

LITERATURA E FOTOGRAFIA: ALGUMAS ABORDAGENS

LITERATURE AND PHOTOGRAPHY: SOME APPROACHES

Daniel Cruz Fernandes*

RESUMO: O presente trabalho propõe uma análise de interação mediática referente aos sistemas artísticos literários e fotográficos. Em princípio, discutiremos a possibilidade de se evidenciar um processo técnico-compositivo na literatura influenciado por uma estrutura fotográfica, discernindo-o de aspectos cinematográficos e das artes plásticas. A seguir, propomos dois estudos específicos, sendo o primeiro sobre determinados aspectos da poética de Oswald de Andrade e o segundo, a abordagem de um poema de Vasco Graça Moura, relacionado com a transposição de sistemas semióticos, e o diálogo que o fotógrafo Gérard Castello-Lopes apresentou com ele. Nesse último aspecto, utilizaremos uma instrumentalização retórica a partir de uma perspectiva não eminentemente textualista, e sim, voltada ao esclarecimento de sentidos no texto.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, Fotografia, Interartes.

ABSTRACT: This article proposes a media interaction analysis of the literacy artistic and photographic systems. In the first part of the article, the possibility of demonstrating a compositional-technical process in literature influenced by a photographic structure is discussed; this is done by differentiating it from cinematographic aspects and fine arts. Next, two specific studies are proposed: the first about some aspects of Oswald de Andrade poetry and the second refers to an approach of one of Vasco Graça Moura's poem, relating it to the transposition of semiotic systems and the dialogue that the photographer Castello-Lopes presented. In relation to this last aspect, the study instead of using a non-textual perspective uses a rhetorical tool that aims at clarifying the meanings of the text.

KEYWORDS: Literature, Photography, InterArt.

* Graduado na Universidade de São Paulo (USP) em Letras, 2013. Iniciação Científica em Fotografia e Literatura. Cursando Mestrado em Investigação e Ensino de Literatura Portuguesa, na Universidade de Coimbra, 2014. Email: danielcruz.danielcruz@gmail.com.

1.

Quando Homero, no livro XVIII da *Iliada*, tingiu o escudo de Aquiles com cores e formas de uma visualidade impactante, demonstrou que há no sistema literário uma genética híbrida, uma composição de diversos preceitos plásticos que se adequam a caracterização da palavra. Muito se disse sobre o assunto ao longo da história, vieram os estudos ekfrásticos, as composições verbo-visuais barrocas, a dicotomia teórica romântica das artes temporais e espaciais e, fruto da revolução industrial, um novo paradigma se abre na sociedade invadindo abruptamente a realização artística: a imagem técnica.

Sem dúvida, a imagem técnica vem ressignificando a cada dia o nosso modo de perceber o mundo, do ponto de vista informativo, apreciativo, lúdico, etc. Um jovem estudante se duplica, multiplica-se no universo virtual da internet, representa-se idealmente pelo arsenal fotográfico colhido em abundância, fazendo daquele antigo momento inesquecível, uma disciplina corriqueira: tudo é especial e, se é tudo, torna-se pueril.

A linha de raciocínio do presente trabalho procurará apontar confluências entre a imagem técnica, especificamente a fotografia, e a literatura, ora por hipóteses de aspectos técnico-compositivos, ora por aproximações semânticas que permitirão discutir propostas interpretativas. Para o primeiro caso, estudaremos alguns traços da poética de Oswald de Andrade, arraigada num ideário industrial e experimentalista. Para o segundo, optamos por um poema do

escritor português Vasco Graça Moura, intitulado *Os rostos comunicantes*, de 1984, por sua proposta de transpor ao texto literário uma impressão particular sobre pinturas de retrato. Além disso, por fim, analisaremos uma fotografia de Gérard Castello-Lopes composta como interpretação desse poema.

Sobretudo, deixaremos o rastro de uma intervenção didática através das diversas abordagens referidas, justificadas por um método de aproximação do leitor perante uma obra literária, em acordo com esse novo horizonte de expectativas alimentado pelo império das imagens técnicas, e uma perspectiva atual de recepção do texto literário, seguindo as palavras de Antonio Fillola, “la lectura es el resultado de una interacción entre el texto y el lector, el producto de un diálogo en el que se negocia entre la coherencia interna del texto y la que el lector le atribuye”¹ (FILLOLA, 1994, p. 26).

2.

Para identificarmos uma característica de natureza fotográfica em uma produção literária, comporemos uma análise contrastiva junto a outros dois sistemas artísticos que poderiam suscitar problematizações: a pintura e o cinema. Em princípio, tratar superficialmente de conceitos como enquadramento, planos ou visualidades não nos facilitaria o êxito da proposta. Será oportunamente por outras vias que qualificaremos nosso objeto.

¹ “a leitura é o resultado da interação entre o texto e o leitor, o produto de um diálogo que se negocia entre a coerência interna do texto e a que o leitor lhe atribui”. Tradução nossa.

2.1

É sabido o quanto a consolidação da imagem fotográfica no século XIX, fruto de pesquisas de longa data (pensemos em Daguerre, Niépce, Fox Talbot e até mesmo na ancestral câmara obscura), revolucionou a concepção estética da pintura no que tange a retratação da realidade. Insuficiente nesse quesito perante a fidelidade da imagem técnica, tal cataclismo proporcionou uma ruptura de paradigmas e libertou o artista a uma outra ordem representativa. O primeiro sintoma desses novos tempos emerge junto ao Impressionismo.

Sendo assim, a pintura passa a assumir um novo papel na comunhão da subjetividade do olhar, da materialidade da tinta e no desenvolvimento que, aos poucos, a leva para a abstração completa do real. Por outro lado, a fotografia emoldura o mundo, aproxima as distâncias por sua reprodutibilidade, expondo um *analogon* da realidade, segundo a terminologia de Roland Barthes (cf. 1977, p. 17), propriedade de correspondência direta com o objeto referido, qualidade denotativa de exposição de conteúdo.

Circundados esses aspectos, façamos então o movimento de transposição intersemiótica (evocando uma radiografia semiológica), selecionando os elementos transitáveis de uma *media* a outra. Se, como dissemos, o lema da fotografia é a objetividade, a captação do instante e o quase desaparecimento do artista, pelo contrário, na pintura o que se evidencia é a subjetividade, a intervenção do pintor reformulando a realidade. Diferenciado esse aspecto, sob o ponto de vista literário, em um exercício

de visualidade construída pela palavra, podemos sugerir uma leitura pontual entre dois escritores portugueses de duas épocas distintas: Fialho de Almeida e Gonçalo M. Tavares.

Ressaltamos a plasticidade de um autor como Fialho de Almeida, também pintor, contemporâneo da popularização da fotografia no fim do século XIX, ciente dos rumos em que arte num todo se difundia. Observemos o seguinte excerto extraído de *Os Gatos*, de 1890: “Estão a ver o carrejão bovino a enlaçar nos galfarros dos dedos a pequena, este grupo movendo-se numa reentrância de beco sem lampiões, que a sombra alaga, por entre incertezas de fundos movediços, e perspectivas falsas de planos e d’arestas” (ALMEIDA, 1958, p. 137). Uma sombra alagada, imprecisões representativas em planos e perspectivas subvertidos. Impressionista, Fialho de Almeida capta a essência das novas visualidades da sua época e as transpõe por meio de uma ondulação lírica abstrata.

Para encerrar esse embate, pensemos num escritor contemporâneo, herdeiro de uma vasta discussão entre a invasão da imagem técnica na sociedade e seu irrigamento no mundo literário. De Gonçalo M. Tavares extraímos um pequeno trecho de uma micronarrativa inserida no livro *Short Movies*, de 2011. Ficará evidente uma nova economia narrativa, de visualidades fragmentadas, de absolutizações substantivas aos moldes de uma analogia direta com o objeto no mundo. “Uma velha locomotiva abandonada numa estação intermédia, numa linha já desactivada. A locomotiva transformada em armazém:

estão dezenas e dezenas de bicicletas velhas, umas sem guidador, outras sem rodas, etc.” (TAVARES, 2011, p. 23).

2.2

Se então pensamos a imagem técnica na literatura como diálogo que só ocorre a partir de uma concepção ideologicamente industrial, e não mais orgânica e manufaturada como a pintura, entramos na maior dificuldade que nossa proposta se depara: o cinema. Em princípio, tal distinção se compromete pela própria constituição cinematográfica construída pela sequência de imagens fotográficas. Contudo, há alguns pontos de divergência entre ambas as realizações no campo literário.

Ao estudar as relações entre cinema e literatura, Rosa Maria Martelo (cf. 2012, p. 13-14) aponta para algumas características basilares, como a noção de encadeamento, de transição e de imagem não estática. Para corroborar sua hipótese, a autora apresenta a concepção de Ezra Pound sobre tal aproximação, exibindo a crítica que o poeta fez a uma concepção imagista da literatura. Resumindo tal linha de pensamento, Martelo conclui: “será de realçar, então, que, para a poesia moderna, como para o cinema, o foco de interesse nunca está em pensar a imagem, uma imagem, mas sim em potencializar o fluxo das imagens e as reações que estas mantêm entre si” (Martelo, 2012, p. 22). Essa linha de pensamento privilegia um movimento sintagmático da construção poética sugerido pelo cinema. No entanto, acreditamos ser possível um olhar mais atento a um movimento paradigmático des-

velado pela mecanização visual espreada pela literatura.

Ao analisar a poesia de Oswald de Andrade, Haroldo de Campos destaca que, em geral, a sua “sintaxe nasce não do ordenamento lógico do discurso, mas da montagem de peças que parecem soltas” (CAMPOS, 1990, p. 18), deixando a cabo do leitor uma participação no processo criativo ao costurar essas imagens por uma linha organizacional particular. Vemos, portanto, que por essa perspectiva, antes de nos atermos a obra como um todo, fica evidente a necessidade de observar cada verso como uma composição independente, estática, para apenas depois observar seu movimento num processo interativo junto ao resto do poema. Pensando dessa maneira, decomposmos o cinema em unidades fotográficas, sendo esse o critério de interpretação a ser explorado.

Para avançarmos em nossa discussão, pensando em certa completude parcial do verso, é válido a observarmos segundo uma lógica fotográfica. A primeira vista, o movimento, a ação numa composição fotográfica acaba por ser anulada perante o congelamento imagético. Porém, não devemos pensar na fotografia como uma representação que abdica do movimento. Em verdade, o instante que a fotografia capta é a sua plenitude, a imagem que sugerirá o antes e o depois. É sobre essa totalidade captada que Henri Cartier-Bresson, renomado fotógrafo francês, explica: “mientras una escena esté desarrollándose frente a él, un fotógrafo debe asegurarse de no haber dejado ninguna laguna, de que verdaderamente há dado

expresión al significado de la escena em su totalidad”² (CARTIER-BRESSON, 2003, p. 224).

Partindo desse princípio, sugerimos a interpretação de um verso como não só a parte de um todo que é o movimento completo do poema, e sim, também, um todo que se condensa na parte. Vejamos como isso pode funcionar na prática através de alguns sintomas da poética de Oswald de Andrade.

3.

Um dos expoentes da Semana de Arte Moderna brasileira de 1922, Oswald de Andrade alimentou-se das tendências vanguardistas europeias e as ressignificou para o universo brasileiro dentro de uma lógica conhecida por antropofágica. O cerne dos resultados pode ser esclarecido com a opinião de Haroldo de Campos, “uma poesia de tipo industrial, diríamos, por oposição ao velho artesanato discursivo, institucionalizado em modelos retóricos parnasianos” (CAMPOS, 1990, p.12), numa linha de pensamento mais espírito novista do que doutrínaria futurista.

A partir disso, Oswald de Andrade procurou acoplar a uma nova concepção de poesia experimentações de processos industriais adaptados. Se ora vemos a presença da imagem técnica cadenciando a toada discursiva, vemos também propostas

mais ousadas como o poema *América do Sul*. Composto por três versos “América do Sul/ América do Sol/ América do Sal”³, Haroldo de Campos chama nossa atenção “à maneira oswaldiana de cortar e aparar o poema como um produto industrial seriado, como uma peça estampada à máquina” (CAMPOS, 1990, p. 39). Simulando um erro tipográfico na troca de fonemas, o poema condensa a duplicidade de uma estereotipada América de calor e mar (aqui pela metonímia sal), ao mesmo tempo que evidencia uma economia problematicamente dependente da exportação de matéria-prima, como sugere Campos. No mais, somos confrontados com esse aspecto árido oferecido pela aproximação do sol com o sal.

Dentro dessa gama de experimentações, é certo que encontramos um diálogo também com a fotografia. Atencioso com a questão, o que lhe salta os olhos é a sua disseminação pela sociedade banalizando assim o conceito de artista, como vemos no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de 1924, “As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado – o artista fotógrafo.” (ANDRADE, 1976, p. 328). Irônico e bem humorado, a fotografia acaba por ser mais um instrumento de ataque às velhas prerrogativas de arte, encasteladas à léguas do mundo no universo parnasiano. Não se pode perder essa perspectiva humorística e casual quando se

² “enquanto uma cena está se desenvolvendo frente a ele, um fotógrafo deve se assegurar de não ter deixado nenhuma lacuna, de que verdadeiramente tenha dado expressão ao significado da cena em sua totalidade”. Tradução nossa.

³ Segundo Haroldo de Campos, esses versos tratam-se da introdução a um poema satírico intitulado “Hip! Hip! Hoover!”, de 1928. (CAMPOS, 1990, p. 39).

pretende analisar os elementos fotográficos na poética de oswaldiana.

No que tange a essa poética, veremos como o poeta recodificou o sistema artístico fotográfico no poema *Bucólica*, presente no livro *Pau-Brasil*, de 1925.

Bucólica

Agora vamos percorrer o pomar antigo
Bicos aéreos de patos selvagens
tetras verdes entre folhas
e uma passarinhada nos vaia
num tamarindo
que decola para o anil
árvores sentadas
quitandas vivas de laranjas maduras
vespas.
(ANDRADE, 1990, p. 92)

Um pouco sem jeito, o leitor citadino aceita o convite. Vê a natureza domada, e agora (ênfase ao instante) a contempla como paisagem, paradigma da modernidade, segundo Pignatari (cf. 1974, p. 74). Ao mesmo tempo, um lastro de *fugere urbem* ecoa como algo rançoso. Mas o leitor caminha e recorta o visível, reinterpretando-o. É um olhar maquinal, um mecanismo fotográfico, cada imagem condensa um movimento, uma perspectiva e a evidência de uma nova forma.

Assim como belos, os bicos são armas. Imaginamos o lustre da sua cor, ou avaliamos o tamanho e a forma da sua potência. A intenção também compõe o olhar. Ao vermos um fruto como esse, em estado puro, um substrato ideológico cristão nos atíça. Há algo de sagrado e profano nessa imagem, há o fruto e a sensualidade. São as

perspectivas que materializam o objeto, Roland Barthes (cf. 1977, p. 18) já ilustrava essa questão debatendo sobre uma dialética em que o *analagon* (a imitação da realidade), a leitura denotativa jogava com outra parcela de sentido, o conotativo, resultado da formação cultural do indivíduo.

O canto do sabiá é uma abstração. Aqui, “a passarinhada nos vaia”, não somos bem vindos. A construção poética de Oswald nesse trecho atinge uma incrível densidade lírica, passamos dos pássaros para um verso substantivado, objetivo, “um tamarindo”, e numa efusão de sentidos, todos decolam e se misturam em cores: céu, terra e vida.

O jogo de perspectivas continua, “uma árvore sentada”. Podemos imaginá-la, raízes entrelaçadas, postura curvada, até mesmo um tom de cores opaco, depressivo. A realização dessa imagem pode ser rebatida com o trabalho de um fotógrafo norte-americano chamado Edward Weston. Sua série de natureza morta é composta pela manipulação de luzes e formas que subvertem a própria analogia à realidade do objeto. Para um exercício didático, a aproximação desse poema com essas composições fotográficas enriquece-se também pela contextualização, posto que ambos são produzidos em épocas próximas. Infelizmente, a história da Fotografia nunca recebeu o seu devido valor no ensino escolar. Desprezamos todo o seu potencial lúdico e explicativo. As escolas fotográficas, assim como as de pintura, desde sua existência conviveram com os movimentos artísticos das suas respectivas épocas. Encerrando esse pormenor, o trabalho de Weston:

WESTON, 1930, *Pepper*

O homem capitalizou a natureza. O pomar é um estoque de mercadoria, uma quitanda, não se destaca nenhuma qualidade da laranja, aroma, cores; apenas o seu estado de comercialização: madura, boa para o consumo. Por fim, como uma crítica, nosso passeio se encerra com o epifonema “vespas”. Sem dúvida, um signo de perigo. É tempo de voltar a realidade, ou iniciá-la no mundo da poesia, derrubando o canto anacrônico de uma exaltação da natureza proclamado pelo artista parnasiano. Que fique com as vespas, a urbanicidade pede outra história.

Essa apreciação da poética oswaldiana sob o ponto de vista fotográfico foi extensamente desenvolvida por Fábio D’Abadia de Sousa em sua tese intitulada *A apreensão do instante – relações entre a literatura e fotografia*. Em seu trabalho, o autor nos aponta outras características importantes para essa associação, como a própria disposição do livro *Pau-Brasil*, em partes que nos remetem a um

álbum de família. Outros poemas também sugerem diálogos com o fazer fotográfico, como em *Anhangabaú*:

Anhangabaú

Sentados num banco da América
folhuda

O cow-boy e a menina

Mas um sujeito de meias brancas

Passa depressa

No Viaduto de ferro

(ANDRADE, 1990. p. 11)

Aqui, segundo Sousa, “o poeta age como se estivesse sujeito às mesmas leis naturais as quais o fotógrafo é submetido” (SOUSA, 2009, p. 144), conforme essa intromissão súbita de um transeunte apressado. A contenção expressiva é uma tônica da lírica oswaldiana. As imagens compõem-se aos fragmentos, numa proposta que procura mecanizar o olhar humano, incorporando o ambiente industrial, a lógica fabril ao modo como se experimentava o mundo.

4.

Após abordarmos uma confluência da fotografia e da literatura a partir dos códigos técnico-compositivos, exploraremos a partir de agora uma outra possibilidade de aproximação entre ambos os sistemas artísticos, uma relação de diálogo direta em que uma imagem interpreta e recodifica uma mensagem textual.

De indubitável valência, destacamos um artigo de Jacques Durand publicado na revista francesa *Communications*, intitulado *Retórica e Imagem Publicitária*. Como o título

nos adianta, Durand elaborou uma pesquisa demonstrando como a publicidade havia se apoderado de recursos retóricos para convencer e persuadir os futuros consumidores. Todavia, por explorar um repertório essencialmente imagético, transporemos essa fundamentação ao nível da fotografia artística. Primeiramente, é válido observarmos sua definição de retórica: “Admitamos, seguindo uma tradição antiga, que a retórica põe em jogo dois níveis de linguagem (a «linguagem própria» e a «linguagem figurada»), e que a figura é uma operação que faz passar de um nível de linguagem a outro” (DURAND, 1973, p. 20).

Nesse sentido, o teórico estabelece analogias entre figuras textuais e visuais. Sendo assim, uma metáfora materializaria-se em uma metamorfose, uma hipérbole em um gigantismo, a repetição como um desdobramento - a presença do espelho é sempre notável -, ou mesmo uma elipse poderia ser transposta em uma levitação (cf. DURAND, 1973, p. 22). Dentro de uma perspectiva estruturalista, o autor classifica quatro grandes grupos de figuras retóricas, que são, figuras de adjunção, supressão, substituição e troca.

De acordo com Bernardes e Mateus, o estudo da retórica pode se tornar um instrumento significativo na apreciação e no ensino da arte. No entanto, deve-se ter em conta uma tendência negativa de condicioná-la a um textualismo artificial, infértil na elucidação de sentidos. Para os autores, “a retórica deve estar sempre a serviço da interpretação dos textos” (BERNARDES; MATEUS, 2013, p. 60), e será por essa perspectiva o alcance da nossa análise.

4.1

O poema *Os rostos comunicantes*, de Vasco Graça Moura, tem a extensão de 10 quadras, numa composição métrica livre, e aborda o problema da transposição de uma apreciação visual aos recursos de natureza linguística, ou, pelas palavras dos primeiros versos, “mas, de tantas solidões da arte,/ como escrever sobre uma, não a partir dela, (...)?”. Ao evocar célebres retratistas da história, como os renascentistas Pietro Perugino, Miguel Ângelo, Filippino Lippi, Rafaellino; trabalhos do século XIX, Burne-Jones, Miguel Ângelo Lupi e, o mais recente, Klimt; o eu-lírico desvela a partir de uma tônica de indagação a plenitude da expressão interpretativa do visual por uma poesia plástica, sensível, “como falar de retratos, da sua reverberação anímica,/ daqueles que precisam da quase obscuridade,/ luz velada que os preserve? “. Dessa oposição entre a claridade essencial, para um estado de conservação e contemplação obscuro, dessa indagação antitética que se alastra pelo poema, Gérard Castello-Lopes faz dos primeiros dois versos a legenda da fotografia que adiante analisaremos.

A atenção ao olhar dos retratos demarca o elemento quase que intransitável entre a imagem e a letra. No entanto, para acentuar os limites do texto, a solução encontrada pelo poeta reflete-se numa recursividade retórica cadenciada por assonâncias, ora estridentes, “(...) captando-lhe, // na juventude oblíqua, o seu olhar ambíguo, feminino,/ cerca de 1530?”, no que diz respeito às “metamorfoses do tempo”, passagem entre a terceira e a quarta estrofe

referentes a Miguel Ângelo; ora de maior escala, correspondendo a vogais abertas uma exaltação junto a impossibilidade de se atingir a transposição serena de um retrato renascentista, expresso em vogais semi-abertas, movimento duplo observado nos seguintes versos “(...) como captar/ em palavras escassas, com hipálages graves, (assonância em [a]) seu aquele/ interior sossego de modelo – nada a ver/ com a indiferença (assonância em [e]) mas a pura// transfiguração do lápis? (...)”.

Possivelmente Graça Moura se referia a pintura *The Mirror of Venus*, de 1898, uma paisagem narcisista em que as “graças da vé-nus” contemplam ajoelhadas suas imagens em um espelho d’água, enquanto Vênus, em pé, observa-se com desdém, ou como interpreta o poeta: “o seu olhar velando/ promessas indiferentes?”. Na mesma tônica da indagação que alimenta todo o poema, como transpor uma qualidade pictorial ao reino das palavras? A resposta se consuma com as perguntas, com a impressão que cativa a memória visual e se materializa na escrita.

Para expressar-se sobre Klimt, o poeta compõe versos concisos, visualmente destoantes, numa escrita aproximada com as de legenda, “ou ainda uma/ mulher deitada de klimt, // de bruços, (...)”, que explica-se pela interpretação “(...) sua ausência/ sensual de olhar em arabesco?”, ou seja, a expressão da ausência se manifesta por uma contenção lírica, uma exposição à procura da pureza do signo, uma mulher deitada, de bruços.

O último artista evocado, presente já nas oitavas e nonas estrofes, é o português Miguel Ângelo Lupi, retratista do século

XIX, cujo traço destacado é um conceito nuclear presente em todos os retratos, o jogo entre a vida e a morte estagnado pelo congelamento da imagem, “(...) ou aquela/ cabeça de rapaz, de lupi,/ hoje na capa de um livro/ o meio sorriso// que ignora a morte e a tem presente?”. E se faz uma leitura na qual a ambiguidade de um sorriso que sorri de seu próprio estado de imortalidade, realçado pela eterna reproduzibilidade da imagem.

Nos últimos versos, temos a síntese das “mentais melancolias indizíveis”, uma “verdade da arte” que se faz pela sensação, pela introspecção do movimento receptivo do leitor, que se expresso, torna-se outro. Portanto, a arte, sendo também “mentira” no sentido de ser outra realidade, nessa sua condição errante, carrega o “simulacro de um conhecimento” e vagueia para além do próprio tempo e da morte, sobrevivendo por representações milenares que até hoje, e até que sua materialidade nos permita, comovem-nos e ressignificam nosso modo de pensar a vida.

4.2

Se Graça Moura compôs o seu poema a partir de um diálogo com a pintura, captando, como acabamos de ver, uma interpretação transposta aos códigos linguísticos, temos, por outro lado, uma fotografia de Castello-Lopes motivada pelo diálogo com o poema.



Castello-Lopes, 1999

Nosso objetivo é mostrar os mecanismos utilizados pelo fotógrafo, dentro das possibilidades oferecidas pelo seu suporte físico, de captar e interpretar uma subjetividade de outra *media*, no caso, a escrita. Para viabilizar esse diálogo, optamos por demonstrar algumas qualidades retórico-visuais, conforme o trabalho de Jacques Durand nos apontou, para assim construir uma rede intercomunicativa a partir de elementos de essência literária.

Uma foto de uma mulher olhando para uma criança. Foi assim que Castello-Lopes materializou o sentido do poema, destacando particularmente os versos, que são a legenda da foto «...como falar de retratos, da sua reverberação anímica,/ daqueles que precisam da quase obscuridade,/ luz velada que os preserve?...». Num jogo entre uma propriedade da alma refletida e uma obscuridade imanente a sua preservação, o fotógrafo construiu alguns movimentos de luz em seu retrato. Primeiramente, dois corpos contra uma intensa luminosidade, evidenciando apenas o contorno do que se afigura.

No entanto, uma outra luminosidade, belo artifício construído esse de emanar uma luz própria de cada rosto, num ato de recíproca iluminação, luz nascida e destinada a uma única finalidade: iluminar o outro.

A mulher e a criança possivelmente são mãe e filho. As partes descobertas do corpo, o indício da nudez não nos parece suficientemente forte para sobrepor o erótico ao fraterno, a origem, a natureza. Outro indício se configura nessa angulosidade do braço da mulher que une os dois como uma metáfora do cordão umbilical. Sob um ponto de vista mais amplo, ao compreendermos tal retrato como representação de uma mãe e de um filho, é um movimento que a própria constituição da fotografia nos impulsiona a fazer, numa prática em que o conflito entre uma realidade expressa induz a uma realidade cultural subentendida. No entanto, é uma construção visual manipulada, e a imagem em preto e branco mantém-se mais fiel a essa proposta.

Falamos de metáfora, alusão, mas não se esgota por aí a recursividade retórico-visual da fotografia. Ela se confirma pela ênfase à mensagem, e o recurso utilizado é a neutralização do plano de fundo, branco por completo, evidenciando o contraste com as cores escuras sobressaltando-se no primeiro plano. Poderíamos pensar também na objetividade da mensagem, num caráter enxuto da representação, uma gama de recursos que servem para simplificar o conteúdo de informações e reduzi-los a troca do olhar. A uma espécie de recursividade lacônica expressa, uma variação de litote.

A similaridade de formas entre a mulher e a criança é evidenciada pelo ângulo e

a recolha de luz. Resumidos praticamente ao contorno dos rostos, contemplamos uma espécie de paronomásia visual. E dessa proximidade remete-se a uma leitura interessantíssima do fotógrafo, ou do observador, por duas linhas. A primeira representa uma comunicação extralinguística e singular entre mãe e filho, intransponível, compreendida só entre os dois. Em segundo lugar, ao evidenciar dois olhares, sendo um nascido do outro posto a alusão a mãe e filho, num processo que representa o próprio ato da releitura das obras de arte, força motriz da presente produção.

5.

Ao longo do nosso trabalho procuramos oferecer algumas possibilidades de aproximações entre a literatura e a fotografia. Depois de estudar a hipótese de encontrarmos um elemento originalmente fotográfico na composição literária, legitimamos nossa intuição com uma abordagem direta em determinados elementos da poética oswaldiana. Em um segundo momento, ampliando o campo de análise, vimos dois movimentos de releitura de obras de *media* diversas, com Vasco Graça Moura procurando as palavras que refletissem sua impressão a retratos, e um retrato composto por Gérard Castello-Lopes que relê as aspirações construídas pelo poeta. Para o desenvolvimento dessa segunda proposta, recorreremos a uma abordagem retórica renovada pela finalidade interpretativa, em detrimento a um textualismo perigoso em que um estudo retórico poderia submergir.

Além de enriquecer a abordagem da literatura, o conhecimento da arte fotográfica oferece uma interessante linha reflexiva ao questionar a passividade da imagem perante uma construção subjetiva, manipulável por diversas ordens culturais, políticas ou artísticas.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, F. de. **Os Gatos**. Lisboa (Portugal): Clássica Editora, 1958.
- ANDRADE, O. de. **Pau-Brasil**. São Paulo: Editora Globo, 1990.
- _____. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis: Editora Vozes, 1982.
- BARTHES, R. **Image, music, text**. London (Inglaterra): Fontana Press, 1977.
- BERNARDES, J. A. C.; MATEUS, R. A. **Literatura e Ensino do Português**. Lisboa (Portugal): Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2013.
- CAMPOS, H. de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. São Paulo: Editora Globo, 1990.
- CARTIER-BRESSON, H. *El instante decisivo*. In: FONTCUBERTA, Joan (org.). **Estética fotográfica – una selección de textos**. Barcelona (Espanha): Editorial Gustavo Gili, 2003.
- DURAND, J. Retórica e Imagem Publicitária. In: METZ, Christian (org.). **A análise das imagens**. Trad. Luis Costa Lima e Priscila Viana de Siqueira. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.
- FILLOLA, A. M. **Literatura Comparada e Intertextualidad**. Madrid (Espanha): Editorial La Muralla, 1994.

MOURA, V. G.; CASTELLO-LOPES, G. **Em Demanda de Moura, Giraldomachias**. Lisboa (Portugal): Quetzal Editores, 2000.

MARTELO, R. M. **O cinema da poesia**. Lisboa: Documenta, 2012.

PIGNATARI, D. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

SOUSA, Fábio D'Abadia. **A apreensão do instante – relações entre a literatura e a fotografia**. Tese de doutorado em Letras (Programa de pós-graduação em Letras e Linguística), Goiás, Universidade Federal de Goiás.

TAVARES, G. M. **Short Movies**. Alfragide (Portugal): Editorial Caminho, 2011.

Recebido para publicação em 19 de maio 2014
Aceito para publicação em 22 de jul. de 2014