

PRESENCAS AUSENTES: TEXTO E SUBTEXTO NA FOTOGRAFIA E NA LITERATURA

Tiago Dantas Germano *

Charles Monteiro **

RESUMO: *Literatura e fotografia sempre foram campos que realizaram seus contrabandos semânticos e epistemológicos. Se, em seu advento, a fotografia causou rebuliço entre os escritores, que se dividiram entre o entusiasmo com a arte nascente e a crítica à sua suposta falta de autenticidade, o diálogo que se estabeleceu entre os dois campos permitiu que, hoje, sua aproximação se expressasse até nas metáforas que os artistas dos dois lados aplicam para descrever seu processo criativo. Este artigo parte das relações entre a fotografia e literatura, em particular o conto, para analisar como, através de imagens e de palavras, fotógrafos e escritores cumprem o duplo movimento de revelar e esconder.*

PALAVRAS-CHAVE: *literatura, artes visuais, fotografia*

ABSTRACT: *Literature and photography have always been fields which borrowed semantic and epistemological features from one another. At the time of its invention, the photography caused a stir among writers, who were divided between the enthusiasm with the newly born form of art on one the side, and the criticism of its alleged lack of authenticity on the other. Nonetheless, the dialogue established between these two fields allowed that today their proximities be expressed even in the metaphors used by artists on both sides when describing their creative process. Hence, this essay departs from the relationship between photography and literature, focusing on the short-story, to analyze how throughout images and words photographers and writers meet the double movement of revealing and hiding.*

KEYWORDS: *literature, visual arts, photography*

Na literatura, é bastante comum que certo autor seja destacado por uma obra que “retrata” um determinado contexto histórico ou social, que oferece uma “visão” particular sobre um dado tema ou traça um

* Mestrando em Escrita Criativa pela Faculdade de Letras (FALE) da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

** Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. Docente da disciplina de Oficina de Criação IV: Texto Não-Ficcional e Outras Linguagens, a quem o trabalho foi, originalmente, apresentado.

“panorama” desta ou daquela geração. Tal jargão, tomado de empréstimo das artes visuais pela crítica e pela historiografia literária, revela (e é tão involuntária quanto irônica, aqui, a utilização de um verbo que também remete ao processo químico utilizado pelos fotógrafos) não apenas uma cultura em que a imagem ocupa um lugar relevante, por vezes rivalizando e até mesmo subsumindo o lugar outrora outorgado à palavra, mas também uma confluência de linguagens que pode ser observada sempre que a literatura se dedica a explicar seu modo peculiar de produzir realidades.

Um dos primeiros escritores a elaborar uma reflexão sistemática a respeito de seu próprio trabalho criativo, Edgar Allan Poe já recorria à pintura para explicar o porquê de escolher o espaço de um quarto para dar o efeito de insulamento que desejava imprimir na leitura de seu poema *O corvo* (1854):

O ponto seguinte, a ser considerado, era o modo de juntar o amante e o Corvo: e o primeiro ramo dessa consideração era o *local*. Para isso, a sugestão mais natural seria a de uma floresta, ou a dos campos; mas sempre me pareceu que uma circunscrição *fechada do espaço* é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro. (POE, 1999, p. 5, grifos do autor)

O inverso (as artes visuais visitando o território semântico da literatura) também pode ser observado. De acordo com François Brunet (2009, p. 7), se no seu advento a fotografia colocou-se diretamente em face da pintura, ganhando o epíteto de “pintura do sol”, posteriormente levou-se um pouco mais em consideração o conceito que ela carrega no bojo de sua própria acepção etimológica: a fotografia como sendo uma “escrita da luz”,

algo que o lendário William Henry Fox Talbot decerto tinha em mente quando decidiu intitular sua obra-prima sobre a arte da qual foi um dos pioneiros como *The pencil of nature* (1944-1946).

Com o título, Talbot nada mais que selava uma relação que nasce a partir do momento que o mundo conhece a fotografia pelas páginas dos jornais e dos livros, ou seja, utilizando-se do suporte da palavra para apresentar uma arte que tem sua essência na imagem. Pois, como afirma Brunet (p. 35), “embora as fotografias tenham chegado às paredes dos museus, muitas das mais notáveis realizações e das mais comuns produções fotográficas foram projetadas para ser publicadas em livros.”¹

Não é de se estranhar, inclusive, que a fotografia tenha encontrado entre os literatos alguns de seus principais entusiastas, mas também alguns de seus mais ferrenhos críticos. Enquanto Victor Hugo deixou-se fotografar em várias ocasiões ao longo de sua vida (e até no leito de morte as lentes de Félix Nadar se voltaram para o escritor), o juízo depreciativo que Baudelaire fazia da fotografia, tendo-a como uma aliada da “idiotice da multidão”², já chega a ser um clichê a que se costuma aludir sempre que se fala da resistência inicial que a fotografia colheu entre certo segmento da intelectualidade francesa adversa ao seu estatuto artístico.

Este estatuto, como assinala Luciana Marinho Fernandes da Silva (2007), só foi conquistado no século 20, depois que a fotografia deixa de ser encarada como mero instrumento de reprodução do real e “retoma, de maneira fabulosa, o paradoxo das formas sígnicas: o de ser, ao mesmo

¹ No original: *Although photographs have long hung on the wall of museums, many of photography's most remarkable achievement and more ordinary productions were designed for and published in books.*

² Citado por SILVA, 2007.

tempo, a presença e a ausência de alguma coisa”. Ou, no dizer de François Soulages (2010, p. 14), que atribui à fotografia o mesmo papel que René Char atribui à poesia, quando percebeu-se que a fotografia, mais do que deixar provas incontestáveis de nossa passagem pela Terra, “cria vestígios” de nossa existência, nos permite enxergar o presente e interrogar o passado, nos desvenda mas também nos oculta.

E é precisamente neste duplo movimento de dar a ver, mas também de guardar para si, que as artes visuais, em particular a fotografia, se aproximam das formas literárias, em particular do conto. Não são poucas as ponderações sobre o conto que evidenciam esta sua vocação dúbia de mostrar e esconder, e talvez as mais conhecidas delas sejam as teses de Ricardo Piglia (2004), que parte já do chamado “princípio ou teoria do *iceberg*”, de Ernest Hemingway, para formular a ideia de que o conto está sempre a nos oferecer duas histórias: uma que está situada no plano do que é, de fato, contado; e a outra que, por seu turno, é apenas sugerida, reside num plano inferior, não por isso menos importante, um subterrâneo ao qual o leitor terá acesso a partir de pontos de contato que unem esses dois mundos e que dão “a graça do conto”. Lembremos primeiro as palavras de Hemingway:

Se é que serve para alguma coisa saber disso, sempre escrevo a partir do princípio do *iceberg*. Há sete oitavos submersos, para cada parte que aparece. Qualquer coisa que você conhece pode ser eliminada, e isso só reforça o seu *iceberg*. É a parte que não aparece. (HEMINGWAY, 2011, p. 86)

Para Piglia, escritores da escola de Hemingway, para quem o realismo era um *tour de force*, com a sua economia adjetiva e a sua crueza

verbal, são mais atentos justamente à parte da narrativa que emerge à superfície do papel (chamemos de texto). O extremo oposto se daria com escritores como Franz Kafka, pai das narrativas fantásticas, para quem tudo o que importa é a história que subjaz ao texto (chamemos de subtexto). Olhar para *A Metamorfose* (1915) é olhar para aqueles sete oitavos que Hemingway deixou submersos no seu *iceberg* e fazê-los emergir, de modo que o um oitavo restante é o que fique embaixo d'água. Citando Piglia (p. 92): “Kafka conta com clareza e simplicidade a história secreta, e narra sigilosamente a história visível, até convertê-la em algo enigmático e obscuro. Essa inversão funda o ‘kafkiano’”. A terceira via seria proposta por Jorge Luis Borges: dar a mesma proporção ao texto e subtexto, torná-los uma coisa só, um pântano no qual escritor e leitor são tragados pois mesmo os problemas da forma de narrar são convertidos em narrativa, criando um jogo que elimina o risco de monotonia presente neste tipo de procedimento.

Aplicando o raciocínio de Piglia à fotografia, podemos constatar que toda imagem fotográfica também nos oferece duas histórias: aquela que pode ser apreendida a partir da leitura de elementos da própria imagem, do objeto ou do sujeito fotografado, e outra que faz parte do inapreensível, do bastidor que se descortina por trás do que está sendo visto. Trata-se mais do que nunca de pensar na fotografia como Roland Barthes (2004, p. 276) pensa no texto, como um “tecido de citações passadas (...), pois há sempre linguagem antes do texto e em torno dele”.

Assim, evocando os quatro regimes possíveis em que funcionam a fotografia segundo Soulages (2010, p. 258-259), vemos que a proporção

entre texto e subtexto também é variável: na *fotografia definicional ou informativa*, que “tem como objetivo tentar dar univocamente o sentido do referente”, o subtexto é quase inexistente. Por sua refração à polissemia, este tipo de fotografia talvez fugisse à comparação com o conto, tendo mais afinidades com a notícia do jornal e sua função denotativa. Na *fotografia publicitária*, a “rainha da ilusão visual e sobretudo ideológica, pois ela quer ser informativa e dirigir-se à razão e à consciência”, texto e subtexto pretendem ter igual proporção, mas na prática é o subtexto a camada que mais importa. Como nos contos de Borges, a fotografia publicitária estaria sempre manipulando flagrantemente essas duas instâncias para terminar, dentro da lógica de consumo do capitalismo, valorizando sempre um único subtexto: o da venda. Sabemos que a imagem do hambúrguer da cadeia de *fast foods* não corresponde à imagem do hambúrguer que irá parar em nossa mesa, mas *desejamos* que ela corresponda, e por isso salivamos, e por isso compramos o hambúrguer. A história começa como uma anedota de Borges e termina como uma fábula de Kafka: nós, primeiro jogando com o sistema e depois sendo invariavelmente capturados por ele. Na *fotografia doméstica ou afetiva*, que “é claro que informa, mas não é recebida da mesma maneira por quem encontra nela um familiar e por quem só vê nela um homem sem qualidade”, a proporção entre texto e subtexto sempre dependerá do repertório do olhar: quanto maior nossa empatia ou antipatia com o objeto ou o sujeito fotografado, maior será a fração de histórias que estará submersa em nossos álbuns de retratos. Por último, na *fotografia artística*, é onde a teoria das duas histórias de Piglia parece melhor se instrumentalizar e o princípio do *iceberg* de Hemingway,

melhor se adequar. Aqui, onde “a polissemia é aceita; o discurso sobre a obra de arte como significante de significados em número definido pode ser retomado: a unicidade do definível é substituída pela pluralidade da estética”: sempre havendo, portanto, para cada texto, um subtexto correspondente (e talvez por isso Soulages afirme que este regime seja tanto o “objetivo dos fotógrafos” quanto a “tarefa dos poetas”).

Vale ressaltar que analogias entre a fotografia e a literatura não pretendem, de modo algum, enfraquecer a autonomia que ambas as artes conquistaram ao longo de sua evolução na história. O trânsito entre as duas artes, operando com dispositivos teóricos de uma e de outra, intercambiando-os e testando-os, serve, entretanto, a uma proposta de interdisciplinaridade que é, para Anna Maria Guasch (2005, p. 67-68), uma das doze regras para a construção de uma nova Academia e para uma nova história da arte. Porque “a cultura visual é definitivamente um campo interdisciplinar” e é uma “negação à ‘disciplina’ e seu desejo fundacionista de criar ‘impérios intelectuais’ e manter a autoidentidade de cada objeto – pintura, literatura, música, cinema, vídeo –, algo que só pode ser conquistado através de uma lógica de oposição/hierarquia”.³

Por mais recente que seja a configuração do estatuto artístico da fotografia em comparação à da literatura, é inegável que aquela arte tenha avançado na conquista de sua própria linguagem, o que passou inclusive por uma autonomia discursiva adquirida a partir do momento que fotógrafos começaram a trazer um aporte de pensamento sobre o seu ofício:

³ No original: “La cultura visual es definitivamente un campo interdisciplinar” e “rechazo a la ‘disciplina’ y su voluntad fundacionista de crear ‘imperios intelectuales’ y mantener la autoidentidad de cada objeto – pintura, literatura, música, cine, vídeo -, algo que sólo puede ser logrado a través de una lógica de oposición/jerarquía”.

fotógrafos escrevendo sobre o fazer fotográfico, e não mais escritores ou pensadores do âmbito da semiótica e de outros campos do saber. Um exemplo disso é Henri Cartier-Bresson e o seu artigo *O instante decisivo* (1952), até hoje uma das maiores referências quando o assunto é compreender todo este mistério que há em torno da figura de um fotógrafo com a sua câmera em punho, apontando para algum ponto que só ele vê.

Curiosamente, Cartier-Bresson é um dos fotógrafos a que se reporta Julio Cortázar quando compara a fotografia ao conto e nota uma indefectível semelhança entre a conduta assumida nos dois:

Não sei se os senhores terão ouvido um fotógrafo profissional falar da própria arte; sempre me surpreendeu que se expressasse tal como poderia fazê-lo um contista em muitos aspectos. Fotógrafos da categoria de um Cartier-Bresson ou de um Brassai definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara. (CORTÁZAR, 2013, p. 151)

Ao enquadrar com a câmera, o fotógrafo miraria um fragmento por sua natureza limitado, mas que metonimicamente escancararia uma realidade mais vasta. Uma metonímia tanto espacial (um microcosmo que abre as portas de um universo infinito) quanto temporal (um presente que faz uma ponte com o passado remoto), que é também um artifício do contista, como aponta Andrés Neumann em um dos decálogos que serve de epílogo de seu livro *Alumbramiento* (2006): “Ainda que falem do passado, os contos se passam sempre no presente. Não há tempo para além e não há necessidade de haver”. Por isso, “contar um conto é saber guardar um

segredo”⁴, é caminhar com cautela por este campo minado onde a qualquer momento poderá ocorrer a “explosão” que menciona Cortázar ou o “instante decisivo” com que trabalha Cartier-Bresson (1952, p. 1), que faz o fotógrafo “paralisar, atrasar, esperar para que a cena aconteça”.

Tanto para o conto quanto para a fotografia, a dimensão (empregando a palavra ainda em suas perspectivas espacial e temporal) em que ocorre este instante decisivo é essencial. Voltando a Poe (1995, p. 2), tudo começa com um *efeito*: e para se forjar um efeito desejado o artista deve considerar primeiramente a questão espacial. Na fotografia, o espaço é o do equilíbrio imóvel; no conto, o da brevidade suficiente para conferir “unidade de impressão” à narrativa. Caso o equilíbrio imóvel da fotografia se parta, entramos no âmbito do cinema; caso haja uma ruptura na brevidade do conto, na sua unidade de impressão, entramos no âmbito das narrativas longas: o romance, a novela. Não é à toa que pululam tentativas de se estabelecer paralelos entre o romance e o cinema (entre elas a do próprio Cortázar, que enxerga na sétima arte a mesma “ordem aberta” romanesca) e manuais de roteiro como o de Syd Field (2001) tragam dicas bastante proveitosas para romancistas em início de carreira. Não à toa, também, a indústria do cinema por vezes se queixe da carência de roteiros originais em detrimento da sempre farta oferta de adaptações de romances para longas-metragens.

Na dimensão breve do conto, o olhar do escritor/leitor comporta-se como se estivesse diante de uma fotografia: seríamos até capazes de identificar a dupla ordem de elementos que chamou a atenção de Barthes

⁴ No original: “*Aunque hablen en pretérito, los cuentos suceden siempre ahora. No hay tiempo para más y ni falta que hace*” e “*contar un cuento es saber guardar un secreto*”.

ao se debruçar sobre as imagens de uma câmera; o *studium* e o *punctum* como grandezas ativas também num conto, atuando na narração das duas histórias de Piglia, das duas partes do *iceberg* de Hemingway, do que é do que não é segredo para Neumann.

Assim explica Barthes as duas categorias:

O primeiro, visivelmente, é uma vastidão, ele tem a extensão de um campo que percebo com bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura; esse campo pode ser mais ou menos estilizado, mais ou menos bem sucedido, segundo a arte ou a oportunidade do fotógrafo... O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*) é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar... O *punctum* de uma foto (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 1984, 44-46)

O *studium*, então, estaria sendo acessado desde as primeiras linhas do conto, quando a máquina ficcional começa a girar e suas engrenagens a se conectarem umas com as outras, provocando o movimento que nos torna aparente o texto, a primeira história. Já o *punctum*, como esta instância que “parte da cena, como uma flecha, e vem a transpassar” o leitor, estaria camuflada nas entrelinhas, iria aos poucos sendo desvelada para nós, subtexto que concorre (sem nunca rivalizar) com o texto para dar um sentido ao conto. Num conto, o *punctum* muitas vezes só pode ser detectado ao final da leitura do mesmo, ao refletirmos sobre o texto em retrospecto, como um quebra-cabeças que montamos com as imagens que vão se fixando em nosso inconsciente a partir das sugestões obtidas ao nos defrontarmos como o *studium*.

Hábil é o contista que consegue dominar este mecanismo desde o princípio da sua história, desde o seu desiderato (para empregar uma palavra ao gosto de Poe). Desenvolver a ideia de um conto, seja qual ela for, é trabalhar constantemente com a elaboração das forças conjuntas do *studium* e do *punctum*. Toda ideia literária também carrega no seu âmago estas duas potências, é o que diferencia um conto ou um romance de um relato de um incidente ou de uma longa conferência a respeito de um tema. Relatos e conferências são banais, cotidianos, mobilizam nosso *studium* mas raramente têm a capacidade de nos transpassar com alguma coisa próxima de um *punctum*. Contudo, por mais banais e cotidianos que o sejam, bons contos e bons romances sabem tensionar o arco do *studium* para nos atravessar com a flecha do *punctum*.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BRUNET, François. *Photography and literature*. 1. ed. Londres: Reaktion Books, 2009. 176 p.

CARTIER-BRESSON, Henri. *O instante decisivo*. Trad. Paulo Thiago de Mello. In: _____. *The decisive moment*. Nova York: Simon and Schuster, 1952. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downs-uteis-o-instante-decisivo.pdf>> Visita em: 25 nov. 2015.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronopio*. 2 ed. Trad. Davi Arrigucci Jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013. 256 p.

GUASCH, Anna Maria. *Doce reglas para una nueva academia: la “nueva historia del arte” y los estudios visuales*. In: BREA, Jose Luis (Org.).

Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Ediciones Akal, 2005. p. 59- 75. 244 p.

HEMINGWAY, Ernest. et al. *As entrevistas da Paris Review*: vol. 1. Trad. Christian Schwartz e Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 58 - 93. 460 p.

NEUMANN, Andrés. *Dodecálogos de un cuentista*. In: _____. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2006. Disponível em: <http://www.andresneuman.com/contenido_libros.php?id=60> Visita em: 25 nov. 2015.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 118 p.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. In: _____. Poemas e Ensaios. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/textos/filosofia.doc> Acesso em: 25 nov. 2015.

SILVA, L. M. F. *Fotografia e literatura: a economia da expressão*. Pesqueira: Ararobá, v. 1, p. 58-69, 2007. Disponível em: <http://www.isepnet.com.br/website/revista/...01/.../Texto-Revista_Luciana.pdf> Acesso em: 25 nov. 2015.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia*. Trad. Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. 1. ed. São Paulo: Senac SP, 2010. 384 p.