um entre outros meios psicodélicos. “Com eles, a poesia torna-se “descartável”, criada sem nenhuma finalidade específica, útil de uma forma indefinível. Com eles, a linguagem é retirada dos seus pináculos e é repostada como apenas um entre outros meios de comunicação” (SHEPPARD, 1989, p. 271).

Neste sentido, conforme explica Bauret (1992, p. 97), a fotografia aproxima-se do surrealismo, porque, embora aparente, num primeiro momento, comprometimento com a realidade, ela deixa transparecer um duplo, uma ilusão enganadora. “E, além disso, presta-se a manipulações, montagens, truques, permitindo o aparecimento de imagens ainda mais perturbadoras, que poderiam muito bem recordar as imagens oníricas”. Tradicionalmente associada a modelos exemplares (a arte representativa dos gregos clássicos só mostrava jovens, o corpo em sua perfeição), a beleza passou a ser vista, graças aos fotógrafos, con-

consciência, sem deixar de corresponder à significação inconsciente que se expressa e dissimula nela. A fotografia poderia ser um revelador dos fantasmas sem agir como uma sustentação dos mesmos (CASTEL, 2003, p. 356). (Tradução nossa.)

³⁶A fotografia seria o pretexto para a liberação da imaginação ou, muito frequentemente, uma tentativa de compensação para aqueles que só podem ‘viver de lembranças’ e a tentação do *bovarismo* quando não se pode se consentir aos “desvarios” em primeira pessoa” (CASTEL, 2003, p. 361). (Tradução nossa).

forme observa Sontag (2004, p.119) como existe em toda parte. Além das pessoas que se embelezam para a câmera, os feios e os espontâneos receberam seu quinhão de beleza. “Para os fotógrafos, não existe, enfim, nenhuma diferença – nenhuma vantagem estética de peso – entre o esforço para embelezar o mundo e o contra-esforço para rasgar-lhe a máscara” (SONTAG, 2004, p. 120).

Nos primeiros momentos em que a fotografia foi introduzida nos museus, conforme explica Sontag (2004, p. 152), havia um assentado ponto de vista sólido para avaliar fotos: luz impecável, habilidade de composição, clareza do tema, precisão de foto, perfeição da qualidade da cópia. Imagens com essas características podem ainda ser consideradas boas fotografias, mas, segundo Sontag, junto a elas se inclui também um grande número de fotos anônimas, não posadas, toscamente iluminadas, compostas de forma assimétrica. “A nova posição almeja liberar a fotografia, como arte, dos padrões opressivos da perfeição técnica; liberar a fotografia da beleza, também. Abre possibilidade de um gosto global, em que nenhum tema (ou ausência de tema), nenhuma técnica (ou ausência de técnica) desqualifica a fotografia” (SONTAG, 2004, p. 153).

As possibilidades poéticas da fotografia nascem talvez dessa sua capacidade de buscar a beleza onde não a víamos antes. A fotografia, na verdade, não cria realidades, mas faz com olhemos essa realidade de uma forma diferente. Alguns cientistas dizem que o ser humano utiliza muito pouco da sua capacidade cerebral. A fotografia prova que o nosso sentido da visão também é bastante negligenciado.

A foto *Bailarina ensaiando no prédio da Une*, feita por Farkas no Rio de Janeiro na década de 40, que reproduzimos na próxima página, permite que ampliemos a nossa discussão em torno da metáfora na fotografia. Esta fotografia possibilita que possamos que possamos retornar às reflexões de Mallarmé (1945) sobre o “olhar absoluto”, feitas no ensaio *Ballet*, conforme tratamos no capítulo *A imagem do poeta*. Neste ensaio, a partir da observação da atuação de uma bailarina no palco, Mallarmé conclui que a dançarina atinge o estatuto de metáfora e que sugere, através do movimento corporal, um poema desprovido de todo e qualquer elemento da escrita. Se levarmos em considerarmos os estudos de Lakoff e Johnson (2002), também tratados no capítulo *A imagem do poeta*, de que a metáfora ultrapassa os limites das palavras e que é essencial à estruturação do pensamento humano, podemos concluir que a palavra não é condição essencial ao surgimento da metáfora.

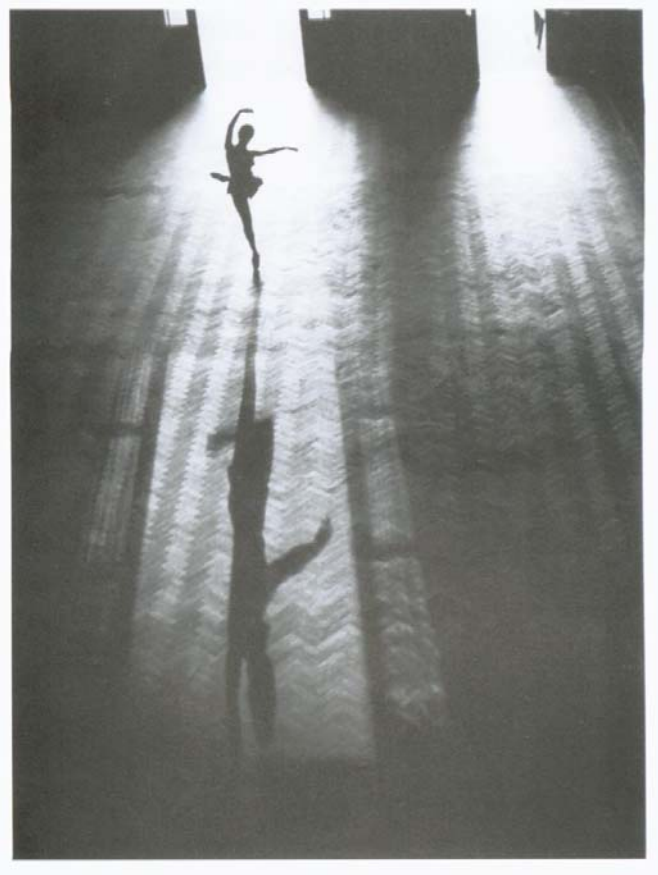


Ilustração 7 – Foto de Farkas (2002, p. 63) mostra *Bailarina ensaiando no prédio da Une*.

Mas de que forma poderíamos apontar elementos metafóricos e metonímicos numa foto que, apesar ter a dança como tema, caracteriza-se pela ausência do movimento? Talvez a questão do movimento não seja tão essencial para desvelarmos a possível existência de figuras de linguagem na foto em questão. O fundamental aqui, talvez, seria a discussão em torno da presença ou ausência da palavra escrita. Isso por que a imagem fotográfica, mesmo padecendo da situação de apresentar um único instante totalmente “congelado” no tempo, a idéia do movimento a acompanha. Neste sentido, teríamos uma metonímia: parte do movimento da bailarina passaria a idéia de uma dança completa.

Isso porque a fotografia, conforme vimos a partir das teorias de White (2003) no início deste capítulo, permite que possamos ver fora e dentro da imagem, ou seja, ver alguém e além daquilo que está sendo mostrado. A fotografia é apenas uma etapa, segundo nos chamam a atenção as teorias de Krauss (1990) que também vimos sobre este assunto, no começo deste capítulo. O espectador pode criar a partir de uma foto de uma bailarina não só

a idéia de movimento, mas outras infinitas possibilidades, conforme as suas experiências de vida permitam. Desde que consiga ser um meio para a criação de outras imagens mentais, a fotografia também poderia ser metafórica e, conseqüentemente, apresentar elementos de poesia, apesar de ser “ser um poema desprovido de todo e qualquer elemento da escrita”, conforme as palavras usadas por Mallarmé (1945, p. 304) para referir-se à poesia que percebe em uma *performance* de balé.

O jogo de contrastes entre luz e sombra nesta imagem nos favorece no levantamento de seus aspectos metafóricos. Nesta foto, a figura humana parece duplicada. O contraste entre os claros e escuros mostra que parecemos constituídos inexoravelmente de sombras também. Em termos metafóricos, esta imagem permite que possamos refletir sobre este outro “eu” que habitaria cada um de nós. É uma imagem que chama atenção para a situação de que, assim como a moeda, temos, assustadoramente, dois lados. Um em aparente oposição ao outro. Um do consciente e o outro do inconsciente. Um bom e o outro mau. Um amoroso e o outro rancoroso. Um é anjo e o outro é demônio. É como na foto a partir de uma película, um é positivo e o outro negativo. Um é noite e outro é dia. Um é corpo e o outro espírito. Um é a realidade e o outro o sonho. A luz revela que também somos sombras, e as lentes de Farkas conseguem isso captar de maneira impecável. Segundo discorre Bachelard (1997, p. 13), uma matéria que não é uma ocasião de ambivalência psicológica não pode encontrar o seu duplo poético. “Por conseguinte, é necessário haver dupla participação – participação do desejo e do medo, participação do bem e do mal, participação tranqüila do branco e do preto – para que o elemento material envolva a alma inteira”. Neste sentido, a fotografia, através do jogo de sombra e luz, é uma manifestação artística que consegue explorar esta contradição do duplo poético e envolver a alma inteira.

Ao analisar alguns poemas de Baudelaire que abordam esta contradição entre luz e sombra, entre noite e dia, Bachelard observa que estas duas idéias de escuridão e claridade são capazes como poucas de transmitir fisicamente, inclusive, a ambivalência dos sentimentos, do maniqueísmo dos princípios que habitam o ser humano. “Dans ces deux unités de la nuit e de la lumières se retrouve la double éternité du bien e du mal”

(BACHELARD,1973, p.224)³⁷. E é inegável que está neste contraste entre luz e sombra que se concentra a essência da fotografia com aspirações estéticas.

A partir da análise de uma série de fotografias “*Expressões de rosto de Pierrô*”, feitas em 1855 por Nadar e seu irmão Adrien Tournachon, mostrando as atuações do mímico Charles Debureau, a estudiosa Rosalind Krauss (1990, p. 35) observa que estas “imagens deixam transparecer a relação explícita entre a estetização do traço pelo mímico e a forma similar e extremamente consciente com que procede a fotografia”. Nestas fotografias da atuação do mímico Debureau, Krauss constata que as imagens, além de registrar a duplicação, elas também recriam por meios intrínsecos à fotografia, um conjunto de signos puramente produzidos pela luz. “Se o traço (que também é uma sombra) tem a possibilidade de desdobrar ao mesmo tempo como sujeito e objeto de seu próprio registro, pode então começar a funcionar como signo inteligível” (KRAUSS, 1990, p. 38).

Ao discutir a presença do duplo em fotografias de caráter surrealista, Krauss (1990), observa que o duplo, que é o simulacro do original, aparece em segundo plano e, como acompanhante, não pode existir senão como representação, como imagem. Porém, tão logo é visto ao mesmo tempo em que o original, o duplo destrói a singularidade intrínseca deste último. “A duplicação projeta o original no campo da diferença, do diferido, do cada-coisa-ao-seu-tempo, da germinação dos múltiplos no interior de um deles” (KRAUSS, 1990, p. 119). É neste sentido que a ênfase do duplo nas fotografias de Thomas Farkas, através do jogo de luz e sombra, pode criar esta sensação intrigante e desconcertante de que o nosso olhar de certa forma negligencia o que chamamos de realidade.

Imagens que revelam, através do jogo de sombra e luz, o duplo em nós parecem ser quase uma obsessão em Farkas, conforme mostra a foto *Estádio do Pacaembu*, da década de 40, que reproduzimos abaixo. É como que se suas fotos estivessem sempre nos alertando para as estranhas projeções de nós mesmos, o invisível dentro de nós. Bavar (2003, p. 144, 145) defende que o fotógrafo nunca pode situar-se nem do lado das trevas nem do lado da luz, mas nos interstícios, que se voltam ao mesmo tempo para o lado visível e para o lado invisível das coisas. E é exatamente isso que Farkas consegue fazer, se posicionar nos interstícios.

³⁷ Na “fusão” entre a noite e a luz se encontra a dupla eternidade do bem e do mal (BACHELARD, 1973, p. 244) (Tradução nossa).

Ao apresentar os pés e as sombras como elementos principais desta imagem, Farkas, através da metonímia, nos chama a atenção sobre uma situação fantástica ao destacar os pés pairando sobre as cabeças das pessoas. E como os pés são reais e as pessoas parecem se diluir em sombras, tem-se a impressão de eles são mais vivos do que as próprias pessoas. O fotógrafo-poeta não se submete a nenhuma lei, nem mesmo a da gravidade. A metáfora aqui se absolutiza.



Ilustração 8 – Foto de Farkas (2002, p. 95) *Estádio do Pacaembu*, o outro na sombra.

Um dos grandes méritos da fotografia é permitir que possamos refletir melhor sobre a ação do tempo em nossas vidas. Nós só nos vemos no presente. Vivemos num aparente eterno presente. Mas as fotos desmentem isso. Por ser capaz de fatiar o tempo, a fotografia revela toda a poesia que existe, por exemplo, num gesto humano congelado em uma fração de segundo, um tempo tão curto que mal conseguimos perceber.

É difícil olhar a foto *Copacabana*, feita por Farkas no Rio de Janeiro na década de 40 e que reproduzimos abaixo, e não divagar sobre a (in)capacidade humana de voar. Mas no mundo das frações de segundo da fotografia, o homem pode voar, sim. Em termos metafóricos, e esta foto prova exatamente isso. Nos milésimos de segundo em que tenta agarrar a bola, o garoto da imagem voa. No instante apreendido, no fragmento captado do real, o

vôo acontece. O sonho de Ícaro torna-se pura realidade. O mito da antiguidade grega é atualizado. “Quando nos apoiamos em fatos mitológicos, é porque reconhecemos neles uma ação permanente, uma ação inconsciente sobre as almas de hoje”, nos adverte Bachelard (1997, p. 19). E as almas de hoje invejam o vôo das aves talvez tanto quanto as dos mitos gregos.



Ilustração 9 – Imagem de Farkas,(2002, p.71) *Copacabana* e o sonho de voar.

Chama-nos a atenção um depoimento atribuído a Rodin em relação à capacidade da fotografia de enganar os nossos olhos. O depoimento, que é resultado de uma comparação entre a fotografia e as outras artes em relação à capacidade de se registrar os movimentos das patas de um cavalo durante uma corrida, parece um desabafo contra a capacidade da fotografia de registrar a realidade. Segundo Ribon Michel (1991, p. 70), Rodin a teria dito: “O artista é verídico e a fotografia mentirosa, pois na realidade o tempo nunca para”. Esta opinião, conforme informa Ribon, teria sido manifestada em virtude de o cavalo parecer estar

petrificado ao ser fotografado em plena corrida, enquanto que numa pintura a percepção do artista apareceria na representação do movimento do animal.

Mas ao dizer que a fotografia é mentirosa, Rodin talvez apenas ressalte os aspectos metafóricos e poéticos do instantâneo fotográfico, que consegue captar as nuances de frações de instantes que os nossos próprios olhos não conseguem perceber. A câmera fotográfica é capaz de dividir a exposição em milhares de frações de segundo e registrar apenas uma fatia deste tempo. Como é uma velocidade que o nosso olho ignora, ao ser contemplada a partir da objetiva fotográfica, esta realidade talvez pareça absurda e mentirosa.

Esta capacidade da fotografia de congelar as frações de instantes da vida é um dos fatores que contribuem talvez para a sua percepção metafórica. No caso específico da foto *Copacabana*, o tempo foi congelado no meio de movimento e um simples pulo torna-se um o vôo eterno. Se na imagem, a metáfora seria uma espécie de metamorfose, neste caso o homem vira pássaro. É neste sentido que defendemos que a fotografia também é metafórica e, conseqüentemente, poética. Porque ao dissecar uma realidade que corriqueiramente não notamos, ela nos coloca diante de um mundo possível só na nossa imaginação. E isso não é poesia?

Se a poesia existe na fotografia, ela não é acessível a todos, mas apenas àqueles que estão aptos a ver o invisível, ou aquilo que é aparentemente simples demais para ser visto. “Para que servem todos os satélites de observação, Argos do espaço, se não sabemos mais olhar além do nosso pequeno cotidiano visível?” Esta indagação parte do fotógrafo cego Evgen Bavcar (2003, p. 139), que faz referências ao mito grego de Édipo, que, privado da visão binocular, encontra um referente sintético no terceiro olho que é o único capaz de ver o invisível. O terceiro olho, de acordo com Bavcar (2003, p. 141), tem sido negligenciado em nossa sociedade industrializada, que tudo pretende ver, sem nada saber e sem representar para si mesma o que viu. “O infinito, como aspiração a ir além do visível, foi sempre a vontade de ver as coisas exteriores por nossa interioridade também, e de dar assim a nosso olhar exterior a capacidade de ultrapassar as visões mais imediatas” (BAVCAR, 2003, p. 140).

De acordo com Otavio Paz (2003, p. 50), “a poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso é limítrofe da magia, da religião e de outras tentativas para transformar o homem e fazer ‘deste’ ou ‘daquele’ esse ‘outro’ que é ele mesmo”. Se a poesia

realmente é tudo isso, a fotografia, em seu aparente silêncio, também é uma forma de manifestá-la. E as imagens de Thomas Farkas provam muito bem isso.

É sabido que em algumas sociedades tribais a câmera fotográfica é vista como, segundo lembra Andrade (2002), uma máquina de roubar almas. “Esse encantamento outorgado à fotografia justifica o horror que os primitivos tinham em deixar-se fotografar, o mesmo temor vindo dos espelhos que refletem a imagem, mas não a retém” (ANDRADE, 2002, p. 41).

No entanto, no mundo dito civilizado muitos críticos acreditam que a fotografia não tem permissão para adentrar o reino da magia e muito menos o da poesia, por ser algo que resulta de uma operação mecânica e completamente artificial. A imagem fotográfica seria uma espécie de paroxismo de uma técnica resultante apenas do apertado de um botão de uma simples máquina. Mas, conforme lembra Kossoy (2001), a fotografia não está enclausurada apenas à condição de registro iconográfico dos cenários, personagens e fatos das mais diversas naturezas que configuram os infinitos assuntos abordados pelo fotógrafo. “A fotografia, por ser um meio de expressão individual, sempre se prestou a incursões puramente estéticas; a imaginação criadora é, pois, inerente a essa forma de expressão; não pode ser entendida apenas como registro da realidade dita factual” (KOSSOY, 2001, p. 49)

Quem entende de técnica fotográfica sabe que apesar do aparente controle do fotógrafo por trás das lentes, o resultado final de uma foto depende também do acaso. Entler (1998) cita o caso do respeitado fotógrafo esloveno Evgen Bavcar (1946), que aos dez anos de idade ficou cego em um acidente, como exemplo do acaso na fotografia. “Bavcar nos obriga a repensar o conceito de controle como aquilo que se submete à visão na tomada da foto. Seu trabalho decorre de um contato indireto entre as imagens e seu *imaginário*, operado por meio de seus outros sentidos e das palavras de algumas pessoas nas quais confia” (ENTLER, 1998, p.293). Em menor ou maior grau, os fotógrafos com visão perfeita também são vítimas desse acaso no qual Bavcar mergulha quase que totalmente quanto tira uma foto. Muito da poesia possível de ser observada em uma imagem fotográfica resulta exatamente desse acaso que sempre ronda a fotografia e que em algum momento ou outro acaba se manifestando.

Se a experiência poética só pode ser expressa pela palavra, segundo ressaltou Paz (2003, p. 48), para o poeta Manoel de Barros (2000) o reino da poesia fica um pouco além

e, quem sabe talvez ao mesmo tempo, um pouco aquém, conforme nos confidencia no poema *Despalavra*. “Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despalavra” (BARROS, 2000, p. 23). E em outro poema, *o fotógrafo*, as construções imagéticas de Manoel de Barros nos inspiram a acreditar que a fotografia também pode atingir esse “reino da despalavra”:

Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.
Preparei a minha máquina.
O silêncio era um carregador?
Estava carregando o bêbado.
Fotografei esse carregador.
Tive outras visões naquela madrugada.
Preparei minha máquina de novo.
Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
Fotografei o perfume.
Vi uma lesma pregada na existência mais do que na
pedra.
Fotografei a existência dela.

(BARROS, 2000, p. 12).

Se o poeta consegue fotografar o silêncio que carrega um bêbado e o perfume de jasmim no beiral de um sobrado, é porque ele busca captar toda a magia que existe no instante. Integrante do livro de poemas “*Ensaaios Fotográficos*” (2000), o trecho acima fornece pistas valiosas que nos permitem fazer um paralelo entre a poesia e a fotografia, ou seja, entre a imagem fotográfica e imagem do poeta. O “reino da despalavra” é talvez um reino em que aconteça aquilo que Garnier (1982, p. 212) apregoa como um lugar em que (1982, p. 212) “as palavras devem ser vistas”, ou seja, um reino em que as palavras se mexem na página: “elas têm asas, rodas, mãos, pés, luzes próximas e longínquas” (GARNIER, 1982, p. 214).

Neste sentido, Bachelard (1988, p. 3) afirma se fossem dados ouvidos aos psicanalistas, a poesia deveria ser definida como um “Lapso da Palavra”, mas ao contrário, a poesia é um dos destinos da palavra. “Tentando sutilar a tomada de consciência da linguagem ao nível dos poemas, chegamos à impressão de que tocamos o homem da palavra nova, de uma palavra que não se limita a exprimir idéias ou sensações, mas que tenta ter um futuro. Dir-se-ia que a imagem poética, em sua novidade, abre um porvir da linguagem”.

Com base neste pensamento, pode-se dizer que o “reino da despalavra” de que fala o poeta Manuel de Barros é um reino em que as impressões mais sutis se descortinam. É

algo que se revela no silêncio quase absoluto de uma madrugada de uma pequena cidade do interior, como na Macondo de Gabriel Garcia Márquez, em que José Arcádio Buendía acredita ser capaz de fotografar Deus:

Enquanto isso, Melquíades acabou de plasmar nas suas placas tudo o que era plasmável em Macondo e abandonou o laboratório de daguerreotipia aos delírios de José Arcádio Buendía, que tinha resolvido utilizá-lo para obter a prova científica da existência de Deus. Mediante um complicado processo de exposições superpostas, tomadas em lugares diferentes da casa, estava certo de fazer mais cedo ou mais tarde o deguerreótipo de Deus, se existisse, ou acabar de vez por todas com a suposição da sua existência (MÁRQUEZ, 2003, p. 52).

A fotografia, assim como a poesia, talvez não possa revelar Deus, mas quando atingem “reino da despavbra”, podem, sim, revelar um pouco de nós mesmos. “A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desgarrado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando se *faz outro*” (PAZ, 2003, p. 50). Conforme acrescenta Paz (2003, p. 48), o poema é linguagem – e linguagem antes de ser submetida à mutilação da prosa ou da conversação -, mas é também mais alguma coisa. E esse algo mais é inexplicável pela linguagem, embora só possa ser alcançada por ela. Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a traspassa, segundo conclui Paz:

Podemos dizer de muitas maneiras a idéia mais simples. Ou mudar as palavras de um texto ou de uma frase sem alterar gravemente o sentido. Ou explicar uma sentença por outra. Nada disso é possível com a imagem. Há muitas maneiras de dizer a mesma coisa em prosa; só existe uma em poesia. [...] A imagem faz com que as palavras percam a sua mobilidade e intermutabilidade. Os vocábulos se tornam insubstituíveis, irreparáveis. Deixaram de ser instrumentos. A linguagem deixa de ser um utensílio. O retorno da linguagem à natureza original, que parecia ser o fim último da imagem, é apenas o passo preliminar para uma operação ainda mais radical: a linguagem, tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem. Ou seja: conjunto de signos móveis e significantes. O poema transcende a linguagem (PAZ, 2003, p. 48).

E se o poema é a palavra que transcende a linguagem, a fotografia com características de poema talvez seja aquela que transcenda a simples imagem a apresenta uma realidade que se conecta mais com o mundo interno do espectador. É a imagem que é um portal para outras imagens.

Tanto na fotografia que é poesia quanto na poesia com características fotográficas é possível perceber aquilo que Bachelard (1997, p. 2) nos chama a atenção ao discorrer sobre a imaginação e a matéria, ou seja, “encontrar por trás das imagens que se mostram, as ima-

gens que se ocultam”. Neste sentido, Farkas fez ainda nos 40 do século passado algo que Rosalind Krauss observa somente em alguns trabalhos de fotógrafos das últimas décadas do século XX. De acordo com Krauss (1990), para estes artistas, a fotografia é mais uma parte do real que se apropria do real do que um propósito sobre o real. Isso significa, segundo explica esta autora, que o fotógrafo, neste caso, deixa de ser o escultor que despoja a beleza formal inerente à matéria obstinadamente muda, e passa a ser o investigador que tem o cuidado de deixar o palco dos acontecimentos no estado em que o encontrou, com sua abundância de detalhes desordenados. “No entanto, ele deve decifrar ao mesmo tempo os índices deixados na cena, de modo que, pela sua ação, a desordem se organize de repente e adquira sentido” (KRAUSS, 1990, p.164). Esta busca pela ordem que emana da desordem parece ser exatamente uma das características da fotografia de Farkas, e um dos fatores que certamente a aproximam da poesia.

7 Considerações finais

---Escute, a era da máquina traz no seu bojo mais que as quatro liberdades de Churchill e as sete de Wallace, traz em si a única liberdade a que o homem seriamente aspira, a de se libertar da natureza pela técnica, a de se tornar o senhor e não o escravo da máquina.

(Oswald de Andrade, 1991, p.50)

Ao longo deste trabalho, vimos que as relações entre a fotografia e poesia, entre a imagem e a palavra, são muito próximas. O surgimento da fotografia significou, conforme ressalta Fatorelli (1998, p. 92) e conforme discutimos em várias etapas desta tese, uma mudança radical do papel da visão na arte, uma mudança que dependeu da maturação de concepções particulares sobre entidades tão abstratas como o tempo e o espaço, e de uma nova posição do observador. O universo da prática poética, segundo Menezes (2005, p. 274), está hoje em diálogo definitivo com a nova tecnologia, seja no sentido do contato direto do poeta com os meios tecnológicos, seja no contato que esses meios produzem na poética através das formas das sensibilidades.

Neste sentido, Castro (1993, p. 34) nos fala de um novo homem que surge no início da aventura espacial, o *homo-economicus*. “Trata-se de um ser psicologicamente complexo em elevado grau, em que a atividade estética só se poderá manifestar de um modo corresponde aos níveis dessa mesma complexidade psicológica”. A presença da imagem na vida desse homem é tão avassaladora que, Conforme observa Simson (1998, p. 22), algumas pessoas têm preferido “vivenciar, em certas circunstâncias, uma realidade virtual em lugar de correr riscos com relacionamentos sociais imprevisíveis”.

Numa época como a atual, dominada pelo “meio frio” que é a comunicação pela imagem e que a “galáxia de Gutenberg” estaria sendo progressivamente substituída pela “galáxia de McLuhan”, qual seria o futuro da comunicação literária? Quem faz este questionamento é o estudioso de literatura Aguiar e Silva, que ressalta que o próprio McLuhan profetizou o desaparecimento da comunicação literária na sociedade “pós-alfabética para a qual todas as sociedades se encaminhariam e parece haver numerosos indícios confirmativos de que, entre os *mass media* contemporâneos, a sua relevância tende a diminuir, como aliás a de toda a comunicação escrita” (AGUIAR E SILVA, 1996, p. 292)

A invenção e a difusão do livro representaram, conforme observa Aguiar e Silva (1996, p. 292), "uma autêntica revolução no domínio da comunicação e, por isso mesmo, constituíram um poderoso agente conformador e transformador das idéias, das mentalidades, das instituições religiosas, político-sociais, etc.". Com os avanços das novas tecnologias, as possibilidades de comunicação deste "*homos-economicus*" se ampliaram, ao mesmo tempo em que alguns estudiosos alertam para uma possível redução no espaço das manifestações artísticas tradicionais. "Claro que, na sociedade contemporânea, há sinais inequívocos de mortal ameaça às manifestações artísticas, levando o desespero pessoas que vêem o problema segundo as peculiaridades da arte que abraçaram ...", já refletia Sodré (1965, p. 42), ainda na década 60 do século passado. "Mas que tudo isso represente a morte da arte, da poesia, da pintura, é duvidoso", segundo acrescenta este autor:

Inclusive porque, dentro da própria sociedade em que se geram e aceleradamente se desenvolvem as forças que condenam a arte, a pintura, a poesia, entre elas geram-se também e se desenvolvem aceleradamente, as forças que abrem as mais amplas possibilidades e perspectivas à arte, à pintura, à poesia. (SODRÉ, 1965, p. 42).

Neste sentido, conforme também discutimos ao longo deste trabalho, as artes técnicas talvez apenas ampliem os horizontes das formas artísticas tradicionais. Haroldo de Campos (1997), um dos brasileiros pioneiros na discussão da visualidade da poesia, endossa esta reflexão de Sodré em torno de novas "forças que abrem as mais amplas perspectivas" ao afirmar que estamos caminhando na direção de novas possibilidades de conjunção de "arte" e "tecnologia". E com isso, o acesso à poesia seria mais democratizado através de uma "nova festa intersemiótica", ou seja, de grandes espetáculos multimídia, capazes de apresentar, como todos os recursos tecnológicos, poemas perante grandes auditórios. "Pessoas que não têm hábito de ler poesia em livros, de repente, se sentem fascinadas ao ver a poesia em movimento, em cores, em sons, em refrações, no âmbito dessa nova festa eletroacústica, eletrônica" (CAMPOS, 1997, p. 214).

A tela mosaicada do computador representa hoje, conforme observa Machado (1998, p. 319), o local de convergência de todos os novos saberes e que isso nos tem levando a um processo "implacável de 'pixelização' (conversão em informação eletrônica) e de informatização de todos os sistemas de expressão, de todos os meios de comunicação do homem contemporâneo".

Um dos teóricos aos quais mais recorreremos nas discussões promovidas ao longo deste trabalho, o filósofo Vilém Flusser (2002), levanta a hipótese de que a invenção do aparelho fotográfico é o ponto a partir do qual a existência humana vai abandonar a estrutura do deslizamento linear, próprio dos textos, para assumir a estrutura de saltar quântico, próprio dos aparelhos. Este autor chama a atenção para a existência de um supercomplexo de aparelhos, no qual a aparelho fotográfico tem enorme destaque. “Sob análise, o universo fotográfico é universo vazio e absurdo. No entanto, como as fotografias são cenas simbólicas, elas programam a sociedade para um comportamento mágico [...]. Conferem significado mágico à vida da sociedade” (FLUSSER, 2002, p.70).

Apesar dessa capacidade de provocar a nossa imaginação, não podemos dizer, contudo, que é pretensão da fotografia ser ou substituir a poesia. Ao longo deste trabalho vimos que a relação entre essas duas formas de manifestação artística é muito próxima. Às vezes, temos a impressão de que uma está embutida na outra. Uma é palavra que se converte em imagem. A outra é imagem que se metamorfoseia em palavras e, às vezes, em metáforas. O poeta contemporâneo Vandilo Santos (2006) nos chama a atenção exatamente para isso. “Sempre pensei a poesia assim, como uma imagem, um desenho, uma fotografia, seja de sensações, ânsias ou expectativas que construímos ao longo da vida” (SANTOS, 2006, p. 3).

A fotografia aproxima-se da arte e, conseqüentemente, da poesia, não quando mostra a realidade, mas quando mostra além da realidade a partir das fatias de vida que parece eternizar. A fotografia não revela apenas aspectos exteriores. Através da expressão de um rosto de uma pessoa, ela pode sugerir, independentemente da vontade do fotógrafo ou do motivo fotografado, todo o estado de espírito de um ser ou de abandono de um objeto ou de um lugar.

A fotografia é nova, mas a representação através de imagens não. No entanto, é inegável que a fotografia trouxe uma nova forma de observação do mundo. Neste sentido, Pignatari (1982, p. 421) nos chama a atenção para o fato de que a criação de uma nova linguagem não visa simplesmente outra “representação de realidades ou conteúdos já preexistentes em outras linguagens, mas a criação de novas realidades, de novas formas-conteúdo”.

Por isso, quando relacionamos a fotografia à imagem literária foi com o objetivo de apontar as similitudes que aproximam essas duas linguagens, sem jamais desconsiderar o

fato de que são linguagens diferentes e únicas. Afinal, “uma linguagem vale pelo que tem de intraduzível, de intransponível, de irredutível a outras linguagens” (PIGNATARI, 1982, p. 421). De certa forma, a discussão apresentada ao longo deste trabalho girou sempre em torno das possibilidades humanas de comunicação, em que a palavra, a imagem e palavra-imagem (a imagem poética) são elementos que reforçam a nossa tentativa de entender as nossas vidas interior e exterior.

A poesia na fotografia talvez esteja na capacidade que a foto tem de, através de uma contemplação visual, provocar reflexões, leituras do mundo. A partir do silêncio, a fotografia gera palavras. O simples fato de, diante de uma foto perguntarmos, quem é, o que é, onde é e por que motivo, já é uma transformação do silêncio em palavras. A fotografia é originadora de palavras. Se a poesia é uma arte da palavra, a fotografia é uma arte do silêncio. E, às vezes, o silêncio diz muito. A palavra tem seus limites e não pode dizer tudo, conforme vimos rapidamente em Joyce. Uma tristeza, uma alegria ou um amor muito fortes, às vezes, só podem ser expressos por um gesto, uma lágrima, um sorriso, um grito, ou um abraço ou um beijo ardente. Às vezes, falar não é o suficiente, é preciso mostrar, e a fotografia faz isso relativamente bem.

A linguagem fotográfica não prescinde da palavra, muito pelo contrário, em seu aparente silêncio, ele é uma criadora de vocábulos em nossas mentes. De acordo com Teles (1979, p. 12), em vez de ausência de fala, o silêncio se deixa ler como o espaço de outras ‘falas’, de outras linguagens, contribuindo para que o espectador aprofunde os estados de almas, motivando verossimilhanças, fazendo avançar as ações, enfatizando-as, pois muitas vezes as cenas “falam” mais que as palavras.

Conforme observa Ezra Pound, (1990, p. 38), “a soma da sabedoria humana não está contida em nenhuma linguagem e nenhuma linguagem em particular é capaz de exprimir todas as formas e graus da compreensão humana”. Com base neste pensamento de Pound, podemos dizer que tanto a fotografia quanto a poesia se somam às outras formas artísticas, complementando-se e contribuindo para amenizar o estorrecimento do ser humano diante da falta de respostas tão fundamentais e que lhe atormentam ao longo desta estranha jornada chamada vida.

Olhar, enxergar, observar, ver, mirar, contemplar, fitar e avistar são alguns dos verbos utilizados da Língua Portuguesa para se referirem ao ato do contato do olho com os

objetos da realidade visível. Cada um possui uma gradação diferente. A visão pode ser superficial ou pode se aprofundar no objeto que escolhe focalizar. Serullaz (1989, p.23), recorre ao pensamento de Poussin (1594-1655), um dos precursores dos estudos dos efeitos da luz na pintura, para lembrar que existem duas maneiras de ver os objetos: uma com os olhos e outra com o cérebro. “É preciso saber que existem duas maneira de ver os objetos, uma é vendo-os simplesmente, a outra é considerando-os com atenção”. A poesia talvez nasça desta necessidade de enxergar além dos olhos. Em sua *Poética Clássica*, Aristóteles (1995, p. 48) explica que o poeta é um imitador, “como o pintor ou qualquer outro artista plástico”. Esta imitação, segundo Aristóteles, ocorreria de três maneiras: “ou reproduz os originais tais como eram ou são, ou como os dizem e eles parecem, ou como deviam ser”. Este pensamento de Aristóteles mostra o quanto a arte amplia as possibilidades da visão, rompendo os limites de tempo e espaço e de realidade e sonho.

Acreditamos que a poesia apresenta o invisível a partir do visível e a eternidade a partir do instante. Para nós, homens e mulheres, abrir mão da poesia, seja de que forma for, talvez seria o mesmo que desistir de continuar perguntando e conformar-se ao destino que parece sempre querer ignorar as nossas perguntas mais básicas.

Ao longo deste trabalho vimos que literatura e fotografia possuem muitos aspectos comuns. Se o instante é tudo o que temos, se “é semente viva”, conforme defende Clarice Lispector (1980, p. 12), estas duas formas de arte, cada uma à sua maneira, tentam apenas apreendê-lo.

8 Referências bibliográficas

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ARISTÓTELES; HORACIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 6ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.

ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992.

----- . Destino da técnica. In: *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991a.

----- . A evolução do retrato. In: *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991a.

----- . *O santeiro do Mangue e outros poemas*. São Paulo: Globo, 1991b.

----- . *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2001.

----- . *Os condenados: A trilogia do exílio*. São Paulo: Globo, 2003.

----- . *Pau Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2003.

----- . Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: *A utopia Antropofágica*. São Paulo: Editora Globo, 1990, p.41-45.

----- . *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Círculo de livro, 1983.

ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e antropologia – olhares de fora para dentro*. São Paulo: Estação Liberdade; EDUC, 2002.

ANTELO, Rául. Prefácio. In: ANDRADE, Oswald de. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2001, p 7-14.

AUERBACH, Erich. *Mimesis – a representação da realidade na literatura ocidental*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 7ª ed. Campinas (SP): Papirus, 2002.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BAJU, Anatole. A escola decadente. In: MORETO, Fulvia M. L. (org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva: 1989.

BALZAC, Honoré de. *A comédia humana - Cenas da vida rural. Os camponeses. O médico rural*. Vol. XIII. Trad. Vidal de Oliveira [et alli]. São Paulo: Editora Globo, 1992.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos - ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

----. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

----. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

----. Instant poétique e instant métaphysique. In: *Le droit de rever*. Presses Universitaire de France: Paris, 1973, p.225-232.

BARBOSA, Osmar. Introdução à obra de Cesário Verde. In: VERDE, Cesário. *Poesias completas de Cesário Verde*. BARBOSA, Osmar (org). São Paulo: Ediouro, 1987.

BARROS, Anna; SANTAELLA, Lúcia. *Mídias e artes - os desafios da arte no início do século XXI*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

-----. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARROS, Manoel. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

BAUER, Martin W; GASKEL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. 2ª.ed. São Paulo, Vozes, 2002.

BAURET, Gabriel. *A fotografia – história, estilos, tendências, aplicações*. Trad. J. Espadeiro Martins. Lisboa (Portugal): Edições 70, 1992.

BAVCAR, Evgen. *Memória do Brasil*. TESSLER, Elida; BANDEIRA, João (orgs.). São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BELLOUR, Raymond. A dupla hélice. In: *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. PARENTE, André (Org.) Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: ARANTES, Otília B. Fiori (org.) *Textos Escolhidos - Col. Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 9-34.

----- . A imagem de Proust. In: *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986a.

----- . Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986b.

BENSE, Max. *Pequena estética*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. 2ª. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

----- . *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2000.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (orgs). *Modernismo – Guia Geral*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRETON, André. Manifesto do surrealismo. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. 6ª ed. Petrópolis, Editora Vozes, 1982, p. 174-202.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular – história e imagem*. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru (SP): Edusc, 2004.

BRASSAÏ. *Proust e a Fotografia*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CALIL, Carlos Augusto. Pós-posfácio. In: CENDRAS, Blaise. *Morrovagin: romance. O fim do mundo filmado pelo anjo de Notre-Dame*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 285-300.

CAMPEANU, Pavel. Um papel secundário: o espectador. In: HELBO, André (Org.). *Semiologia da representação – teatro, televisão, história em quadrinhos*. São Paulo Cultrix: 1975.

CAMPOS, Augusto. *Poetamenos*. São Paulo: Edições Invenção, 1973.

----- . Poesia de ponta-cabeça. In: *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. 4ª. Edição. São Paulo: Globo, 2006.

CAMPOS, Augusto et alli. Plano-piloto para poesia concreta. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 6ª ed. Petrópolis, Editora Vozes, 1982, p. 403-405.

CAMPOS, Haroldo. Depoimento sobre arte e tecnologia: o espaço intersemiótico. In: *Arte no século XXI*. DOMINGUES, Diana (org). São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

----- . *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

----- . Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2ª. ed. São Paulo: Globo, 2003.

----- . Miramar na mira (1964). In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Círculo de livro, 1983.

----- . Pound paideuma. In: POUND, Ezra. *Poesia*. CAMPOS, Augusto (org). Trad. Augusto de Campos et alli. São Paulo: Hucitec; UnB: Editora Universidade de Brasília, 1993.

CAMPOS, Haroldo et alli (org). *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CANCLINI, Nestor Garcia. Fotografia e Ideologia: seus pontos comuns. In: *Feito na América Latina – II Colóquio Latino-Americano de Fotografia*. Trad. Alencar Guimarães Lima e Maria Aparecida Roncato. São Paulo: Funarte, 1987.

CANDIDO, Antônio. *A literatura brasileira em 1972*. Revista Iberoamericana n.98-99, 1977.

CARONE, Modesto. *Metáfora e montagem – um estudo sobre a poesia de Georg Trakl*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARTIER-BRESSON, Henri. *Fotografiar del natural*. Editorial Gustavo Gilli, 2003.

----. El instante decisivo. In: FONTCUBERTA, Joan (org.). *Estética fotográfica – una selección de textos*. Barcelona (Espanha): Editorial Gustavo Gili, 2003b, 221-236.

CASTRO, E.M. de Melo; GOTLIEB, Nádia Batella (org.). *O fim visual do século XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

CASTEL, Robert. Imágenes y fantasmas. In: BOURDIEU, Pierre (org). *Un arte medio*. Barcelona (Espanha): Editorial Gustavo Gili, 2003.

CENDRAS, Blaise. *Morrovagin: romance. O fim do mundo filmado pelo anjo de Notre-Dame*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CEREJA, Willian Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. *Texto e interação: uma proposta de produção textual a partir de gêneros e projetos*. São Paulo: Atual: 2000.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes – Conceitos, termos, objetivos. In: *Literatura e Sociedade 2 – Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 37-55.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLI, Jorge. O invisível das imagens. In: NOVAES, Adauto (org.) *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 80-93.

COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: 1995.

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: *Imagen-máquina: a era das tecnologias do virtual*. PARENTE, André (Org.) Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 37-48.

DALÍ, Salvador. La fotografia como pura creación del espíritu (1927). In: FONT

CUBERTA, Joan.(org.). *Estética fotográfica – una selección de textos*. Barcelona (Espanha): Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 129-132.

DANTAS, José Maria de. *Imagem poética, linguagens, modernidade*. São Paulo: Difel, 1979.

DARBON, Sébastien. O etnólogo e suas imagens. In: SEMAIN, Etienne (org). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998, p.35-40.

DE LA FLOR, Clara. *Los abrazos rotos de Pedro Almodóvar*. In: HABLA . Ano I, nº. 7. São Paulo: Editora Peixes, 2008, p.18-21.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto I – Prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 2001.

DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico*. Trad. Marina Appenzeller. 5ª ed. Campinas (SP): Papirus, 2001.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

DURAND, Jacques. Retórica e imagem publicitária. In: METZ, Cristian (Org). *A análise das imagens*. Trad. Luís Costa Lima e Priscila Viana de Siqueira. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 19-59.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Porto: Edições Afrontamento: 1978.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70, 2000.

----- . *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

----- . O princípio cinematográfico e o ideograma. In: GRÜNNEWALD, José Lino (org.). *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p.97-116.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIOT, T.S. *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ENTLER, Ronaldo. Fotografia e acaso: a expressão pelos encontros e acidentes. In: SEMAIN, Etienne (org). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 281-294.

FARIA, Zênia de. Sobre Mallarmé e as artes. In: *Literatura e Sociedade 2 – Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 100-108.

FATORELLI, Antônio. Fotografia e modernidade. In: SEMAIN, Etienne (org). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 85-98.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta - ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FONTCUBERTA, Joan (org.). *Estética fotográfica – una selección de textos*. Barcelona (Espanha): Editorial Gustavo Gili, 2003.

FREUND, Gisèle. *La fotografia como documento social*. Versión castellana Joseph Elias. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1976.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2ª ed. São Paulo: Editora Duas Cidades. 1991.

GARNIER, Pierre. Manifesto para uma poesia nova, visual e fônica. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 6ª ed. Petrópolis, Editora Vozes, 1982, p. 211-217.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O poético: magia e iluminação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas. In: *Literatura e Sociedade 2 – Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 56-68.

GREIMAS, A. J. Por uma teoria do discurso poético. In: *Ensaio de Semiótica Poética*. A J.GREIMAS (org.). Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975, p.10-32.

HUMBERTO, Luis. *Fotografia, a poética do banal*. Brasília: Editora UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

JANSON, H. W; JANSON, Anthony F. *Iniciação à história da arte*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Trad. Marina Appenzeller. 5ª. Ed. Campinas (SP): Papyrus, 2002.

JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. Antônio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 2ª Ed. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2000.

----- . *Hercules Florence: 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. 2ª. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

----- . *Fotografia & História*. 2ª. ed. São Paulo: Ateliê editorial. 2001.

----- . Fotografia e memória: a reconstituição por meio da fotografia. In: SEMAIN, Etienne (org). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

KOTHE, Flávio René. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1981.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Editorial Gustavo Gilli, 1990.

KUNDERA, Milan. *Imortalidade*. Trad. Teresa B. Carvalho da Fonseca e Ana Monjen de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

LACOSTE, Jean. *A filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Trad. Mara Sophia Zanotto (Org.). Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Educ., 2002.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SEMAIN, Etienne (org). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998, p.35-40.

----- . Texto Visual e Texto Verbal. In: *Desafios da imagem*. FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira (orgs.) 2ª ed. Campinas (SP): Papyrus, 2001a.

----- . *Retratos de família*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001b.

LIMA, Ivan. *A fotografia é a sua linguagem*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 4ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LYNTON, Norbert. Expressionismo. In: STANGOS, Nicos (Org.). *Conceitos de arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 27-43.

MACHADO, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: SEMAIN, Etienne (org). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 317-326.

MACIEL, Kátia. A última imagem. In: *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. PARENTE, André (Org.) Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 253-257.

MACLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

MACLUHAN, Marshall; PARKER, Harley. *O espaço na poesia e na pintura – através do ponto de fuga*. Trad. Edson Bini et alli. São Paulo, Hemus, 1975.

MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. A pintura na literatura. In: *Literatura e Sociedade 2 – Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 69-88.

MALLARMÉ, Stéphane. Ballets. In: *Oeuvres complètes*. MONDOR, Henri; JEAN-AUBRY, G. (orgs). Paris: Bibliothèque de Pléiade, Éditions Gallimard, 1945, p. 303-307.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. Trad. Rubens Figueiredo et alli. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MANINI, Miriam. Imagem, imagem, imagem...: o fotográfico no foto-romance. In: SEMAIN, Etienne (org). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

MARINETTI, Filippo Tommaso. Manifesto técnico da literatura futurista (11 de maio de 1912) In: BERNARDINI, Aurora fornoni (org.). *O futurismo italiano - manifestos*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MATOS, Gregório de. *Poesias selecionadas*. São Paulo: FTD, 1993.

MENEZES, Philadelpho. A oralidade no experimentalismo poético brasileiro. In: *A arte no século XXI – a humanização das tecnologias*. DOMINGUES, Diana (org). São Paulo: Editora Unesp, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a Nova Psicologia. In: GRÜNNEWALD, José Lino (org.). *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese – ensaios sobre lírica*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

METZ, Cristian. Além da analogia, imagem. In: METZ, Cristian (org). *A análise das imagens*. Trad. Luís Costa Lima e Priscila Viana de Siqueira. Petrópolis: Vozes, 1973, p.7-18.

MILLIET, Sérgio. Prefácio “A Trilogia do exílio”. In: ANDRADE, Oswald de. *Os condenados: a trilogia do exílio*. São Paulo: Globo, 2003, p. 35-39.

MINDLIN, José. Prefácio de um leigo. In: ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual vídeo poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 11-13.

MOHOLY-NAGY, László. Del pigmento a la luz. In: FONTCUBERTA, Joan. (org.). *Estética fotográfica – una selección de textos*. Barcelona (Espanha): Editorial Gustavo Gili, 2003, 185-198.

MONTEIRO, Rosana Horio. *Descobertas múltiplas: a fotografia no Brasil (1824-1833)*. Campinas (SP): Mercado de Letras; São Paulo: Fabesp, 2001.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira – o simbolismo (1893-1902)*. Vol. IV. São Paulo: 1966.

----- *Dicionários de termos literários*. 14^a ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

NOVAES, Adauto. A imagem e o espetáculo. In: NOVAES, Adauto (org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 8-15.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e Pintura – um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

OVERY, Paul. Vorticismo In: STANGOS, Nicos (Org.). *Conceitos de arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 93-98.

PAZ, Otavio. *Signos em rotação*. 3^a ed. São Paulo: Perspectiva: 2003.

PARENTE, André. Os paradoxos da imagem-máquina. In: *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. PARENTE, ANDRÉ (Org.) Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p7-33.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In: *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. PARENTE, André (Org.) Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p.237-252.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O poeta que sabia ver. In: VERDE, Cesário. *Melhores poemas – Seleção Leyla Perrone-Moisés*. São Paulo: Global, 2005, p.7-16.

PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*. Vol. 1. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2000.

-----. *Imagens da fotografia brasileira*. Vol. 2. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2002.

PESSOA, Fernando. *Alberto Caeiro - Poesia*. MARTINS, Fernando Cabral; ZENITH, Richard (orgs). São Paulo: Companhia das letras, 2001.

-----. *Poemas de Álvaro de Campos: obra poética IV*. Porto Alegre (RS): L&PM Editores, 2007.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Semiótica visual – os percursos do olhar*. São Paulo: contexto, 2004.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo Perspectiva, 1974.

PIGNATARI, Décio; PINTO, Luiz Ângelo. Nova linguagem, nova poesia. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 6ª ed. Petrópolis, Editora Vozes, 1982, p. 417-421.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CNPq, 1987.

-----. As imagens de Terceira Geração, Tecno-Poéticas. In: *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. PARENTE, André (Org.) Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 72-88.

POTTI, Gabriela. Plasticidade Lírica – a poética impressionista de Cesário Verde. In: *Revista Discutindo Literatura*, n. 14, ano 3. São Paulo: Editora Escala Educacional, São Paulo, 2007, p. 50-54.

POIZAT. A. *O simbolismo de Baudelaire a Claudel*. In: MORETO, Fulvia M. L. (org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva: 1989.

POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Trad. Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

POUND, Ezra. Poesia. CAMPOS, Augusto (org). Trad. Augusto de Campos et alli. São Paulo: Hucitec; UnB: Editora Universidade de Brasília, 1993.

-----. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1990.

PROUST, Marcel. *A prisioneira*. 13ª ed. trad. Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. São Paulo: Editora Globo, 2002.

-----. *O tempo redescoberto*. 14ª ed. Trad. Lúcia Miguel Pereira. Editora Globo, 2001.

-----. *No caminho de Swann*. Vol. 1 – Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

-----. *O homem, o escritor, a obra*. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

QUEAU, Philippe. O virtual e a quarta dimensão da imagem. In: *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. PARENTE, André (Org.) Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p.91-99.

RAHDE, Maria Beatriz Furtado; CAUDURO, Flávio Vinicius. Algumas características das imagens contemporâneas. In: *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*. VII (3): 195-205. São Leopoldo (RS): Unisinos, 2005.

READ, Herbert. A estética do filme. In: GRÜNNEWALD, José Lino (org.). *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p.35-40.

-----. A poesia e o filme. In: GRÜNNEWALD, José Lino (org.). *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 41-46.

REIS, Pedro. *Poesia concreta: uma prática intersemiótica*. Porto (Portugal): Edições Fernando Pessoa, 1998.

REMAK, Henry H.H. Literatura comparada: definição e função. In: COUTINHO F. Eduardo; CARVALHAL, Tania Franco (orgs). *Literatura comparada – Textos fundadores*. Rio de Janeiro:Rocco, 1994.

RIBON, Michel. *A arte e a natureza*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas (SP): Papirus, 1991.

RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno. Poemas escolhidos. A carta do vidente*. FRESNOT, Daniel (org. e trad). Martin Claret, 2005.

RUSH, Michel. *Novas mídias na arte contemporânea*. Trad. Cássia Maria Nasser. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das Mídias*. São Paulo: Experimento: 1996.

----- . As artes e as mídias. In: BARROS, Anna; SANTAELLA, Lúcia. *Mídias e artes - os desafios da arte no início do século XXI*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002, p.7-10.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem – cognição, semiótica, mídia*. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTOS, José Vandilo. A poesia é uma fotografia – Prefácio. In: *Corpo Estranho*. Cromográfica: Palmas, 2006.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Trad. Eleonora Bottman. Campinas (SP): Papirus, 1996.

SERULLAZ, Maurice. *O impressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 1989.

SHATTUCK, Roger. *As idéias de Proust*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1985

SHEPPARD, Richard. A crise da linguagem. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (orgs). *Modernismo – Guia Geral*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 263-274.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. Imagem e memória. In: SEMAIN, Etienne (org). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SMITH, Henry Holmes. La fotografia en nuestro tiempo: prospecciones para la séptima década (1961). In: FONTCUBERTA, Joan.(org.). *Estética fotográfica – una seleccion de textos*. Barcelona (Espanha): Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 263-270.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Ofício de escritor – dialética da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Luiz Marques de; CARVALHO, Sérgio Waldeck. *Compreensão e produção de textos*. 4ª. Ed. Petrópolis (RJ), Vozes, 1995 4ª. Ed. Petrópolis (RJ), Vozes, 1995.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro:Tempo Brasileiro, 1997.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 6ª ed. Petrópolis, Editora Vozes, 1982.

----. *A retórica do silêncio – teoria e prática do texto literário*. São Paulo, Cultrix, 1979.

TESSLER, Elida. Evgen Bavcar em diagonal. In: BAVCAR, Evgen. *Memória do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

TOSCANI, Oliviero. *A publicidade é um cadáver que nos sorri*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

VANSPANCKREEN, Kathryn. *Outline of American Literature*. Washington: United States Department of State, 1994.

VERDE, Cesário. *Poesias completas de Cesário Verde*. BARBOSA, Osmar (org). São Paulo: Ediouro, 1987.

----. *Melhores poemas – Seleção Leyla Perrone-Moisés*. São Paulo: Global, 2005.

VILCHES, Lorenzo. *Teoria de la imagen periodística*. 3ª ED. Barcelona: Ediciones Paídos, 1997.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Marina Guaspari. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

WHITE, Minor. El ojo y la mente de la cámara (1952). In: FONTCUBERTA, Joan.(org.). *Estética fotográfica – una seleccion de textos*. Barcelona (Espanha): Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 237-244.

WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, Adauto (org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 16-45.

WOLFENSON, Bob. Ensaio fotográfico de Maitê Proença. In: revista *PLAYBOY*, Ano XXI, nº 253, São Paulo: Editora Abril, Agosto de 1996.

ZACH, Natan. Imagismo e vorticismo In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (orgs). *Modernismo – Guia Geral*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 185-197.

ZAMBONI, Silvio. Fotografia digital: o computador como hiperferramenta. In: *[Maior e igual a 4D] arte computacional no Brasil: reflexão e experimentação*. FRAGOSO, Maria Luiza (org). Brasília: Editora UnB, 2005

ZANOTTO, Mara Sophia et al. Apresentação à edição brasileira. In: LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Educ, 2002.

ZHIRMUNSKY, Victor M. Sobre o estudo da literatura comparada. In: COUTINHO F. Eduardo; CARVALHAL, Tania Franco (orgs). *Literatura comparada – Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

9 Anexo

Íntegra do poema *Num bairro moderno*, de Cesário Verde:

Num bairro moderno

A Manuel Ribeiro

Dez horas da manhã; os transparentes
Matizam uma casa apalaçada;
Pelos jardins estancam-se as nascentes,
E fere a vista, com brancuras quentes,
A larga rua macadamizada.

Rez-de chaussée repousam sossegados,
Abriram-se, nalgumas, as persianas,
E dum ou doutro, em quartos estucados,
Reluzem, num almoço, as porcelanas.

Como é saudável ter o seu aconchego,
E a sua vida fácil! Eu descia,
Sem muita pressa, para o meu emprego,
Aonde agora quase sempre chego
Com as tonturas duma apoplexia.
E rota, pequenina, azafamada,
Notei de costas uma rapariga,
Que no xadrez marmóreo duma escada,
Como um retalho de horta aglomerada,
Pousara, ajoelhando, a sua giga.

E, eu, apesar do sol, examinei-a:
Pôs-se de pé; ressoam-lhe os tamancos;
E abre-se-lhe o algodão azul da meia,

Se ela se curva, esgadelhada, feia,
E pendurando os seus bracinhos brancos.

Do patamar responde-lhe um criado:
“Se te convém, despacha; não converses.
Eu não dou mais”. E muito descansado,
Atira um cobre ignóbil, oxidado,
Que vem bater nas faces duns alperces.

Subitamente, - que visão de artista! –
Se eu transformasse os simples vegetais,
À luz do sol, o intenso colorista,
Num ser humano que se mova e exista
Cheio de belas proporções carnis?!

Bóiam aromas, fumos de cozinha;
Com o cabaz às costas, e vergando,
Sobem padeiros, claros de farinha;
E às portas, uma ou outra campainha
Toca, frenética, de vez em quando.

E eu recompunha, por anatomia,
Um novo corpo orgânico, aos bocados.
Achava os tons e formas. Descobria
Uma cabeça numa melancia,
E nuns repôs seios injetados.

As azeitonas, que nos dão o azeite,
Negras e unidas, entre verdes folhos,
São tranças dum cabelo que se ajeite;
E os nabos – ossos nus, da cor do leite,
E os cachos de uvas – os rosários de olhos.

Há colos, ombros, bocas, um semblante
Nas posições de certos frutos. E entre
As hortaliças, tímido, fragrante,
Como de alguém que tudo aquilo jante,
Surge um melão, que lembrou um ventre.

E, como um feto, enfim, que se dilate,
Vi nos legumes carnes tentadoras,

Sangue na ginja vívida, escarlate,
Bons corações pulsando no tomate
E dedos hirtos, rubros, nas cenouras.

O sol dourado o céu. E a regateira,
Como vendera a sua fresca alface
E dera o ramo de hortelã que cheira,
Voltando-se, gritou-me, prazenteira:
“Não passa mais ninguém!... Se me ajudasse?!...”

Eu acerquei-me dela, sem desprezo;
E, pelas duas asas a quebrar,
Nós levantamos todo aquele peso,
Com um enorme esforço muscular.

“Muito obrigada! Deus lhe dê saúde!”
E recebi, naquela despedida,
As forças, a alegria, a plenitude,
Que brotam dum excesso de virtude
Ou duma digestão desconhecida.

E enquanto sigo para o lado oposto,
E ao longe rodam umas carruagens,
A pobre afasta-se, ao calor de agosto,
Descolorida nas maçãs do rosto,
E sem quadris na saia de ramagens.

Um pequerrucho rega a trepadeira
Duma janela azul; e com o ralo
Do regador, parece que joeira
Ou que borrifa estrelas; e a poeira
Que eleva nuvens alvas a incensá-lo.

Chegam do gigo emanções sadia,
Ouço um canário – que infantil chilrada! –
Lidam ménages entre as gelosias,
E o sol estende, pelas fronteiras,
Seus raios de laranja destilada.

E pitoresca e audaz, na sua chita,
O peito erguido, os pulsos que ilhargas,

Duma desgraça alegre que me incita,
Ela apregoa, magra, enfezadita,
As suas repolhudas, largas.

E, como as grossas pernas dum gigante,
Sem tronco, mas atléticas, inteiras,
Carregam sobre a pobre caminhante,
Sobre a verdura rústica, abundante,
Duas frugais abóboras carneiras.

1877

(VERDE, 1987, p. 50-53)