



## LITERATURA E FOTOGRAFIA — UMA RELAÇÃO POSSÍVEL

Luiz Manoel Castro da Cunha<sup>1</sup>

### Resumo

A literatura e a fotografia são detentoras de linguagens distintas, especialidades que ao longo dos tempos se imbricam e se complementam. Por mais que se diga que uma imagem vale mil palavras, ela nunca abarca a totalidade desse universo, assim como a literatura. Ao transpor a obra literária o universo físico das imagens fotográficas, pôde-se observar a existência da complementaridade entre elas. O escritor traduz uma realidade, e a fotógrafa a desvenda com outra linguagem, e estas se combinam. O resultado dessas relações entre linguagens resulta numa produção criativa. Em geral os elementos apresentados nas obras estão muitas vezes indissociáveis e que demonstram essas particularidades, características do signo apontadas por Charles Sanders Peirce em sua famosa tríade. A fotografia e suas ambiguidades transitam entre a realidade e a ficção, no entanto será sempre a nossa visão de mundo que vai interpretá-la. Mesmo assim, ainda parece que a leitura fotográfica carece de uma devida decifração, uma anomalia semelhante a um analfabetismo: nossa visão fotográfica associada ao mundo das palavras. O mundo literário é um alfabeto imagético que possibilita ampliar nossa visão de mundo conjugada ao universo da imagem fotográfica.

**Palavras-chaves:** Fotografia. Literatura, Tradução

### Abstract

Literature and photography are holders of distinct languages, specialties that over time intertwine and complement each other. No matter how much it is said that a image is worth a thousand words, it never covers the totality of this universe, like Literature. When the literary work transposed the physical universe of the photographic images, it was possible to observe the existence of the complementarity between them. The writer translates a reality, and the photographer unveils it with another language, and these combine. The result of these relationships between languages results in creative production. In general the elements presented in the works are often inseparable and that demonstrate these peculiarities, characteristics of the sign pointed out by Charles Sanders Peirce in his famous triad. Photography and its ambiguities pass between reality and fiction, but it will always be our view of the world that will interpret it. Even so, it still seems that the photographic reading needs a proper deciphering, an anomaly similar to an illiteracy: our photographic vision associated with the world of words. The literary world is an imagery alphabet that makes it possible to enlarge our world view in conjunction with the universe of the photographic image.

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras na PUC Minas com co-tutela na Université Stendhal - Grenoble III (atual Université Grenoble Alpes), Literaturas de Língua Portuguesa, Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Processos de Intersemiose, atuando principalmente nos seguintes temas: tradução intersemiótica entre literatura e fotografia, fotojornalismo, fotografia documental e autoral, fotografia, semiótica, tecnologia, retrato, interpretação do retrato fotográfico e história da fotografia brasileira. Professor de Comunicação Social do Centro Universitario Csmac, Maceió/AL. Email: lmcunha@uol.com.br



Keywords: Photography. Literature, Translation.

## **Résumé**

La littérature et la photographie sont de langues différentes, des spécialités qui s'entremêlent et se complètent au fil du temps. Peu importe combien il est dit qu'une image vaut mille mots, elle ne couvre jamais la totalité de cet univers, comme la littérature. Lorsque l'œuvre littéraire a transposé l'univers physique des images photographiques, il était possible d'observer l'existence de la complémentarité entre elles. L'écrivain traduit à la réalité, et le photographe le dévoile avec une autre langue, et ceux-ci se combinent. Le résultat de ces relations entre les langues entraîne une production créative. En général les éléments présentés dans les œuvres sont souvent inséparables et cela démontre ces particularités, caractéristiques du signe signalé par Charles Sanders Peirce dans sa fameuse triade. La photographie et ses ambiguïtés passent de la réalité à la fiction, mais ce sera toujours notre vision du monde qui l'interprétera. Même ainsi, il semble encore que la lecture photographique nécessite un déchiffrement correct, une anomalie proche de l'analphabétisme: notre vision photographique associée au monde des mots. Le monde littéraire est un alphabet d'imagerie qui permet d'élargir notre vision du monde en conjonction avec l'univers de l'image photographique.

Mots-clés: Photographie. Littérature. Traduction.

## **Introdução**

A fotografia surgiu em torno de 1826, através do inventor Joseph Niépce Nicéphore, com uma primeira foto da vista da janela do primeiro andar de sua casa em Le Gras, St. Loup de Varenne, nas proximidades de sua cidade natal, Chalon-sur-Saône, França. No entanto, somente nos idos de 1950, isso é divulgado mundialmente, através de historiadores norte-americanos que descobrem essa famosa foto da tomada de sua janela.

Com a morte de Niépce, em 1833, muitos anos antes de sabermos do seu verdadeiro inventor, o mundo descobre tal invento através de Louis-Jacques Mandé Daguerre, sócio de Niépce. Este usurpou o título de pai da fotografia, pois adquiriu todas as informações de como realizar tal invento de seu companheiro, obtidas através de missivas trocadas entre eles durante bastante tempo, fato este já comprovado por pesquisadores.

Como qualquer descoberta quase sempre está ligada “por uma série de experiências e conhecimentos anteriores e pelas necessidades da sociedade” (FREUND, 1979, p. 37), a fotografia não fugiu à regra, pois resultou de inúmeras tentativas por parte de cientistas, em diversos países, num período de plena industrialização da sociedade burguesa.

Vários pesquisadores tentavam fixar as imagens em algum suporte, seja na Alemanha, França, Inglaterra e até mesmo no Brasil, através de Antoine Hercule Romuald Florence, francês naturalizado brasileiro, considerado “o pioneiro da fotografia no Brasil”<sup>2</sup>. Assim como Niépce, também conseguiu obter a fixação de imagens fotográficas em 1833, ao registrar algumas cópias de rótulos de remédios e um diploma de marçonaria, utilizando a urina (ácido úrico) como elemento solvente, no intuito de conseguir obter a fixação por meio da amônia presente na urina.

A tese de que a fotografia teve múltiplas paternidades é hoje admitida pela comunidade científica internacional. Assim como outras descobertas da ciência e da técnica, a fotografia nasceu das investigações levadas a efeito numa época por diferentes pesquisadores em lugares diversos. Assim como outras descobertas que povoam a história das invenções, a fotografia também resultou de uma busca solitária empreendida por pessoas determinadas e incansáveis, como Niépce, Daguerre, Fox Talbot, Bayard e Hercule Florence (KOSSOY, 2002, p. 144).

Foi também esse mesmo inventor de origem francesa, Florence, quem primeiro utilizou o termo fotografia (*photographie*)<sup>3</sup> no Brasil, quando se encontrava na Vila de São Carlos, atual Campinas. A palavra fotografia foi empregada no Brasil cinco anos antes de sua utilização na Europa, diferentemente da utilizada por Niépce, heliografia, que designava escrita com a luz do sol.

Esse invento veio preencher um vazio da então sociedade burguesa, que se consolidava e que precisava de novas descobertas para prosperar e afirmar seus ideais. Esses foram então representados através do retrato fotográfico, cujas novas técnicas vieram satisfazer as exigências daquela sociedade, sendo a fotografia um reflexo das exigências dessa nova tradição e do seu gosto.

---

<sup>2</sup> KOSSOY, Boris. Hercules Florence, Pioneer of Photography in Brazil. In: Image, vol.20, n.1. Disponível em: <<http://www.boriskossoy.com/artigos/image.pdf>>. Hercules Florence, Pioneer of Photography in Brazil. Acesso em: 23 agos. 2012.

<sup>3</sup> KOSSOY, Boris. Hercules Florence, Pioneer of Photography in Brazil. In: Image, vol.20, n.1. p.13. Disponível em: <<http://www.boriskossoy.com/artigos/image.pdf>>. Hercules Florence, Pioneer of Photography in Brazil. Acesso em: 23 agost. 2012.

O século XIX foi o século das transformações. As cidades cresceram desordenadamente, o homem implementou mudanças em todas as esferas da sua vida. Sob a égide do sistema capitalista, a indústria e a nova economia destruíram antigos laços familiares. Toda uma população desenraizada emigrou para as cidades, procurando vender sua mão-de-obra. Novas formas de organização urbana foram criadas com a intenção de ordenar o deslocamento de pessoas e mercadorias, adaptando as cidades ao capital e às suas necessidades. Seguindo o modelo das reformas de Paris, os núcleos urbanos converteram-se em sistemas homogenizados. A lógica fria do capital passou a dar o tom dos acontecimentos e o homem, atônito, viu o mundo lhe fugir à compreensão (COSTA; SILVA, 2004, p. 15).

Através do patrocínio do governo francês juntamente com o apoio político-científico da Câmara dos Deputados e da Academia de Ciências, em 1839, após a morte de Niépce, Daguerre se apropria da descoberta e lança ao mundo o invento da fotografia, o qual naquele período era denominado de *daguerriotipia*, em homenagem ao próprio nome, sabendo tirar proveito da novidade tecnológica. “Daguerre teve apurado senso comercial e parece ter se preparado para a apresentação do seu invento à sociedade, pois organizou apresentações públicas do método e escreveu manuais explicativos para venda de equipamento” (JUCHEM, 2011, p. 3).

Desde o seu surgimento, a prática fotográfica foi acompanhada de inúmeros discursos, uns a favor, outros contra. O primeiro embate foi com relação à obra de arte *versus* fotografia. Críticos de arte, como o poeta e teórico Charles Baudelaire, viam a fotografia como algo meramente mecânico, objetivo e que poderia prejudicar a pintura devido à tamanha exatidão em representar a realidade, se comparada à pintura.

Diferentemente da pintura, a fotografia não precisava de destreza para se conseguir obter uma imagem, comparada à técnica empregada na pintura, além do fato de um retrato para fotografia poder ser obtido em algumas horas, enquanto uma obra de um pintor poderia levar dias, meses ou até anos para ser concluída. Essa grande interrogação por parte dos pintores com relação ao caráter artístico da fotografia, crenças de que essa descoberta traria a destruição do seu ofício, ocorreu em parte, principalmente em relação aos pintores de retratos miniaturizados a óleo.

No decorrer dos anos, no entanto, o mesmo Baudelaire se rende a tal invento; suas críticas são atenuadas, pois a fotografia não causou uma catástrofe no mundo da pintura. O mundo artístico das artes plásticas, em geral, se rende, em parte, à fotografia, e é inevitável também o seu contato com a literatura. Alguns estudiosos admitem em termos históricos a relação com a fotografia, descrevendo esse primeiro momento como uma primeira fase positiva, em que a literatura recebe com certa cordialidade a invenção fotográfica em 1839. “*Both co-*

*existed peaceably in an expanding aesthetic universe*”<sup>4</sup> (RAAB, 1995, p. 35). A literatura, tendo então já uma sólida aceitação, não se preocupava com o surgimento da fotografia, uma vez que esse novo invento não demonstrava de modo algum ameaça.

Literature was older, firmly established, and more comprehensive; the photograph, despite its readier appeal to people of all ages, nationalities, and backgrounds, and despite its infinite documentary and imaginative possibilities, did not contest its superiority (RAAD, 1995, p. 35).<sup>5</sup>

O escritor Charles Lutwidge Dodgson, conhecido pelo pseudônimo de Lewis Carroll, que também era fotógrafo, teve essa arte bastante presente em sua vida, principalmente entre os anos de 1855 a 1880. Tal influência o ajudou a escrever o mundo de fantasias da menina Alice, personagem principal de sua principal obra, *Alice no País das Maravilhas*. Isso não era de surpreender, pois ele era um admirador de novas tecnologias e também fascinado pela matemática, acreditando que havia algo de misterioso na fotografia e que através dela poderia obter o desmascaramento das aparências, apesar de acreditar na captura de um real-fantástico, aceitando a fotografia como algo pertencente ao mundo das artes. Segundo Gouridin, “Carroll ne théorise pas sur le sens de la photographie mais fait osciller celle-ci du côté de l’occulte... la photographie se veut dans son univers acte de capture d’un réel fantasmé.”<sup>6</sup> (GOURIDIN, 2009, p. 2).

Dessa relação, de algum modo, a fotografia passa a ser introduzida nas obras literárias como tema a ser explorado; não que esteja a imagem fotográfica inserida na obra, apesar de alguns fotógrafos trabalharem em parceria com alguns escritores, no entanto ela está presente, impregnada de algum modo, no contexto dos livros. Vamos encontrar a fotografia presente em outros escritores desde a segunda metade do século XIX até os dias atuais, como Edgar Allan Poe, em 1840. Ele chega a publicar um artigo sobre a invenção da fotografia, denominado de *O Daguerriótipo*, técnica fotográfica empregada naquela época, declarando que a precisão na representação por parte da fotografia é bem maior que em qualquer pintura. Em sua obra, podemos observar que “o escritor americano tratou de discussões sobre o retrato, a imagem e o

---

<sup>4</sup> Ambas coexistiam pacificamente em um universo de expansão estética.

<sup>5</sup> A literatura era mais velha, firmemente estabelecida e mais abrangente; a fotografia, apesar de pronta, atraía pessoas de todas as idades, nacionalidades e origens, e apesar de seu documentário infinito e possibilidades imaginativas, não contestou a sua superioridade.

<sup>6</sup> Carroll não teoriza sobre o significado da fotografia, mas oscila no lado do ocultismo... a fotografia vai agir no seu mundo de captura de um real-fantástico.

duplo com uma precisão reticular.” (OLIVEIRA, 2009, p. 85). E também em seu conto “O retrato Ovalar” (1842), já demonstrava sua preocupação com a imagem.

Escritores como Honoré de Balzac, apesar de acreditar que a fotografia poderia descamar sua pele, caso permitisse uma pose para um retrato. No entanto, Émile Zola, Stendhal, Gustave Flaubert, Alexandre Dumas, Roland Barthes, Marcel Proust, e fotógrafos como Eugene Atget, Walker Evans, Brassai, além de artistas da fotografia e da escrita como a fotógrafa contemporânea Sophie Calle acreditavam, de alguma maneira, na interação da literatura com a arte fotográfica e a utilizavam. Sendo impossível negar tal relação, demonstravam que a fotografia está impregnada em suas obras. Noutros casos, nem sempre existe uma relação direta desses escritores com a fotografia.

As relações entre fotógrafos e escritores eram intensas, a exemplo da amizade entre o retratista francês Nadar, no século XIX, com os escritores George Sand, Charles Baudelaire e Jules Verne, que o encorajaram a fotografar catacumbas e os esgotos utilizando *flash* de magnésio, e fotografias aéreas de Paris, através de um balão. “[...] Nadar, encouraged by Charles Baudelaire, George Sand and Jules Verne, among other writer friends, experimented with cameras and lighting both underground and in the air over Paris<sup>7</sup>” (RABB, 1995, p. 37).

Durante a última fase do romantismo na Europa, “embora já demonstrasse sinais de declínio em diversos aspectos” (JUCHEM, 2011, p. 5), ocorre uma preparação para uma nova corrente literária chamada Realismo, na qual é possível presenciar uma interação maior dos escritores com o mundo da imagem; devido a esse novo *mass media*, a fotografia experimentou em pouco tempo, graças à sua popularidade, uma evolução técnica significativa.

O período condiz com uma nova realidade artística, apesar de a fotografia comumente ser considerada como uma “cópia da realidade”, o que é noção simplista; no entanto, foi essa uma das condições que a levou a se encaixar muito bem durante esse período, não só na literatura, como também na pintura, com a qual teve relação mais estreita. Nesse florescimento do realismo, vamos encontrar escritores fotógrafos como Émile Zola, que não só escreviam, mas também eram dedicados fotógrafos. Através dessa nova arte, podia representar em sua obra literária novos aspectos de ver e representar a realidade, até então nunca vistos a olhos desnudos.

---

<sup>7</sup> Nadar, incentivado por Charles Baudelaire, George Sand and Jules Verne, entre outros amigos escritores, experimentou utilizar câmeras com iluminação nos subterrâneos e fotografias nos céus de Paris.

A câmera fotográfica institui um novo consenso com relação à “veracidade”, ao possibilitar observar a natureza de uma forma nunca antes vista — frações de segundo do movimento de tudo que nos rodeia, antes impossíveis de ser captadas com o olho humano, agora são desveladas pela fotografia.

It is not coincidental that literary realism flourished after the invention of photography, early in France than elsewhere. As Paul Valéry observed in retrospect, “From the moment that photography appeared, the descriptive genre began to invade Letters.... In verse as in prose the decor and exterior aspects of life took an almost excessive place.” Indeed, many novelists, such as Champfleury and Émile Zola, may have tried emulate the camera, with its impersonal, disciplined, detailed and accurate mirroring of surface reality in their work. Photography became a metaphor for the veracity and even creativity of many nineteenth-century writers, and the supposedly objective camera became a model for ways of seeing and representing the world<sup>8</sup> (RABB, 1995, p. 38).

Com o advento da fotografia, não se tinha como negar a forma de olhar o mundo por meio de imagens, aspecto que artistas até mesmo negavam ou odiavam, possivelmente pelo preconceito criado por alguns críticos e escritores dentre outros artistas, embora sabendo que de alguma maneira isso havia sido influenciado pelas imagens fotográficas. No entanto, Walt Whitman, que admitia em sua obra “in these Leaves [of Grass] everything is literally photographed, nothing is poeticized, not a stop, not an inch, [...]”<sup>9</sup> (RABB, 1995, p. 38). Essa mesma obra teve uma de suas edições, em 1942, em parceria com as fotografias de Edward Weston.

O escritor Marcel Proust também travou intensa relação com a fotografia, como se lê na obra *Proust e a Fotografia*, escrita por Brassai. O fotógrafo Brassai era de origem húngara, e seu nome verdadeiro era Gyula Halász. Naturalizado francês em 1948, além de escritor, também se dedicou à pintura, ao desenho, à escultura e ao cinema, sendo considerado “o fotógrafo das noites” ou das noites de Paris. Conhecia vários artistas frequentadores de diversos cafés, como

---

<sup>8</sup> Não é coincidência que o realismo literário floresceu após a invenção da fotografia, no início na França, do que em outros lugares. Como observou Paul Valéry, em retrospecto, “A partir do momento em que fotografia apareceu, o gênero descritivo começou a invadir as Letras.... Tanto em prosa como em verso a decoração e os aspectos exteriores da vida tornou um lugar quase excessivo.” De fato, muitos romancistas, como Champfleury e Émile Zola tentaram imitar a câmera, com seu espelhamento impessoal, disciplinada, detalhada e precisa da realidade superficial em seu trabalho. Fotografia tornou-se metáfora de criatividade e veracidade até mesmo de muitos escritores do século XIX, e a câmera supostamente objetiva tornou-se um modelo para os modos de ver e representar o mundo.

<sup>9</sup> “Nestas Folhas de Relva [Leaves of Grass] tudo é literalmente fotografado, nada é poetizado, nenhuma parada, nenhuma polegada, [...]”.

Sartre, Henry Miller, Pablo Picasso, Giacometti, além de focar em suas fotografias personagens notívagos, prostitutas, homossexuais, atores e viciados em ópio.

Brassaï interessou-se pela literatura desde a sua chegada a Paris em 1924; seu pai era professor de literatura francesa que ministrava aulas na Sorbonne. Aprendeu a língua francesa através da leitura das obras de Marcel Proust, apesar de não conhecê-lo pessoalmente, pois Proust morreu dois anos antes de sua chegada à cidade. Brassaï consegue demonstrar as interfaces da literatura proustiana com a sua arte fotográfica, como na constituição da obra *Em busca do tempo perdido*:

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 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* (BRASSAÏ, 2005, p. 16).

São várias as nuances do mundo fotográfico percebido por Brassaï, desde as origens da paixão ou mesmo a obsessão de Marcel Proust pela fotografia, considerando ainda o modo de narrar fotográfico desse escritor. Brassaï consegue identificar os termos empregados pelo escritor, suas variações “de perspectiva, de ângulo óptico”, dentre outras características pertencentes ao universo fotográfico, como as “numerosas metáforas fotográficas, as incessantes referências ao ‘instantâneo’, ‘a pose’ à impressão, o clichê, ‘a câmara escura’, ‘a revelação’, à fixação” (BRASSAÏ, 2005, p. 15).

Brassaï, ao falar das possíveis origens do interesse de Proust pelas imagens, principalmente pelos retratos, as encontra possivelmente nas seções de apreciação de fotografias com seu Tio Jules Amiot ou mesmo ao fato de tê-la herdado de sua mãe: “Assim, entre dez e doze anos de idade, Marcel e seu irmão Robert foram fotografados quatro vezes. Entre Paris e Illiers, a Sra. Proust parava em Chartres para uma sessão de pose.” (BRASSAÏ, 2005, p. 20).

Proust tinha como *hobby* mostrar aos amigos a sua coleção de fotografias e mantinha também o interesse constante por troca de fotografias, principalmente de retratos. Sua obsessão em adquiri-las a qualquer custo o fazia usar como estratégia uma perseguição doentia aos donos das imagens que ele pretendia ter ou até mesmo, se preciso fosse, roubá-las.

Brassaï se identificou com o universo proustiano, nas imagens noturnas, perspectivas e temas escolhidos, como as imagens noturnas, em que observa a beleza do luar em *Correspondance*, durante a Primeira Guerra Mundial, na qual Proust, em Paris, presenciara a escuridão das ruas, devido ao ataque eminente dos Zeppelins.

Autor de *Paris à noite* e de *Paris secreta*, sinto certa afinidade com esse Proust “fotógrafo noturno”. Suas imagens de Paris à noite, se realmente estivesse munido de uma câmera fotográfica, provavelmente mostrariam um parentesco com aquelas que eu próprio tirei de Paris, em tempos de paz ou durante o *black-out* da Segunda Guerra Mundial. Posso dizer com Proust que a Paris de 1939 a 1945, mergulhada na escuridão, “era tão bela e tão ameaçadora” quanto a Paris de 1914 a 1918. (BRASSAÏ, 2005, p. 121-122).

### **A fotografia e o movimento de vanguarda europeu: o Surrealismo**

Com o final da Primeira Guerra Mundial, em 1918, houve o advento dos movimentos culturais das vanguardas europeias, suas escolas e estilos: o Modernismo, em suas diversas vertentes: Futurismo, Cubismo, Surrealismo, Dadaísmo. Nesse período de efervescência cultural e de rupturas, constata-se a inter-relação das diversas linguagens:

O modernismo se caracterizou pela intenção radical de fundar a arte sobre as novas bases estéticas. Pretendia-se negar a tradição pela renovação constante da expressão artística, o que consequentemente acabou por fundar uma nova tradição: a tradição do novo. O fotógrafo na ânsia de afirmar o novo manteve um diálogo tenso com o seu meio de expressão, procurando superar a perspectiva com base de reprodução da imagem (COSTA; SILVA, 2004, p. 13).

O Surrealismo<sup>10</sup> tem seu expoente na fotografia com o parisiense Jean-Eugène-Auguste Atget, conhecido como Eugène Atget, que retratou Paris por cerca de 25 anos, ininterruptamente. Fotógrafos como Man Ray, Berenice Abbott, Walker Evans, Brassai e Henri Cartier-Bresson, assim como um dos fundadores e o criador dos *Manifestos do Surrealismo*<sup>11</sup>,

---

<sup>10</sup> SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico em estado puro, mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito, ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral (BRETON, 2001, p. 40).

<sup>11</sup> Esse encontro com o inconsciente irá reger a primeira investida do Movimento Surrealista, que, através do seu “Primeiro Manifesto”, começa por fazer uma distinção bastante clara entre o que pertence à racionalidade e o que pertence ao mundo do inconsciente. Para tal, os surrealistas irão se afastar da realidade, mergulhando em um mundo até então totalmente desconhecido para o homem, no qual o fantástico e o maravilhoso se fazem presentes.

André Breton, viam no trabalho de Eugène Atget “o lúdico, o maravilhoso, o desconhecido<sup>12</sup>”. Apesar de Atget não ser um fotógrafo engajado nessa escola, pois evitava sempre ser considerado como um membro surrealista, todos o reconheciam como pai da fotografia moderna e precursor e influenciador do surrealismo fotográfico.

Walter Benjamin tem como referência em seus ensaios a obra fotográfica de Eugène Atget, como em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, ao reconhecer a perda da aura<sup>13</sup> através do incansável trabalho fotográfico de Eugène Atget. Com a produção massificada da fotografia, através do advento da cópia das imagens, ocorre a dessacralização da obra de arte. Antes, somente os iniciados podiam cultuá-la. Benjamin diz que:

Atget foi um ator que retirou a máscara, descontente com sua profissão, e tentou, igualmente, desmascarar a realidade. (...). Com efeito: as fotos parisienses de Atget são as precursoras da fotografia surrealista, a vanguarda do único destacamento verdadeiramente expressivo que o surrealismo conseguiu pôr em marcha. Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência. Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto de sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica (BENJAMIN, 1996, p. 100 – 101).

As imagens surreais de Eugène Atget primam pelo estranhamento, desvelando o vazio dos lugares, ruas, vielas, esquinas e becos do centro e arredores de Paris que ele conhecia tão bem. Suas imagens assemelham-se quase sempre a uma cidade fantasma, pois ele fazia suas “rondas” fotográficas nas madrugadas, um horário não tão convencional de registro de fotografias, evitando também as imagens idealizadas da cidade, como a representação de monumentos famosos ou o *glamour* das noites parisienses.

---

Desse modo, a razão humana perde todo o seu controle, abrindo espaço para que a imaginação, sem nenhum tipo de freios, manifeste-se plenamente (BRAUNE, 2000, p. 29).

<sup>12</sup> Idem, ibidem.

<sup>13</sup> Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável. Porém, quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto. O mérito inexcusável de Atget é ter radicalizado esse processo ao fotografar as ruas de Paris, desertas de homens, por volta de 1900. Com justiça, escreveu-se dele que fotografou as ruas como quem fotografa o local de um crime. Também esse local é deserto. É fotografado por causa dos indícios que ele contém. Com Atget, as fotos se transformam em autos no processo da história. Nisso a sua significação política latente. Essas fotos orientam a recepção num sentido predeterminado. A contemplação livre lhes é adequada. Elas inquietam o observador, que pressente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas (BENJAMIN, 1996, p. 174).

Suas imagens quase nunca registram pessoas; no lugar dessas, os manequins, ou, como relata Breton, “*manequins* modernos<sup>14</sup>”, ou pessoas através das vidraças, ou bem afastadas, numa tentativa de compor o retrato urbano da cidade, denominação atual para a “paisagem urbana”, como se a própria cidade fosse objeto duma espécie de autorretrato<sup>15</sup>. Benjamin diz: “E nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade” (BENJAMIN, 1996, p. 82).

O rosto humano é suplantado pela desolação do esvaziamento da cidade, para que esta mostrasse a sua aparência. A retirada da representação humana é inevitável, possibilitando que a cidade seja vista como cidade, sem acobertamentos nem máscaras.

Nesse contexto, a fotografia participou de forma intensa e importante na formação psicológica da sociedade urbana, percorrendo um mundo assombroso, revelando a face oculta dessa sociedade, procurando um mundo infiltrado por tabus, enfim, voltando-se para aqueles a quem a sociedade tinha virado as costas (BRAUNE, 2000, p. 18).

A figura humana, possuidora do valor do culto, é suprimida pelo retrato de Paris na calada das manhãs. A capital francesa é exposta como o mais importante elemento, relegando os demais a um segundo plano. A representação, não mais como valor de culto, mas como valor de exposição. A cidade assume então a função de sujeito ao mostrar o seu “rosto”, e não a face do elemento humano.

Nas fotografias de Atget, a cidade despovoada torna-se estranha para os seus próprios habitantes, e surge uma Paris desconcertante, quase irreconhecível. Para a sensibilidade surrealista então nascente, a cidade adquire pela primeira vez o seu “rosto verdadeiro”. No final da sua vida, Atget foi o contemporâneo dos surrealistas, que logo perceberam, em sua produção, o teor de insólito e estranheza que eles perseguiam (PARTINI, 2010, p. 97).

A partir desses movimentos na Europa, repercutindo mundo afora, é que a fotografia vai se consolidar e obtém o caráter de arte. Em seguida, um pouco depois desse período surrealista, ocorre a primeira exposição fotográfica, no ano de 1938, no MoMA, com “a exposição

---

<sup>14</sup> O maravilhoso não é o mesmo em todas as épocas; participa obscuramente de uma classe de revelação geral, de que só nos chega o detalhe: são as *ruínas* românticas, o *manequim* moderno ou qualquer outro símbolo próprio a comover a sensibilidade humana por algum tempo (BRETON, 2001, p. 30).

<sup>15</sup> Nas cidades, tudo conspira contra a contemplação. A cidade exige de nós velocidade, instantaneidade, decisão. Não é por acaso que a cidade fotografada encontra sua expressão mais notória em um tipo de imagem que veio a chamar-se *streetphotography*, onde estes valores tornam-se aqueles que nos habituamos a esperar de uma fotografia. De fato, nesta tensão entre o hábito, e mesmo o tédio, por um lado, e a agilidade que requer “reflexos rápidos”, constrói-se esta “afinidade eletiva” entre fotografia e cidade, que só fez crescer ao longo do século XX. A cidade tornou-se o fotografável por excelência, em uma relação similar à que ocorreu entre a xilogravura e a ruína, ou entre a aquarela e a marina.

Americans Photographs”<sup>16</sup> em Nova Iorque. A fotografia passa a ser concebida com o intuito de integrar o roteiro das grandes exposições em grandes museus, atingindo finalmente o estatuto de arte.

No entanto, algumas questões ainda estavam bem imbricadas no universo fotográfico, como a noção de “realismo fotográfico”, ainda que fosse valorizado o seu caráter de propiciar a libertação da pintura, obrigando-a a trilhar novos caminhos e deixando o lado obsessivo de representação de semelhança das coisas que nos rodeiam. Picasso mesmo fez um paralelo da fotografia com a cópia ao exortar a pintura a deixar essa obsessão de “cópia” para a fotografia. Isso, de certa forma, condenava a fotografia a algo que especificamente tinha por objetivo mostrar a “cópia do real”, o que lhe conferia um descrédito, devido à impossibilidade da fuga do realismo.

Por mais abstrata que seja uma fotografia, por mais que ela “minta”, por mais que nela sejam adicionadas interferências de quaisquer categorias, por mais surreal que possa vir a ser uma fotografia, ela não deixa de estar atrelada ao referencial, àquilo que, no exato momento em que o disparador da câmera foi acionado, estava lá – presença incontornável –, caso contrário não haveria algo fotografado, não haveria a fotografia. [...] Essa condição indiciária, referencial, no entanto, que é a ontologia da fotografia, por ter sido mal interpretada e pouco compreendida, acabou por levá-la à condição de mimese, de “espelho da realidade”. Essa condição mimética atribuída à fotografia vem do inquestionável deslocamento da realidade do objeto fotografado à película no instante em que se fotografa, de sua condição pragmática e existencial amarrada a um instrumento mecânico, que só sobrevive em simbiose com a realidade, o resto sendo retórica (BRAUNE, 2000, p. 11-12).

A fotografia, dessa forma, tem somente a incumbência da representação das coisas como realmente são, ficando o exame dos aspectos metafórico e poético a cargo de outras artes. Cabe aqui destacar, no entanto, que a fotografia sempre esteve impregnada por esse “problema” desde a sua origem.

Com o modernismo, tornou-se possível o levantamento de outras questões, ao ser percebido que a fotografia reproduz automaticamente a perspectiva, procedimento que foi originado no Renascimento. Nesse contexto a fotografia participa de dois períodos distintos: do mundo do Renascimento com a criação da perspectiva e da esfera cultural moderna.

Na verdade o seu diálogo era com o Renascimento, enquanto proposta existencial e concepção de mundo. Esta é a realidade da fotografia moderna: tentativa de superação de impasses e contradições advindos do encontro da sensibilidade renascentista com

---

<sup>16</sup> DOBRANSZKY, Diana. A fotografia e o Museum of Modern Art (Nova York). Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/24/05.html>>. Acesso em 25 de julho 2013.

a nossa cultura para a afirmação da estética transformadora da modernidade (COSTA; SILVA, 2004, p. 13).

Ao fazer um registro mecânico de uma imagem em condições mais ou menos semelhantes ao olhar humano, tal fenômeno revelou não o caráter real da visão tradicional, mas o contrário, seu caráter de sistema, de código. “As fotografias são tiradas, ainda hoje, em função da visão artística clássica” (NEIVA; JUNIOR, 1986, p. 61).

Essa visão artística clássica deve-se ao fato de a fotografia ser oriunda da perspectiva renascentista, pois seria a junção de dois acontecimentos: um de ordem física, através da óptica, princípio descrito e publicado em um de seus compêndios pelo cientista italiano Giovanni Battista Della Porta e utilizada por vários artistas, como Leonardo da Vinci e o alemão Albrecht Dürer, e também pelo famoso pintor holandês Johannes Vermeer, mas já conhecido há muito tempo pelos gregos e árabes, denominado de câmera escura; e outro de ordem química, que possibilitou a concretização da imagem fotográfica pela descoberta, por parte da química, de substâncias que reagem à presença de luz, conhecidas como sais de prata.

A descoberta da fotografia contribuiu para a democratização das artes por fazer parte das vidas de todas as classes sociais, possibilitando à maioria das pessoas a posse de imagens, como o seu próprio retrato, pois antes poucos podiam pagar pelo trabalho de um pintor. A fotografia também propiciou a representação das condições subumanas de trabalho, que reclamavam por providências, já que antes do registro fotográfico elas poderiam não ser vistas.

No entanto, inicialmente, se a relação da fotografia com a pintura foi difícil, é de se imaginar a sua relação com o mundo das letras, de modo que é de suma importância conhecer os precursores desse vínculo durante o modernismo europeu.

## **O Surrealismo e o diálogo estético: literatura e fotografia**

É durante esse período de avanço tecnológico, com a evolução fotográfica trabalhando em conjunto com o Surrealismo<sup>17</sup>, que a escola tem início, em torno de 1920. “O termo ‘surrealismo’ surgiu em 1917, quando o poeta italiano Guillaume Apollinaire usou a expressão

---

<sup>17</sup> Movimento da literatura e das belas-artes, fundado em Paris pelo poeta e crítico André Breton em 1924, quando publicou seu *Manifesto Surrealista*. Foi constantemente dominado por seu criador. Cresceu fora do movimento conhecido como Dadaísmo, um movimento artístico e literário que refletiu o protesto niilista contra todos os aspectos da cultura ocidental. Assim como o Dadaísmo, enfatizou o papel do inconsciente na atividade criativa, mas empregou o inconsciente psíquico mais ordenadamente e de maneira mais séria (OLIVEIRA, 2013, p. 1).

para definir seu drama *As mães de Tirésias* e sua poesia, atenta aos mínimos gestos do cotidiano<sup>18</sup>. Alguns estudiosos acreditam que o movimento “distingue-se totalmente de outras escolas contemporâneas, afastando-se completamente de todas as tradições da expressão artística” (READ, 1978, p. 144). Influenciada pelas noções da psicanálise de Freud, a literatura vai trabalhar com a fotografia e com um grau semelhante de equivalência, a exemplo da obra *Nadja*, de André Breton.

Enfatizamos que a fotografia em relação à literatura possuía até então um caráter geralmente ilustrativo, existindo ainda um aprisionamento, uma ligação denotativa da imagem em relação à palavra, bem diferente da proposta esboçada por Breton, na qual fica evidente a questão da independência da fotografia como arte.

De modo radical, Breton escreve num catálogo da exposição de colagens fotográficas de Max Ernst: “A invenção da fotografia deu um golpe mortal nos velhos modos de expressão, tanto na pintura como na poesia, onde a escrita automática surgida no final do século XIX é uma verdadeira fotografia do pensamento” (BRETON *apud* SOULAGES, 2010, p. 271). No entanto, François Soulages conclui que a radicalidade empreendida por Breton não acabou com a interação entre as linguagens tradicionais, como a pintura e a poesia: “Notemos, entretanto, que o cadáver da pintura e o da poesia ainda estão se mexendo” (SOULAGES, 2010, p. 271).

*Nadja* é uma jovem que Breton encontra em 4 de outubro de 1926, numa de suas andanças por Paris, passando pela *Rue Lafayette*, como um *flâneur* na concepção de Walter Benjamin (1985), mercê do acaso, ao percorrer de forma errante diversas ruas sem paradeiro e ficar observando a vitrine da livraria *L'Humanité*. Adentrando esse recinto, Breton compra o último livro de Trótski; em seguida, a protagonista segue sua caminhada em direção à *Opéra*. Ao atravessar um cruzamento. “De repente, ainda que tivesse a uns dez passos de mim, vindo ao sentido oposto, vejo uma moça, pobremente vestida, que também me vê, ou tinha me visto. Vai de cabeça erguida, no contrário de todos os passantes” (BRETON, 2007, p. 63).

*Nadja* é uma figura enigmática, uma “alma errante”, de quem mesmo se sabe seu nome real. Seu nome é dito pela própria jovem, que veio de Lille, uma cidade do norte da França, para tentar a sorte em Paris:

---

<sup>18</sup> AMARANTE, Dirce Waltrick do. O “Manifesto do Surrealismo” completa noventa anos. Disponível em: <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-012/o-manifesto-do-surrealismo-completa-noventa-anos-dirce-waltrick-do-amarante/>>. Acesso em 25 de março de 2014.

Em *Nadja* de André Breton essa exposição do olhar ocorre com os protagonistas que se deixam atravessar por milhares de formas e cores. Porém eles não são os únicos a serem atravessados por essas imagens, o leitor percorre as páginas do livro como quem passeia pela cidade em uma aventura. Assim, entre uma página e outra é possível se deparar, por exemplo, com a Porta Saint-Denis, com os folhetins do *Théâtre Moderne*, e com a vitrine envidraçada das lojas *Camées Durs* cujas fotografias o escritor que é ao mesmo tempo autor, narrador e personagem se empenha em estampar sempre que possível (ALMEIDA, 2011, p. 1).

*Nadja*, “com seus olhos de avenca”, é personagem fictícia, de quem conhecemos somente os olhos, em palavras e foto, e cujo retrato completo não é exposto. Breton inaugura uma nova relação entre a palavra e a imagem fotográfica. Essas por vezes se complementam; imagens sendo substituídas por imagens. Breton tem consciência do uso das linguagens, ficção e realidade são entrelaçadas, num jogo de palavras e fotografias as mais variadas, descrevendo as reminiscências da cidade grande, desenhos, rabiscos e pinturas, num exercício de pura liberdade de expressão. Trata-se de uma fotomontagem em que quatro imagens do mesmo detalhe do rosto de Nadja são apresentadas uma abaixo da outra, com a forma semelhante à de uma avenca, pois seus olhos e sobrancelhas arqueados dos remetem a tal formação: folhas opostas e simétricas saindo de um caule.

Ainda na Europa vamos encontrar outros artistas a participarem da inter-relação literatura e pintura, como na Rússia na pós-revolução socialista. Durante esse período, temos como um dos líderes poéticos e propagandísticos dos ideais comunistas Vladimir Maiakóvski, bem como o fotógrafo Alexander Rodtchenko. Eles trabalham em conjunto poema e imagem na obra *Pro eto* (que significa “Sobre Isso”, uma possível tradução para o português).

O movimento se expandiu, sendo possível encontrar diversos artistas ao redor do mundo, que trabalhou e trabalham a relação fotografia e literatura, desde o modernismo brasileiro, podemos encontrar, Mário de Andrade e Jorge de Lima, no México, o também escritor/fotógrafo, Juan Rulfo, bem como milhares de fotógrafos em todo o mundo que trilharam caminhos tendo a literatura como tema.



## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Danielle Grace de. Texto e fotografia em *Nadja* de André Breton. **XII Congresso Internacional da ABRALIC**. UFPR – Curitiba, Brasil, 2011.

AMARANTE, Dirce Waltrick do. O “Manifesto do Surrealismo” completa noventa anos. Disponível em: <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-012/o-manifesto-do-surrealismo-completa-noventa-anos-dirce-waltrick-do-amarante/>>. Acesso em 25 de março de 2014.

BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRASSAÏ. **Proust e a Fotografia**. Tradução, André Telles. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2005.

BRAUNE, Fernando. **O surrealismo e a estética fotográfica**. Rio de Janeiro: 7letras, 2000.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução: Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

COSTA, Heloise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.



DOBRANSZKY, Diana. A fotografia e o Museum of Modern Art (Nova York). Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/24/05.html>>. Acesso em 25 de julho 2013.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e Sociedade**. Lisboa: Vega, 1994.

GOURITIN, Patricia, Littérature et photographie, du lisible qui fait voir au visible qui narre, Acta fabula, vol. 10, n° 4, Ouvrages collectifs, Avril 2009. Disponível em: <<http://www.fabula.org/acta/document5017.php>>. Acesso em: 19 novembre 2012.

JUCHEM, Marcelo. Reflexões literárias: novas questões a partir do surgimento da fotografia. III Encontro Nacional de Estudos da Imagem — 3 a 6 de maio de 2011 — Londrina — PR. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Marcelo%20Juchem2.pdf>>. Acesso em: 24 jan. 2014.

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

\_\_\_\_\_. Hercules Florence, Pioneer of Photography in Brazil. In: Image, vol. 20, n. 1. Disponível em: <<http://www.boriskossoy.com/artigos/image.pdf>>. Hercules Florence, Pioneer of Photography in Brazil. Acesso em: 23 ago. 2012.

NEIVA JR, Eduardo. **A imagem**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. Poe e a arte do retrato. In: **Congresso Internacional Para sempre Poe**. Belo Horizonte, 2009.

PARDINI, Patrick. **Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: Brasil Brasis/ Mariano Klautau Filho...et al**. Belém: Diário do Pará, 2010.

RABB, J. M. (ed.), **Literature & Photography: Interactions 1840-1990**. New Mexico. University of New Mexico, 1995.

READ, HERBERT. **O sentido da arte: esboço da história da arte, principalmente da pintura e da escultura, e das bases dos julgamentos estéticos**. São Paulo: IBRASA, 1978.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.