



PALAVRAS QUE DEMANDAM IMAGENS – IMAGENS QUE DEMANDAM PALAVRAS

Prof^a Dr^a Kátia Hallak Lombardiⁱ

RESUMO – O presente artigo tem como objetivo pensar possíveis articulações entre escrita e fotografia. Para isso, recorreremos aos pensamentos matriciais de Susan Sontag, Roland Barthes e Walter Benjamin. Propomos um duplo movimento. Primeiramente, refletimos sobre a influência da fotografia em textos de autores como Marcel Proust, André Breton, Roland Barthes e Walter Benjamin. Como a imagem fotográfica é abordada em textos literários e ensaísticos?

Em seguida, observamos a incorporação da literatura em obras fotográficas. De que maneira a escrita e a literatura podem participar da construção de trabalhos fotográficos? Maureen Bisilliat, Tiago Santana, Jim Goldberg, Alec Soth e Charles Roux são os fotógrafos escolhidos para evidenciar maneiras diferentes de emprego da escrita na fotografia.

PALAVRAS-CHAVE – fotografia; escrita; literatura; memória; narrativa.

Introdução

O diálogo entre texto e fotografia vem acontecendo desde o século XIX, data da

ABSTRACT – This article aims to consider possible articulations between writing and photography. For this, we turn to matrix thoughts of Susan Sontag, Roland Barthes and Walter Benjamin. We propose a dual approach. First, we reflect on the influence of photography in texts by authors such as Marcel Proust, André Breton, Roland Barthes and Walter Benjamin. How is a photographic image approached in literary and essayistic texts? And then, we observe the incorporation of literature in photography. How can writing and the literature participate in the construction of photographic works? Maureen Bisilliat, Tiago Santana, Jim Goldberg, Alec Soth and Charles Roux are the photographers chosen to show different ways of using writing in photography.

KEYWORDS – photography; writing; literature; memory; narrative.

invenção dos primeiros processos fotográficos. Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), por exemplo, em 1826, deu



ao processo pelo qual a vista da janela do sótão de sua casa é reproduzida em uma chapa metálica, após oito horas de exposição à luz, o nome de heliografia – escrita do sol. Já o inglês William Henry Fox Talbot (1800-1877), inventor da calotipia, chegou a dar o título de **Lápis da natureza**¹ ao primeiro livro ilustrado com fotografias (SONTAG, 2004, p. 176). A obra foi publicada em seis fascículos lançados de 1844 a 1846, contendo 24 imagens produzidas por calótipo. Cada imagem era acompanhada de um texto descritivo, explicando o processo de produção, caso a caso.

“Haverá sempre texto no interior, abaixo ou à volta da imagem?”, indagou Roland Barthes (1984, p. 31). Podemos dizer que textos, títulos e legendas são elementos complementares à imagem fotográfica, capazes de afirmar o que vemos e, muitas vezes, de transformar o contexto da imagem. Barthes (1984, p. 33), nos anos 1980, já afirmava: “O texto é realmente a possibilidade do criador (e, logo, a sociedade) de exercer um controle sobre a imagem”.

Também Benjamin (1996, p. 107) defendia a utilização da legenda como forma de “favorecer a literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa”. De acordo com o filósofo, a legenda complementa a fotografia, que reproduz a realidade, mas não é capaz de dizer algo sobre a realidade, “uma fotografia das

fábricas Krupp ou da AEG não diz quase nada sobre essas instituições” (Benjamin, 1996, p. 106). Nesse caso, o texto é necessário para contextualizar as fotografias, para acrescentar informações. Embora, por outro lado, saibamos que a legenda não tem força suficiente para determinar o sentido de uma fotografia, ela não é capaz de impedir que o leitor/observador construa outras relações para além do que está escrito.

Estabelece-se, assim, desde os primórdios da fotografia, uma relação dialógica, complementar e ao mesmo tempo conflituosa entre escrita e fotografia. Neste artigo, procuramos explorar possíveis relações entre as duas linguagens, verificando como elas se constituem. A ideia é apresentar um *corpus* amplo e diversificado que possa abrir caminho para reflexões e análises sobre o tema. Perguntamos, então, de que maneira a fotografia participa da escrita, como ela a modifica e vice-versa? Como procedimento metodológico, traçamos dois percursos.

Primeiramente, verificamos de que maneira a fotografia é utilizada em textos literários e ensaísticos. De acordo com Sontag (2004, p. 174), foi o escritor Honoré de Balzac (1799-1850) quem antecipou a utilização da escrita literária com características fotográficas. Sontag (2004, p. 174-175) conta que o fotógrafo Félix Nadar (1820-1910), em suas memórias publicadas em 1900, dizia que Balzac tinha medo de ser fotografado, tal como alguns povos originários temem que a câmera roube uma parte de seu ser. Para

¹ A versão digitalizada do livro está disponível no link: <http://www.gutenberg.org/ebooks/33447>



Sontag, essa perturbação era real, “uma vez que o processo da fotografia é, por assim dizer, uma materialização do que havia de mais original em seu método de romancista” (SONTAG, 2004, p. 175). A autora explica que o método de trabalho utilizado por Balzac consistia em ampliar pequenos detalhes, como acontece em uma ampliação fotográfica, justapor traços ou elementos incongruentes. Pois, “para Balzac, o espírito de todo um ambiente podia ser revelado por um único detalhe material, por mais insignificante ou arbitrário que parecesse”, explica Sontag (2004, p. 175).

A influência da fotografia na literatura pode ser encontrada em obra de autores como: Marcel Proust (1871-1922), praticamente em toda sua obra; André Breton (1896-1966), em **Nadja**; W. G. Sebald (1944-2001), em **Austerlitz**; Alan Pauls (1959-), em **A vida descalço**; Marília Garcia (1979-), em **Parque das ruínas**, entre vários outros. E também em textos ensaísticos como **A Câmara Clara**, de Roland Barthes (1915-1980), **A pequena história da fotografia**, **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica** entre diversos outros de Walter Benjamin (1892-1940).

Em um segundo momento, conferimos de que forma a escrita tem sido utilizada como base estruturante de trabalhos de fotógrafos como Maureen Bisilliat (1931-), Tiago Santana (1966-), Jim Goldberg (1953-), Alex Soth (1969-) e Charles Roux (1995-). Perguntamos, então: como a literatura e elementos textuais têm sido utilizados em trabalhos fotográficos?

Palavras que demandam imagens

Uma fotografia pode ser uma ferramenta propulsora de memória, pode deflagrar a necessidade de escrever uma história, abrir caminhos para a imaginação. Uma fotografia pode desvendar segredos, ajudar na criação e descrição de personagens, de lugares, de situações. Junto do texto, a fotografia pode funcionar como um importante fator temporal, capaz de articular elementos do passado, presente e futuro na narrativa.

Em **Por trás daquela foto: contos e ensaios a partir de imagens**, Lilia Schwarcz e Thyago Nogueira (2011) convidaram oito autores para escolher uma fotografia e escrever um ensaio a partir dela. De acordo com os organizadores do livro (2011, p. 09),

qualquer fotografia guarda atrás de si um sem-número de narrativas e interpretações. [...] o que separa a descoberta da invenção, a história da literatura, a imagem de seu reflexo invertido no espelho, é apenas uma película delicada, sempre pronta a ser atravessada por que veste as antenas da inteligência e da imaginação.

Neste estudo, devido ao amplo número de autores que correlacionam texto e fotografia, restringiremos nosso objeto de estudo à textos literários de Marcel Proust (1871-1922) e André Breton (1896-1966) e textos ensaísticos de Roland Barthes (1915-1980) e Walter Benjamin (1892-1940), comentados a seguir.



Marcel Proust

Um escritor que manteve uma importante relação com a fotografia foi Marcel Proust (1871-1922). No livro **Proust e a fotografia**, Brassai (2005) – um dos grandes fotógrafos do século XX – relata a paixão de Proust pela fotografia, que desempenhou um papel importante na formação artística do escritor. “Em Proust, pela magia de sua câmara escura, o mundo inteiro se transforma num vasto ateliê de fotógrafo”, escreve Brassai (2005, p. 113).

Brassai (2005) conta que Proust era um fotógrafo mental que atuava ora como um retratista, ora como um *paparazzi*, ou ainda, como um paisagista e, às vezes, como um fotógrafo noturno. Para o autor, “o olho proustiano parece às vezes se transformar em uma objetiva com seu campo de visão, suas distâncias focais, sua profundidade de campo”. (BRASSAI, 2005, p. 125).

De acordo com Brassai (2005, p. 112), a fotografia foi fonte de inspiração para a descrição de seus personagens, para a composição da narrativa, para a multiplicidade dos pontos de vistas oferecidos pelo romancista. Proust colecionava fotografias, tinha o hábito de trocar retratos fotográficos e mantinha uma obstinação em conseguir retratos de pessoas que resistiam a se desfazer deles. São inúmeras as metáforas fotográficas na obra de Proust. Brassai (2005) explica que eram comuns as referências ao instantâneo, à pose, à impressão, ao clichê, à câmara escura, à revelação, à fixação. Segundo o autor (2005), a fotografia, que tem o objetivo de deter o tempo, de estancar o

instante do fluxo contínuo da duração e eternizá-lo, foi a melhor aliada de Proust.

Era por intermédio da fotografia, ‘encontro prolongado’, que ele conseguia ‘observar à vontade’ as particularidades de um rosto, estudar ‘como em um tratado’ as belezas e singularidades de uma criatura e, assim, fazer ‘voluptuosas descobertas’.
(BRASSAI, 2005, p. 99)

Brassai (2005) relata que, em **O tempo redescoberto**, Proust repete oito vezes o verbo *posar* em nove páginas. Além disso, Proust utilizava a fotografia como metáfora da memória involuntária, como observou Brassai (2005: 154). Ele cita como exemplo uma passagem de **Jean Santeuil**:

Enquanto T. tocava uma última valsa, a certa frase Jean sentiu no fundo de si algo que o fizera estremecer. Provavelmente era alguma melodia esquecida que continha essa mesma frase [...] Faz todos os esforços para que a frase termine por ‘despertar sua consciência’. Em vão. Mas durante esse tempo o que o fizera estremecer alçou-se até a plena consciência. Não era uma frase que ele conhecesse, mas uma sonoridade. E essa sonoridade, ah!, sim, ei-la, ele a escuta, reconhece, era aquela do velho e estridente piano da casa do sr. Sandré. [...] E a fotografia de tudo aquilo tinha ocupado seu lugar nos arquivos de sua memória arquivos tão vastos de que grande parte nunca iria examinar, a menos que um acaso os reabrisse, como o deslize do pianista aquela noite [...] (PROUST apud BRASSAI, 2005, p. 154-155)

Já Sontag (2004) tinha um ponto de vista diferente sobre o modo como Proust



se relacionava com a fotografia. Para a autora, Proust considerava as fotografias distantes do real, pois estão relacionadas ao passado. Sendo o real algo a ser experimentado no presente, ele acreditava que podia usá-las apenas como instrumento da memória.

Toda vez que Proust menciona fotos, o faz de modo depreciativo: como sinônimo de uma relação superficial com o passado, exclusiva e excessivamente visual, e meramente voluntária, cujo resultado é insignificante quando comparado com as profundas descobertas a ser feitas ao reagir às sugestões oriundas de todos os sentidos – a técnica que ele chamou de ‘memória involuntária’. (SONTAG, 2004, p. 180).

André Breton

Outro exemplo de inserção da fotografia na literatura é o romance surrealista **Nadja** (1928), de André Breton (1896-1966). A obra, publicada quatro anos após a circulação do **Manifesto do Surrealismo** (1924), apresenta uma série de encontros, coincidências, analogias e acasos. Nadja é uma mulher de espírito livre, uma alma errante que Breton encontra em suas perambulações pelas ruas de Paris. A história começa com uma reflexão sobre a identidade: “quem sou?” e, em uma narrativa híbrida – intercalada de textos, fotografias e ilustrações – reúne episódios de encontros e desencontros do casal. A figura enigmática de Nadja mergulha em profundos delírios, sem conseguir voltar à superfície, e acaba por ser internada em um manicômio.

De acordo com Marques (2016, p. 18), “já à primeira vista, **Nadja** chama a atenção pela presença significativa de imagens fotográficas: são 44 imagens, na edição original, de 1928, e 48 na edição revista pelo autor, de 1963”. As fotografias retratam lugares, pessoas, objetos, desenhos, fachadas, dispostas nas páginas e no curso da escrita. Sob cada uma das imagens, encontramos uma legenda com um fragmento do texto.

Em **Nadja**, a fotografia ultrapassa o caráter de mera ilustração das palavras e, aliada ao projeto estético e inovador, aguça a curiosidade do leitor. A introdução de documentos visuais no corpo do texto faz parte de uma estratégia narrativa, explica Arbex (1999, p. 80). Para a pesquisadora (1999, p. 80), a importância da imagem pode ser atestada no prefácio da edição de 1963, onde Breton afirma que a inclusão das imagens fotográficas teria como objetivo eliminar a descrição da narrativa – afirmação já bastante debatida e refutada pelos críticos. Isso estaria relacionado com o “processo da atitude realista” instaurado por Breton desde o **Manifesto do Surrealismo**, procurando conferir à narrativa um caráter de registro.

Breton insistia no caráter não literário de **Nadja**. Queria a todo custo atestar que **Nadja** não é um romance. Para isso, de acordo com Arbex (1999, p. 81), ele procurou seguir princípios antiliterários tanto no texto quanto na imagem – ambos seriam portadores de autenticidade, transparência e neutralidade.

Assim, a fotografia para Breton deveria ser compreendida como documento,



testemunho do que ocorreu. Segundo Arbex (1999, p. 81), a fotografia seria o tom neutro da observação escolhido para a narrativa. No entanto, como constatou a pesquisadora (1999), o propósito de Breton de eliminar a descrição nem sempre foi alcançado. A função das imagens no livro vai bem além da eliminação da descrição. Isso porque as fotografias não são neutras, elas não são meramente convocadas para compor um cenário: em **Nadja**, elas são ativadoras do imaginário.

Assim, de acordo com Arbex (1999, p. 92), a autenticidade e a veracidade que Breton procurou inculcar no texto através das fotografias ficam comprometidas a partir do momento em que a neutralidade buscada escapa ao autor. “O procedimento antiliterário que consistia em substituir a descrição pela fotografia torna-se ineficaz, desnecessário”, conclui Arbex (1999, p. 91) e “a fotografia, testemunho denotativo e referencial, torna-se revelação conotativa e simbólica” (ARBEX, 1990, p. 92).

Nadja é um livro revolucionário e as fotografias que compõem a sua narrativa despertam a subjetividade e acabam por criar outros espaços de significação.

Roland Barthes

Já Roland Barthes (1915-1980) propõe uma reflexão sobre a fotografia em **A câmara clara**, livro publicado antes de sua morte, em 1980, que se tornou uma referência amplamente utilizada no campo de estudo da imagem. “Em relação à fotografia, eu era tomado de um desejo ‘ontológico’: eu queria saber a qualquer preço o que ela era ‘em si’, por que traço

essencial ela se distinguia da comunidade das imagens” (BARTHES, 1984, p. 12).

Trata-se também de uma escrita poética e metafórica. Podemos dizer que o livro se constrói entre a escrita acadêmica, com elaboração de conceitos e análise de imagens, e a literária. A carga emocional da escrita acaba por aprofundar o interesse pelo teor teórico, aproximando o leitor da essência da imagem fotográfica.

No livro, Roland Barthes (1984) procurou enfatizar o discurso do índice e da referência, ao afirmar que a imagem fotográfica cumpre seu certificado de presença, embora ela não explique, nem interprete, nem comente, valendo apenas como traço de um *isso-foi*, o noema da fotografia. Como escreve o autor, o referente adere à imagem fotográfica: “na fotografia, jamais posso negar que *a coisa esteve lá*” (BARTHES, 1984, p. 115). Em Barthes, o gesto dêitico da fotografia – olhem, eis aqui – é o que assegura a emanção de um passado. O *operator* (fotógrafo), o *spectator* (espectador) e o *spectrum* (coisa ou pessoa fotografada) interagem no processo de apreensão de um momento único e que morre ali. O particular absoluto do corte temporal salva o instante da desapareção no mesmo gesto em que o faz desaparecer. Ao mesmo tempo em que a fotografia reduz a temporalidade a um *instante parado*, é também passagem para um *instante perpétuo*, para uma nova inscrição na duração. Para Barthes (1984, p. 13), “o que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”.



Assim, **A Câmara Clara** pode ser considerada também uma reflexão sobre a vida e a morte. Para Barthes (1984), na fotografia, tudo o que acontece com seu objeto morre dentro do enquadramento. Diferentemente do cinema, que tem uma continuidade, a cena fotografada é o que está ali e isso implica em ela não ser absolutamente mais nada além disso. O passado está em jogo e o argumento da morte é uma consequência da prática fotográfica.

Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz retribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (“isso foi”), ela sugere que ele já está morto. (BARTHES, 1980, p. 118)

Além disso, é uma obra atravessada pelo diálogo entre a fotografia e a autobiografia. Barthes (1980), principalmente na segunda parte do livro, assume uma inflexão mais pessoal, ao mesmo tempo em que explora uma teoria sobre a imagem, ao escrever um romance sobre a busca da imagem materna. A relação sentimental entre Barthes e a mãe – já falecida – é percebida enquanto o autor procura uma imagem que a mostre como ela era. O autor remete à questão da inautenticidade e incompletude do objeto da fotografia, uma vez que não reconhece a mãe nas fotografias observadas. Barthes satisfaz o desejo de reconhecimento ao se deparar com uma fotografia da mãe aos cinco anos de idade. Apesar de o livro trazer diversas reproduções fotográficas,

Barthes não nos mostra a fotografia de sua mãe quando criança, apenas a descreve. Ele justifica:

Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do ‘qualquer’, ela não pode em nada constituir o objeto visível de uma ciência. (BARTHES, 1984, p. 110)

Walter Benjamin

O filósofo Walter Benjamin (1892-1940) tinha um interesse especial pela fotografia. Na imagem da vendedora de peixes de New Haven – feita por David Octavius Hill (1802-1870) poucos anos após a fotografia ter sido patenteada pelo governo francês, em 1839 –, Benjamin (1996) encontrou algo secreto e efêmero que chamou de **pequena centelha do acaso**.

Em **A pequena história da fotografia**, texto escrito em 1931, ele chama a atenção para essa capacidade da fotografia de captar algo imperceptível no aqui e agora, a **centelha do real**. Para Benjamin, só a fotografia revela o **inconsciente ótico**, que atesta que mesmo a técnica mais exata pode dar um valor mágico às suas criações. Benjamin termina o texto dizendo: “é à luz dessas centelhas que as primeiras fotografias, tão belas e inabordáveis, se destacam da escuridão que envolve os dias em que viveram nossos avós” (BENJAMIN, 1996, p. 107).

Alguns anos depois, em **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica** (1936), Benjamin escreve que a era da



reproduzibilidade técnica não seria passageira: foi desencadeada primeiramente com a xilografia, na Idade Média, seguida pela litografia, no início do século XIX, e logo acelerada pela fotografia.

Nos breves textos em mosaico que constituem **Infância berlinense: 1900** (1932-1938), Benjamin retratou a burguesia alemã do início do século XX sob o ponto de vista da sua infância. De acordo com Bernd Witte:

nas imagens mnemônicas da Infância berlinense: 1900, que começou a escrever no seu quadragésimo ano de vida, ele procurou rastrear, na proteção de sua infância grão-burguesa, o germe da aniquilação na qual o século XIX deveria perecer, em meio à guerra e à inflação. (WITTE, 2017, p. 12)

Segundo Witte (2017), nesses escritos, Benjamin registrou a sua autoalienação – pois pertencia a uma família burguesa – de modo arquetípico na descrição de duas fotografias. A primeira é um retrato de Benjamin, aos 10 anos, posando ao lado do irmão na frente de paisagem montanhosa artificial (Imagem 01). A descrição de Benjamin é propriamente um autorretrato:

Para onde quer que olhasse, via-me cercado por pantalhas, almofadas, pedestais, que cobiçavam minha imagem como as sombras do Hades cobiçam o sangue do animal sacrificado. [...] Estou em pé com a cabeça descoberta; na mão esquerda, um sombreiro enorme que deixo pendente com graça estudada. [...] Estou, porém, desfigurado pela semelhança com tudo o que está à minha volta. Como um molusco em sua concha, eu vivia no século XIX, que está agora oco diante de mim como uma

concha vazia. Levo-a ao ouvido. (BENJAMIN, 2011, p. 93)

Ao descrever a artificialidade da decoração, a pose rígida e incômoda que precisavam manter diante do aparelho fotográfico, Benjamin encontrou uma metáfora para “refletir sobre a correlação entre a ausência de consciência e a autoalienação da época Guilhermina, e da criança que nela crescia”, escreveu Witte (2017, p. 13).

De acordo com Witte (2017, p. 13), dois anos antes da redação do texto autobiográfico, Benjamin utilizou frases quase idênticas em uma reflexão sobre a segunda fotografia: um retrato de Franz Kafka aos cinco anos (Imagem 02). A concha que Benjamin levou ao ouvido está presente também no retrato de Kafka.

Existe uma foto infantil de Kafka. Poucas vezes ‘a pobre e breve infância’ concretizou-se em imagem tão evocativa. A foto foi tirada num desses ateliês do século XIX, que com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes parecia um híbrido ambíguo de câmara de torturas e sala do trono. O menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas. Seus olhos incomensuravelmente tristes dominam essa paisagem feita sob medida para eles, e a concha de uma grande orelha escuta tudo o que se diz. (BENJAMIN, 1996, p. 144)

A autocitação não explicitada, de acordo com Witte (2017, p. 13), “ao mesmo tempo esconde e revela a identificação de Benjamin com o autor praguense, que



vindo como ele de uma família judia de comerciantes, encontrou na escrita a força

para a evasão de seu meio original”.



Figura 1 e 2

Walter Benjamin e seu irmão Georg, ca. 1900
Franz Kafka com cerca de cinco anos
(Fonte: Walter Benjamin: uma biografia)

Imagens que demandam palavras

Neste segundo movimento, observamos que a escrita tem sido matéria-prima e fonte de inspiração para diversos fotógrafos. Isso se dá por diversas maneiras e diferentes propostas. Alguns revisitam obras de mestres da literatura – João Guimarães Rosa (1908-1967), João Cabral de Melo Neto (1920-1999), Graciliano Ramos (1892-1953), Pablo Neruda (1904-1973), entre outros – como no caso dos fotógrafos brasileiros Evandro Teixeira (1935-), Tiago Santana (1966-), Pedro David (1977-) e Maureen Bisilliat (1931-). Há ainda fotógrafos que utilizam o

texto para fazer interferências na imagem, como o brasileiro Eustáquio Neves (1955-), o espanhol José Ramón Bas (1964-) e o africano Jim Goldberg (1953-). O brasileiro João Castilho (1977-), em **Peso Morto**, convidou quatro escritores para produzirem textos a partir de suas imagens. Em **Lugar do Escritor**, Eder Chiodetto (1965-) retratou 36 escritores brasileiros, construindo um painel que envolve imagem, fotografia e memória. Já Alex Soth (1969-) quis mostrar a materialidade do papel ao fotografar cartas escritas à mão. Também numa aproximação com a literatura, Charles Roux (1995-)



desenvolveu uma série que mostra como seriam visualmente as refeições de personagens literários. Neste artigo, nos limitaremos a apresentar trabalhos de cinco fotógrafos que, de formas distintas, associam a escrita à fotografia.

Maureen Bisilliat

A inglesa naturalizada brasileira Maureen Bisilliat (1931-) é talvez a fotógrafa que mais tenha explorado a relação da literatura brasileira com a fotografia. Bisilliat veio para o Brasil em 1957 e trabalhou como fotógrafa nas décadas de 1960 e 1970 na **Editora Abril** e na revista **Realidade**. No entanto, sempre teve interesse pela leitura e acabou se enveredando na produção de trabalhos fotográfico-literários, interessada mais propriamente no processo da pós-produção – seleção, edição, impressão – do que no ato de fotografar em si.

Bisilliat é autora de seis livros de fotografia inspirados em obras de grandes escritores brasileiros: **A João Guimarães Rosa** (1969); **A Visita** (1977), inspirada no poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987); **Sertão, Luz e Trevas** (1982), no clássico de Euclides da Cunha (1866-1909); **O Cão sem Plumas** (1983), no poema de mesmo título de João Cabral de Melo Neto (1920-1999); **Chorinho Doce** (1995), com poemas de Adélia Prado (1935-); e **Bahia Amada Amado** (1996), com seleção de textos de Jorge Amado (1912-2001).

Em conversa com o curador Miguel Del Castillo (2019), ela conta que lia o livro e depois viajava para fotografar, mas deixava

que as fotografias acontecessem livremente, não ficava presa à leitura. Sua intenção não era a de ilustrar, mas de realizar um ensaio em torno da atmosfera de suas leituras. Depois, no processo de edição, substituía as legendas por trechos das obras, o que revela sua preocupação, ainda no início da profissão, em utilizar um conjunto de fotografias para construir uma narrativa, elaborando, para isso, uma sequência, um ritmo, uma história.

A João Guimarães Rosa foi o primeiro trabalho que Bisilliat realizou “equivalências fotográficas” – denominação dada pela fotógrafa em referência ao diálogo entre suas imagens e a literatura. Depois de ler **Grande Sertão: Veredas**, Bisilliat viajou pelos cenários onde se passa a obra, a fim de conhecer e fotografar o mundo narrado por Guimarães Rosa. A cada retorno do sertão, Bisilliat visitava o escritor com um calhamaço de fotografias nas mãos.

O livro **A João Guimarães Rosa** foi o resultado desse trabalho, que combina trechos de **Grande Sertão: Veredas** com fotografias em preto e branco. Podemos dizer que é uma releitura poética-visual da obra de Guimarães Rosa. Ao chegar em Andrequicé, Bisilliat teve a sorte de encontrar Manuel Nardi, inspirador do conto **Manuelzão e Miguilim**. Pediu licença e fotografou um senhor taciturno, esguio, encostado em uma parede caiada, usando um chapéu de abas largas, uma capa de feltro e com um olhar emblemático (Imagem 03). No livro, aliado a essa imagem, encontramos a citação de



Manuelzão J. Ruiz: "Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares".

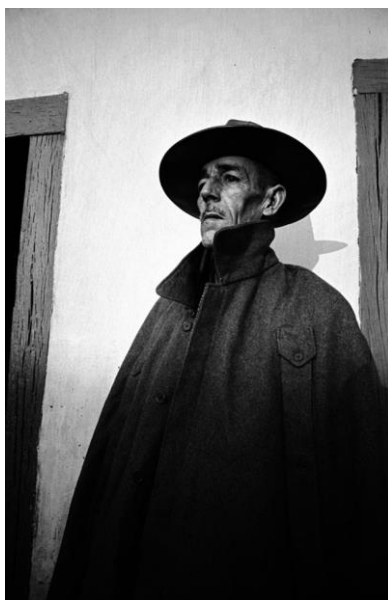


Figura 3

Manuel Nardi. Andrequicé, MG. 1966. Foto: Maureen Bisilliat.
(Fonte: João Guimarães Rosa)

Tiago Santana

O cearense Tiago Santana (1966-) tem se dedicado a fotografar festas religiosas e tradições populares do nordeste do Brasil. *Benditos*, livro publicado em 1995, tornou-se um marco importante na história da fotografia contemporânea brasileira. Nesse projeto, Santana documentou a peregrinação que acontece todos os anos de milhares de devotos de padre Cícero à cidade cearense de Juazeiro do Norte.

A ideia de relacionar literatura e fotografia surgiu a partir de uma exposição comemorativa dos 110 anos de nascimento do escritor Graciliano Ramos, com curadoria de Audálio Dantas, no ano de 2003, em São Paulo. Para essa exposição, a proposta de Tiago Santana foi a de fazer uma releitura visual dos lugares onde o escritor nasceu, viveu e que também foi o espaço de sua produção literária, como as

idades Quebrangulo e Palmeira dos Índios.

Santana adentrou o sertão de Alagoas e Pernambuco para buscar imagens que transmitissem visualmente o universo literário do escritor alagoano. O fotógrafo manteve o tema a que tem se dedicado (o sertão, o interior do Nordeste), mas agregou a ele a literatura de Graciliano Ramos. Três anos depois, publicou o livro de fotografias **O chão de Graciliano** (2006), com textos de Joel Silveira e de Audálio Dantas.

Os enquadramentos imprevistos, a escolha do preto e branco, os ângulos distorcidos e a procura do imprevisto e do inabitual são traços recorrentes nas fotografias de Santana. Em uma das imagens do livro (Imagem 04), observamos um garoto suspenso no dorso de um jumento. Com a cabeça recostada na



barriga do animal, o menino demonstra uma relação de intimidade e carinho, também de devaneio, um mergulho naquele universo que lhe parece ser tão familiar. A linguagem fotográfica de Santana é facilmente reconhecida nessa imagem pelo corte radical do

enquadramento, eliminando a cabeça e as patas do animal e estimulando o observador a imaginar o extracampo. O solo árido e seco, o menino sem blusa e descalço e a simplicidade do ato nos remetem ao sertão dos livros de Ramos.

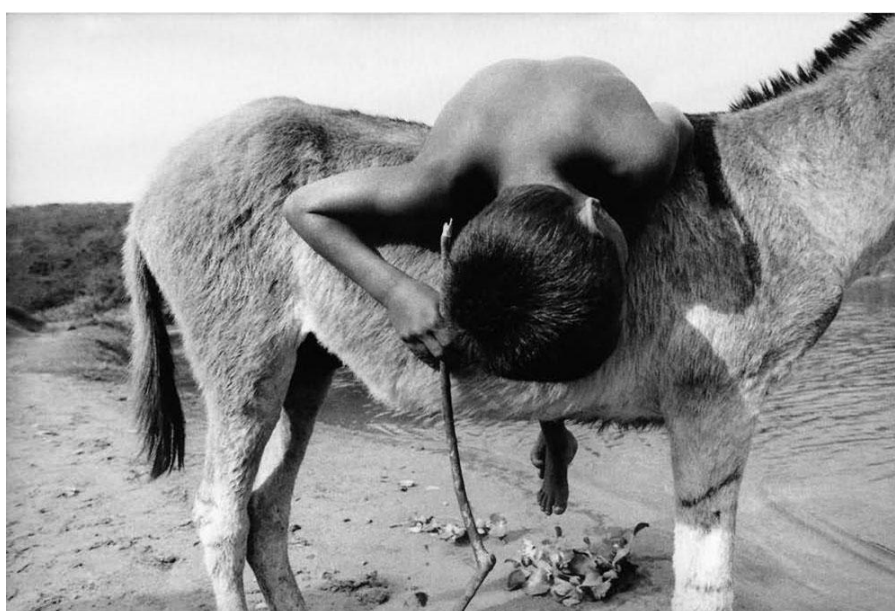


Figura 4

Quebrangulo/ Alagoas, 2006. Foto: Tiago Santana.
(Fonte: O chão de Graciliano)

Jim Goldberg

O norte-americano Jim Goldberg (1953-) tem como tema central do seu trabalho as populações ignoradas, desconsideradas ou fora dos padrões. Há mais de 30 anos, ele tem usado o recurso de unir texto e imagem. O fotógrafo da **Magnum Photos** tem como objetivo deixar que as pessoas contem suas experiências com as próprias palavras, que elas transmitam algo que venha de dentro e as imagens sirvam como uma espécie de

apoio. Seu papel é o de dar voz às pessoas ignoradas, esquecidas pela sociedade.

O fotógrafo começou a explorar a narrativa experimental e o potencial de combinar imagem e texto com **Rich and Poor** (1977-1985). Nesse trabalho, Goldberg justapôs retratos de pessoas da alta burguesia com outras que vivem em condições extremamente precárias. Sobre as imagens impressas, escreveu à mão comentários das pessoas fotografadas, suas percepções e ilusões sobre si mesmas e o



mundo. Em **Raised by Wolves** (1995), Golberg trabalhou com adolescentes fugitivos em São Francisco e Los Angeles envolvidas pelo vício, abuso e violência. Criou um livro composto por fotografias, rabiscos, rascunhos, textos e desenhos.

Já a série **Open See** (2003-) conta a história de refugiados, imigrantes e pessoas deslocadas de seus países de origem. O projeto teve início na Grécia, que tem cerca de dois milhões de imigrantes, a maioria na clandestinidade. Em 2007, dando continuidade ao trabalho, viajou para países como Ucrânia, Bangladesh e Libéria, entre outros. Apesar de ser um trabalho político, Goldberg prefere se definir como um contador de histórias documentais. **Open See** dá

prosseguimento à sua prática multifacetada e multimídia, que faz uso de polaroids, fotografias, vídeos e textos manuscritos para criar uma narrativa fragmentada, entrelaçada por muitos pontos de vista.

Existem muitas camadas de tristeza e melancolia nas imagens de Goldberg. O uso da escrita à mão complementa a fotografia e dá força ao trabalho. Não se trata de uma legenda descritiva, abaixo da imagem, mas de um comentário, um desabafo. Como se a imagem ganhasse voz e a chance de ser ouvida. É o que observamos, por exemplo, na imagem da uma menina de 14 anos que foi traficada para a Grécia em troca de dinheiro e sexo (Imagem 05).

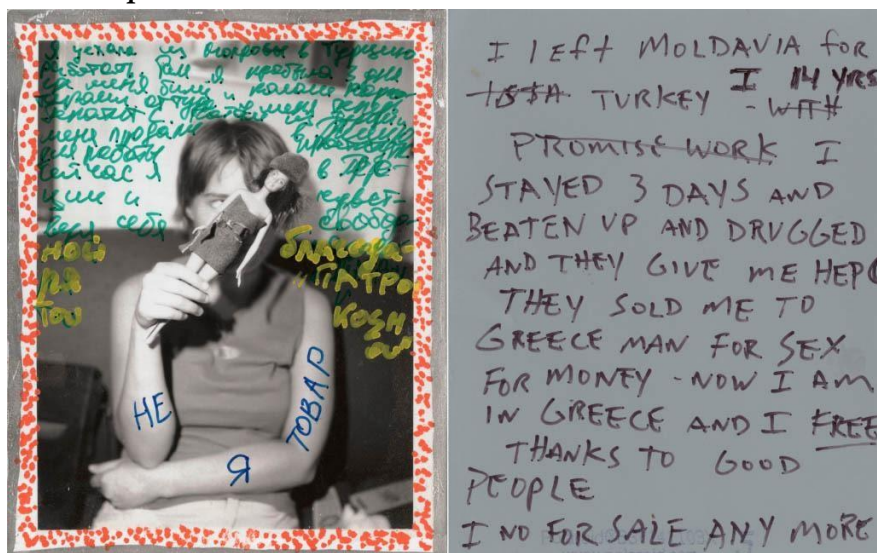


Figura 5
Menina em um abrigo para mulheres traficadas. Atenas. 2004. Foto: Jim Goldberg.
(Fonte: Magnum Photos)

Alec Soth

Outro fotógrafo membro da **Magnum Photos** que faz aproximações entre escrita e fotografia é o norte-americano Alec Soth

(1969-). Soth pode ser considerado um andarilho em busca de histórias visuais. Em 2004, publicou o clássico **Sleeping by the Mississippi**, uma jornada pelos leitos



dos rios na América do Sul, contada por meio de uma intrincada narrativa. São fotografias de grande formato, saturadas de cores e de detalhes, que revelam os sonhos e esperanças de habitantes que vivem nas proximidades do rio, abordando diferentes temáticas como crime, sexo, doenças e morte.

Em **Niagara** (2006), depois de ver algumas fotos da lua de mel de seus avós, Alec Soth decidiu procurar histórias de amor nos municípios próximos às cataratas. Niágara tradicionalmente é a capital do romance, lugar onde as pessoas vão se casar, passar a lua de mel. As Cataratas do Niágara estão localizadas no leste da América do Norte, na fronteira entre o estado norte-americano de Nova Iorque e a província canadense de Ontário. No entanto, as fotografias de Soth são menos sobre maravilhas naturais do que sobre o desejo humano. Do lado americano, Soth encontrou um lugar obsoleto, devastado economicamente, sombrio. Já o lado canadense estava repleto de motéis extravagantes, lanchonetes e pontos turísticos decadentes.

Soth trabalhou ao longo de dois anos nos lados americano e canadense das cataratas usando uma câmera de grande formato. A tática do fotógrafo era se

aproximar das pessoas em bares ou nas ruas e perguntar se elas guardavam cartas de amor. Ele fotografava as cartas e aproveitava para pedir permissão para fotografá-las. Soth conseguiu fotografar uma série de casais envolvidos nos mais diversos tipos de relacionamentos. As fotografias rigorosamente enquadradas mostram noivos e amantes nus, estacionamentos de motel e alianças de lojas de penhores. Na Niágara de Soth, vemos a paixão e a decepção. Suas fotos são um retrato notável do amor moderno e suas consequências.

Posteriormente, ao longo da narrativa fotográfica do livro, Alec Soth intercalou as imagens das cartas escritas pelas pessoas que ele fotografou (Imagens 06/07). As cartas falam de amor, paixões, desgosto e suicídio. Pedacos de papel amassado, rabiscos e erros de ortografia que escorrem lágrimas, choram de dor. A materialidade do papel, o texto manuscrito, a caligrafia e os tons de tinta da caneta e do lápis são os elementos que dão forma à imagem. Em um determinado momento, a escrita e a imagem se fundem e não é mais possível definir qual das duas predomina. A escrita constitui a imagem ou a imagem constitui a escrita?

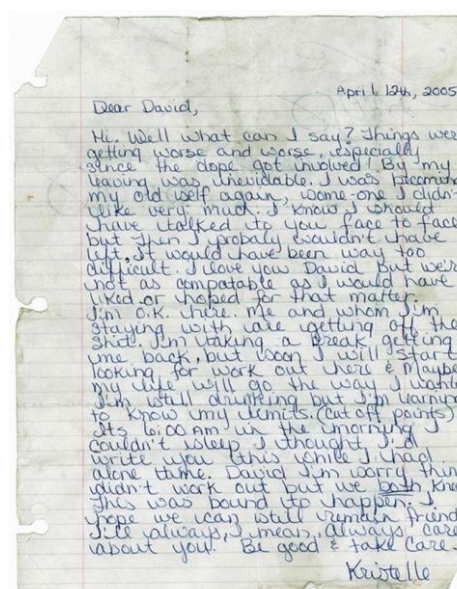
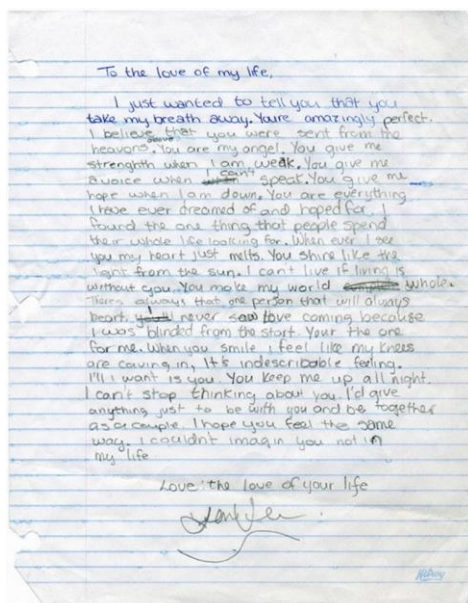


Figura 6 e 7

To the love of my life. Canada. 2005

Well what can I say? Canada. 2005.

Fotos: Alec Soth.

(Fonte: Magnum Photos)

Charles Roux

O francês Charles Roux (1995-), além de ter bacharelado em fotografia, é formado em Civilizações Inglesa e Hispânica e em Literatura – daí a grande influência da literatura, pintura e cinema em sua prática de artes visuais. Destacamos aqui a série **Fictitious Feasts**, que o jovem e proeminente fotógrafo começou a desenvolver em 2014, ainda quando estudava fotografia em Paris. Partindo de passagens específicas da literatura de ficção, Roux cria e fotografa cenas detalhadamente preparadas de almoços, chás, banquetes extraídos da obra de autores como Marcel Proust (1871-1922), Virginia Woolf (1882-1941), Victor Hugo (1802-1885), James Joyce (1882-1941), Lewis Carroll (1832-1898), Gabriel García Márquez (1927-2014), Charles Dickens

(1812-1870), entre vários outros. Tecendo o elo entre literatura, comida e fotografia, o projeto explora a força simbólica e emocional em cenas de mesas postas. Roux consegue dar vida às histórias, proporcionando, por meio da fotografia, uma experiência sensorial aos observadores.

Comer é uma atividade essencial e a literatura frequentemente faz menção ao ato de comer: em muitos casos, os personagens estão ocupados com a preparação ou o consumo de uma refeição. A alimentação pode ser um ponto relevante em uma narrativa e pode definir um personagem, ao relacioná-lo a sua identidade social ou cultural. A vida cotidiana, a condição social, os rituais de um personagem podem ser imaginados a



partir de uma imagem dos alimentos que ele consome.

Partindo de inspirações e sensações, Roux, se esforça para criar uma atmosfera especial para os seus banquetes fictícios. Para isso, escolhe cuidadosamente cada cenário. O fotógrafo não utiliza o estúdio, prefere recorrer às casas de familiares, de amigos, ir a jardins, a bosques, montanhas, entrar em castelos e casas abandonadas para captar a textura dos ambientes e conseguir um resultado mais autêntico. O fotógrafo reconstrói cuidadosamente todos os detalhes de acordo com as descrições dos livros. O cuidado vai desde a escolha da toalha de mesa à colher de chá,



passando pela preparação dos pratos e pelas receitas de bolos e *cupcakes* que ele mesmo faz.

Em uma de suas fotografias (Imagem 08), por exemplo, observamos a famosa passagem que Proust descreve o prazer de saborear uma *madaline*. Já em outra (Imagem 09), sobre a mesa posta estão uma xícara, uma jarra e um bule, e no primeiro plano, o alimento principal, o pão. O cenário escuro, iluminado apenas pela luz de velas, remete à vida humilde das pessoas retratadas em **Os Miseráveis**, de Victor Hugo.



Figuras 8 e 9

Remembrance of Things Past (Marcel Proust)

Les Misérables (Victor Hugo)

Fotos: Charles Roux.

(Fonte: charlesroux.com)

Considerações finais

No presente artigo, procuramos levantar algumas possíveis formas de diálogo entre a escrita e a fotografia. Podemos dizer que os laços estabelecidos

entre ambas estão cada vez mais fortes e ocorrem de maneiras diversificadas. Como procedimento metodológico, fizemos um duplo percurso: primeiramente, observamos a influência da fotografia na



literatura e, em seguida, nos ativemos à influência da literatura na fotografia.

No primeiro movimento, pudemos constatar que a fotografia é um elemento ativador da memória, que pode abrir caminhos para a imaginação, ao possibilitar a articulação de temporalidades distintas. Em algumas circunstâncias, a fotografia pode ser também fonte de inspiração para a elaboração de personagens ou configurar propostas de narrativas híbridas na literatura. A fotografia contribui para que a literatura coloque em jogo, por exemplo, a própria noção de realidade e ficção. Além disso, a incorporação da fotografia na literatura contribui para a expansão das duas linguagens e que nos faz pensar que elas não cabem mais em espaços estanques. Já nos textos ensaísticos, a fotografia é utilizada como objeto de reflexão e análise, pensada a partir da sua indicialidade, do seu caráter testemunhal e da sua temporalidade dupla. Benjamin (1996), por exemplo, via na fotografia a possibilidade de recolher vestígios da história para tentar compreender o passado, ainda que de forma fragmentada.

No segundo movimento, fizemos um breve levantamento de trabalhos

fotográficos contemporâneos inspirados na literatura e em recursos textuais e escolhemos cinco para serem apresentados. Observamos o anseio cada vez mais constante de fotógrafos de agregar a escrita a seus trabalhos. Verificamos que a literatura tem sido utilizada como matéria-prima para releituras visuais. Identificamos obras que utilizam a escrita como forma de dar voz aos fotografados. Ressaltamos também séries fotográficas que tiveram como foco de investigação a materialidade do papel manuscrito ou, simplesmente, a criação de experiências sensoriais.

Desse modo, procuramos pensar as fronteiras entre a escrita e a fotografia e como os limites entre elas podem ser entendidos como uma zona permeável, que possibilita diversas contaminações. Assim como palavras demandam fotografias, fotografias demandam palavras: juntas, elas criam dispositivos capazes de permitir encontros, lembranças, criações e reconstruções de fragmentos de histórias. São duas formas de linguagem que, em modulações diferentes e inconstantes, se intercalam e se complementam, instaurando novas narrativas.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARBEX, Márcia. A fotografia em Nadja: um recurso antiliterário? **Caligrama**, Belo Horizonte, n. 4, p. 79-93, 1999. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/335/289> Acesso em: 4 abr. 2020.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. (Obras escolhidas, v. 1). Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. (Obras escolhidas, v. 2). Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho / José Carlos Martins Barbosa. 6ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BISILLIAT, Maureen. **A João Guimarães Rosa**. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1969.

BISILLIAT, Maureen; DEL CASTILLO, Miguel. **Escrever com a imagem e ver com a palavra**. Fotografia e literatura na obra de Maureen Bisilliat. Rio de Janeiro, Instituto Moreira Sales, 9. Nov. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bhcRpHcKat0> . Acesso em: 13 mar. 2020.

BRASSAÏ. **Proust e a fotografia**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005.

BRETON, André. **Nadja**. Tradução Richard Howard. Nova Iorque: Grove Press, Inc., 1960.

DANTAS, Audálio; SANTANA, Tiago. **O chão de Graciliano**. Fortaleza/CE, São Paulo/SP: Tempo d'imagem, 2006.

GOLDBERG, Jim. **Profile**. Disponível em: https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL53ZHEN. Acesso em: 20 mar. 2020.

MARQUES, Ana Martins. **Paisagem como figuras**: fotografia na literatura contemporânea (W. G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk). 2013. 356f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belo Horizonte. Disponível em:



http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-97ZLNU/tese_paisagem_com_figuras_ana_martins_marques.pdf?sequence=1 Acesso em: 13 mar. 2020.

PROUST, Marcel. **O tempo recuperado**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995

ROUX, Charles. **Fictitious Feasts**. Disponível em:
<https://www.charlesroux.com/albums/fictitious-feasts-1/>

Acesso em: 15 mar. 2020.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; NOGUEIRA, Thyago (Orgs). **Por trás daquela foto: contos e ensaios a partir de imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SOTH, Alex. **Alec Soth's Notes on the Making of His Book, Niagara**. Disponível em:
<https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/alec-soth-notes-making-book-niagara-mack/> .Acesso em: 13 mar. 2020.

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

TALBOT, William Henry Fox. **The pencil of nature**. Londres: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/33447> Acesso em: 15 fev. 2020.

WITTE, Bernd. **Walter Benjamin: uma biografia**. Tradução Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

ⁱ Fotógrafa, professora do curso de Comunicação Social/Jornalismo e membro docente do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Linha de pesquisa: Literatura e Memória Cultural. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: katialombardi@ufsj.edu.br