

---

## LITERATURA E FOTOGRAFIA: O ANSEIO PELA APREENSÃO DO INSTANTE

---

PEDRO CARLOS LOUZADA FONSECA\*

FÁBIO D'ABADIA DE SOUSA\*\*

---

### RESUMO

Neste artigo, por meio de uma pesquisa qualitativa, baseada em um levantamento bibliográfico, serão estudadas as inter-relações entre literatura e fotografia, com o objetivo de examinar os principais pontos em comum dessas duas manifestações artísticas, aparentemente, muito diferentes uma da outra. Com base no pensamento de Susan Sontag (2004), afirmando que a fotografia é a arte mais próxima da poesia, será investigado o momento histórico e os desdobramentos estéticos que tornam possível o estabelecimento dessa relação, a partir da análise da obra do poeta português realista Cesário Verde (1855-1886).

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura, fotografia, poesia, Cesário Verde.

---

Agora é um instante.

Já é outro agora.

CLARICE LISPECTOR

Em 1839, a Academia de Ciências da França, em Paris, anuncia para o mundo a invenção de um revolucionário processo de fixação da imagem através da luz em placa metálica, o daguerreótipo, nome que homenageia Louis Jacques Mandé Daguerre, o seu inventor oficial e que teria chegado a essa descoberta a partir do aperfeiçoamento das pesquisas de Joseph Nicéphore Niepce.

Nesse mesmo ano, em Londres, a denominação *fotografia*, segundo Rosana Horio Monteiro, é comunicada oficialmente à *Royal*

---

\* Professor da Universidade Federal de Goiás (Goiânia, GO).

E-mail: pfonseca@globo.com

\*\* Professor da Universidade Federal do Tocantins (Palmas, TO).

E-mail: dabadia@uft.edu.com

*Society* pelo químico e astrônomo inglês John Herschel, provavelmente com base nas experiências de Willian Henri Fox Talbot, inventor do processo negativo e positivo, conhecido como calótipo. Assim, pode-se constatar que “A fotografia [...] é um exemplo de descoberta múltipla, ou seja, num dado momento a solução de determinados problemas passa a preocupar mais de uma pessoa, em diferentes lugares, de forma independente e simultânea” (MONTEIRO, 2001, p. 15).

Experimentos em torno da fotografia, segundo Boris Kossoy (1980), foram realizados inclusive no Brasil, nos primeiros anos da década de 1830, no interior do Estado de São Paulo, na Vila de São Carlos, hoje Campinas, pelo franco-brasileiro Antoine Hercule Romuald Florence, o Hercules Florence. As tentativas de Florence de captar imagens através de processos ópticos e químicos foram feitas antes mesmo de grandes nomes da invenção da fotografia, como o britânico Willian Henry Fox Talbot, o criador da técnica do positivo-negativo – princípio que se tornou a base da fotografia moderna.

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

A distinção que Rosalind Krauss faz entre representação e percepção fornece uma idéia da revolução que significou a fotografia. Conforme observa Krauss, a percepção é tida como superior, mais autêntica, em razão de ser experiência imediata, enquanto que a representação permanece sempre suspeita, pois não passa de uma cópia, uma recriação sob outra forma, um conjunto de signos no lugar e em vez da experiência: “A percepção está diretamente em contato com o real, enquanto a representação está separada dele por um fosso intransponível, restituindo a presença da realidade apenas sob forma de substitutos, quer dizer, por intermédio de signos” (1990, p. 10).

Essa constatação é importante para que se possa refletir sobre a revolução provocada pela invenção da fotografia. Com ela teve-se, pela primeira vez, nas artes da representação, a idéia de que o real e o instante podiam ser apreendidos, numa forma de representação que se aproximava bastante de uma percepção. Sob esse ponto de vista, “a fotografia restitui sobre uma superfície contínua o traço ou o rastro de tudo o que o olhar apanha em um piscar de olhos” (KRAUSS, 1990, p. 119).

Com a fotografia ocorreu uma sensação de vitória contra um dos fenômenos mais misteriosos da vida: o tempo. Decorre daí, talvez, um dos principais motivos do fascínio exercido pela fotografia, que em pouco tempo torna-se uma febre mundial. No mundo das artes, no entanto, ela é recebida com desconfiança por alguns intelectuais que a consideram uma concorrente desleal da pintura.

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

Com o advento do século XX, as técnicas de reprodução atingiram tal nível que, em decorrência, ficaram em condições não apenas de se dedicar a todas as obras de arte do passado e de modificar de modo bem profundo os seus meios de influência, mas de elas próprias se imporem, como formas originais de arte. (1975, p. 13)

A invenção da fotografia marca o início de uma onda massificadora da obra de arte, um feito até então inimaginável. Segundo observa Benjamin (1975), as massas passam a emanar todo um conjunto de atitudes com relação à arte, beirando, geralmente, a superficialidade na apreciação. Esse fato choca a elite conservadora, porque quantidade

torna-se sinônimo de qualidade. Benjamin observa que nunca foi ambição dos pintores, por exemplo, terem seus quadros contemplados por um grande número de espectadores, mas isso muda a partir do advento da fotografia.

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

O modernismo acentua o uso da linguagem da fragmentação, estilo inaugurado pelos simbolistas, a exemplo de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. Tal estilo, segundo Richard Sheppard, é o reflexo de um homem espantado com rápidas mudanças culturais resultantes da industrialização e com as guerras cada vez mais sangrentas:

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

Se “o tempo se converte numa série de instantes fragmentados”, é preciso, então, uma nova linguagem para exprimir o estranhamento do contato do homem com o real da modernidade, quando as palavras convencionais já não são mais suficientes para dar vazão aos sentimen-

tos de estarecimento diante da solidão que cresce, proporcionalmente, ao aumento da população das cidades e ao avanço das máquinas nos mais diversos setores. Mais do que falar, há uma poesia que parece gritar e balbuciar ao mesmo tempo, a fim de expressar as angústias e as inseguranças diante de uma era em que a cada momento estreitam-se os lugares para a inocência. Os recursos onomatopéicos são uma das formas de vazão de sentimentos confusos, conforme pode ser observado, por exemplo, em várias poesias de Fernando Pessoa, principalmente quando o poeta se revela na pele do heterônimo Álvaro de Campos. O trecho final da “Ode triunfal”, poema publicado em 1915, ilustra essa situação em que o escritor, mais do que falar, parece apontar diretamente para as coisas que vê:

Eia! Eia-hô! Eia!  
Eia! Sou o calor mecânico e a eletricidade!  
Eia! e os *rails* e as casas de máquinas e a Europa!  
Eia e hurruh por mim-tudo e tudo, máquinas a trabalhar, eia!  
Galgar com tudo por cima de tudo! Hup-lá!  
Hup-lá, hup-lá, hup-lá-hô, hup-la!  
Hé-la! He-hô! H-o-o-o-o-o!  
A não ser eu toda a gente e toda a parte!

(2007, p. 53)

As máquinas avançam como animais gigantes e indomáveis que passam por cima de tudo, atropelam uma era e inauguram um novo tempo em que todas as formas de arte são necessárias para explicá-lo. Algumas décadas depois de Fernando Pessoa, Clarice Lispector fala dessa mesma exigência de recursos múltiplos para a expressão da complexidade dos sentimentos humanos. Ao relacionar a imagem com a palavra, Lispector, pela narradora de *Água viva*, uma pintora e escritora, se divide entre as possibilidades de expressão da pintura e da palavra escrita ou falada. “O que pinteí nessa tela é passível de ser fraseado em palavras?”, pergunta a narradora antes de concluir que as palavras

convencionais são limitadas demais: “Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando, sílabas cegas de sentido [...]. Para dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já” (LISPECTOR, 1980, p. 10-11).

Esse *instante-já* é a fração de segundos em que a vida se manifesta e que é impossível de ser apreendida; é algo que pertence à quarta dimensão e que de “tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais” (1980, p. 9). Em outro trecho, a narradora compara o *instante-já* a um “pirilampo que acende e apaga, acende e apaga” e a uma roda de um automóvel em alta velocidade minimamente tocando o chão: “É a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado” (1980, p. 16).

Apesar de quase inexplicável, nesse *instante-já*, de Lispector, existe algo que o aproxima da fotografia, conforme se pode deduzir do seguinte trecho: “Isso que te escrevi é um desenho eletrônico e não tem passado ou futuro: é simplesmente já” (1980, p. 11-12). Essa relação do *instante-já* com a fotografia fica mais evidente, na narrativa de *Água viva*, nas seguintes passagens:

Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante. Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra [...]

O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio [...]. O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha. (LISPECTOR, 1980, p. 14 e 17)

Na visão de Clarice Lispector, cada coisa tem um instante em que ela existe, em que ela é só ela: “Quero apossar-me do *é* da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço” (1980, p. 9). Em *Água viva*, a narrado-

ra afirma que o seu tema é o instante, classificado por ela como a semente da vida: “Procuro estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quantos os instantes que decorrem, fragmentária que sou...” (1980, p. 10).

O que se pode deduzir desse pensamento da escritora é que a comunicação verdadeira encontra-se nessa fração de tempo e de espaço que ela chama de “instante-já” e que tenta, desesperadamente, apreender, mas sem talvez jamais conseguir. Será que o fotógrafo não teria uma ilusão de maior êxito na tentativa de captura desse *instante-já*? Uma resposta para isso parece improvável na sua exatidão, mas, pode-se afirmar que, assim como o tema da personagem em *Água Viva* é o instante, ele coincide com o tema primordial da fotografia e com a ambição maior do fotógrafo, ou seja, ambos anseiam pela apreensão inusitada do instante.

As reflexões de Clarice Lispector, além de confirmarem a pertinência da relação entre literatura e fotografia, permitem inferir que a existência humana acontece primacialmente nos instantes. O fascínio diante de uma fotografia surge principalmente dessa sua capacidade de reproduzir, de forma bem convincente, o instante. A ilusão de sua captura é algo que a aproxima da magia, mesmo sabendo que, para a sua realização, há uma explicação científica que aponta para o uso de recursos ópticos, químicos e técnicos necessários à revelação de cada imagem.

Para o homem, que se percebe fragmentário a partir do modernismo, a fotografia se apresenta como a arte ideal desse tempo de que fala Richard Sheppard (1989, p. 266), convertido numa série de instantes fragmentados e que perde a ligação com o passado e com o futuro. Se o instante é tudo o que há e ele é inapreensível, é preciso, pelo menos, tentar comunicá-lo. O modernismo, de acordo com Bradbury e McFarlane (1989), é o único movimento artístico que responde ao caos do homem da civilização industrializada e que vive o isolamento das grandes cidades:

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

A linguagem, para expressar essa era da fragmentação e da instantaneidade, demonstra ser aquela que recorre a todos os tipos de possibilidades, inclusive a do silêncio. Parece que a fotografia aproveita-se dessa crise e apresenta-se como uma alternativa de linguagem, pois é uma forma de expressão que aparentemente ignora as palavras, as quais “penetram a tal ponto na realidade que se torna necessário investir contra a linguagem, ‘a pior das convenções’, para que ela possa voltar a ser uma lente e revelar um *tiers aspect* perdido” (SHEPPARD, 1989, p. 268). Se as palavras penetram a realidade, nesse momento, talvez se comece a perceber que, por trás de seu silêncio, a imagem fotográfica pode dizer muito. Se, na literatura, as palavras transformam-se em imagens, na fotografia são as imagens que geram as palavras.

Apesar de o modernismo ter sido o momento em que ficou mais clara a relação da fotografia com a literatura, na verdade, esse entrosamento havia começado bem antes, segundo avalia Susan Sontag. Segundo ela, um dos pioneiros na escrita literária, com características fotográficas, foi Honoré de Balzac, que já descrevia a realidade como um conjunto interminável de situações espelhando-se mutuamente, extraindo analogias das coisas mais díspares. Para Sontag, esse escritor antecipa a forma característica da percepção estimulada pelas imagens fotográficas com sua “enciclopédia da realidade social em forma de romance”, experimentando a realidade como um conjunto de aparências, como uma imagem:

A operação balzaquiana consistia em ampliar pequenos detalhes, como numa ampliação fotográfica, justapor traços ou elementos incongruentes, como numa exposição fotográfica: dessa maneira, qual-

quer coisa se torna expressiva e pode ser associada a qualquer coisa. Para Balzac, o espírito de todo um ambiente podia ser revelado por um único detalhe material, por mais insignificante ou arbitrário que parecesse. O conjunto de uma vida pode ser resumido em uma aparência momentânea. E uma mudança de aparência é uma mudança na pessoa, pois ele não admitia abrigar qualquer pessoa “real” oculta atrás dessas aparências. (SONTAG, 2004, p. 176)

De fato, a descrição balzaquiana, excessivamente minuciosa, permite que ela seja comparada com a fotografia, conforme revela esse trecho de *Os camponeses*, publicado em 1855, cinco anos após morte do autor:

Pela sua situação no ângulo da praça e do caminho, o rés-do-chão dessa casa, no estilo da de Rigou, tem três janelas sobre o caminho e duas sobre a praça, ficando entre essas duas últimas a porta de vidro, de entrada. O Café da Paz dispõe ainda de uma porta travessa abrindo sobre a aléia que o separa da casa vizinha, do vendedor de quinquilharias de Soulanges, e pela qual se entra num pátio interior. A casa, com sua pintura toda em amarelo dourado, salvo os postigos, que são verdes, é na cidadezinha uma das raras que têm dois andares e água-furtada. Eis por quê. (BALZAC, 1992, p. 234, 235)

O realismo fotográfico da descrição apóia-se no detalhismo e no instantaneísmo que lembram imagens fotográficas. Além disso, pode ser observado, nesse tipo de narrativa, o foco em terceira pessoa onisciente, demonstrando certa neutralidade. Há trechos de suas obras, nos quais essa preocupação é tão grande que Balzac mais descreve do que narra. É como se o escritor quisesse que o leitor realmente visse a cena.

Entretanto, talvez o leitor tenha mais possibilidades de *ver* a cena se a descrição fugir dos detalhes e apresentar a cena em bloco. No seu revolucionário *Ulysses* (romance escrito em 1921 e somente liberado em 1933), as descrições de James Joyce, cheias de neologismos a explorarem as infinitas possibilidades da palavra, talvez aproximem mais a literatura da fotografia do que as descrições de Balzac. Joyce demonstra que as palavras, pelo menos as convencionais, utilizadas no dia-a-

dia das pessoas, são insuficientes para expressar o turbilhão de imagens que pode se formar em nossas mentes. Em *Ulysses*, o autor foge ao arranjo convencional das frases e, com isso, parece conseguir ser mais imagético e mais próximo da verdadeira natureza da fotografia de cunho artístico, a que ressignifica a realidade, ou seja, mostra além do que pode ser visto num primeiro momento. É isso que pode ser percebido na seguinte passagem de *Ulysses*, na qual o narrador descreve uma figura de homem:

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

Ao contrário de Balzac, que parece querer impor a sua forma de ver a realidade, Joyce permite, com a sua modificação do real pelo uso de neologismos, que o leitor construa a sua própria fotografia daquilo que quer apresentar. A falta de vírgulas comprova a intenção do autor de apresentar em bloco, ou seja, de maneira simultânea, toda uma gama de informações, assim como o faz uma fotografia. A descrição joyciana também sugere a insuficiência das palavras para descreverem aquilo que, de certa forma, só os olhos podem constatar. Além disso, Joyce parece acreditar que cada olhar verá de forma única a realidade, de acordo com as idiossincrasias de cada indivíduo. Numa cena, cada pessoa prestará mais atenção no detalhe que consegue mexer com suas emoções, realizando o que Roland Barthes chama, em a *Câmara clara* (1984), de *punctum*. A lógica formal da imagem, em seu caráter fotográfico, é tão presente em *Ulysses* que, segundo avalia Henry H. Smith, trata-se de uma obra literária que contribui para a capacitação do público de língua inglesa para a apreciação da fotografia:

El siglo XIX, mucho más que el nuestro, prefería los eufemismos a los hechos y pestañeada ante las turbaciones de la situación huma-

na. Esta actitud dominó la fotografía casi completamente hasta la década de los treinta. A mi modo de ver, no fue sino hasta que se permitió la publicación legal de *Ulysses* de James Joyce en Estados Unidos, que el público de habla inglesa empezó a capacitarse como público para la fotografía. Esto fue en 1933. (SMITH, 2003, p. 266)

Mas se Joyce ajudou na capacitação do público de língua inglesa para a fotografia, é de se considerar que, na França, essa operação tenha começado nos primeiros anos do século XX, com o lançamento de *No caminho de Swann*, de Marcel Proust, época em que o autor inicia a publicação de *A la recherche de temps perdu*. Se as características do estilo fotográfico já estavam presentes na poesia simbolista e na prosa realista de escritores como Balzac, elas se tornam agora bem mais evidentes nos romances proustianos.

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

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

Não sendo criaturas opacas, materiais, mas sim imagens, as personagens de Proust são transparentes e podem revelar-nos seus sentimentos e motivos. Como imagens, elas também podem concentrar as ações de toda uma vida numa leitura de poucas horas tornando, assim, perceptível aquilo que não podemos observar no ritmo lento da vida. A imagem transparente da ficção é duplamente reveladora se comparada à vida e, portanto, mais sedutora do que a vida.

Quando Shattuck ressalta o caráter imagético da personagem proustiana, ele não a desvaloriza. Muito pelo contrário, as imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique. Conforme salienta Mircea Eliade (1991, p. 9), tais criações “respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. Por isso, seu estudo nos permite melhor conhecer o homem, ‘o homem simplesmente’, aquele que ainda não se compôs com as condições da história”. Assim, a imagem está diretamente ligada à imaginação, uma vez que

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

Nesse sentido, acrescenta o autor que a vida do homem moderno está cheia de mitos semi-esquecidos, de hierofonias decadentes, de símbolos abandonados. Entretanto, “a dessacralização incessante do homem moderno alterou o conteúdo da sua vida espiritual; ela não rompeu com a matriz da sua imaginação: todo um refugio mitológico sobrevive nas zonas mal controladas” (ELIADE, 1991, p. 14). Adauto Novaes também embasa esse pensamento ao ressaltar que os homens de hoje são dominados, em todos os sentidos, pelas imagens, e, devido a esse excesso, eles ainda não aprenderam a ver ainda: “Se não sabemos ver, é certamente porque a visibilidade não depende do objeto apenas, nem do sujeito que vê, mas também do trabalho da reflexão: cada visível guarda uma dobra invisível que é preciso desvendar a cada instante e em cada movimento” (NOVAES, 2005, p. 11).

A grandiosidade da obra de Proust talvez esteja exatamente nessa capacidade de reflexão que desvenda a realidade da imagem em cada instante, em cada movimento. Aqui está uma das características fundamentais da literatura modernista, das quais Proust é um dos inauguradores. Um dos aspectos-chave do modernismo – que, segundo Michel Rush, é a melhora da percepção da realidade por meio de sua alteração – pode ser observado, por exemplo, no cinema fotográfico de Eisenstein. Nesse sentido, comenta o teórico que “as imagens dinâmicas de Eisenstein, obtidas por ângulos variados da máquina fotográfica e sofisticada edição de montagem, devem muito às formas fragmentadas do cubismo, nas quais várias perspectivas da realidade (vistas simultaneamente como se de cima e da lateral em camadas repetitivas) permitiam a compreensão múltipla da realidade” (RUSH, 2006, p. 13).

Proust – que em alguns de seus relatos demonstra certo desprezo pela literatura realista e a sua vã tentativa de captar a realidade como ela é – parece adepto dessa crença de que a realidade somente é apreendida através de sua alteração, semelhante à cinematografia de Eisenstein, inspirada na técnica fotográfica.

A imaginação, conforme explica Gaston Bachelard, não é, como sugere a etimologia da palavra, a faculdade de formar imagens da realidade, mas a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade (1997, p. 18). A literatura proustiana demonstra exatamente isso, entretanto, não se pode afirmar, de maneira categórica, que a escrita de Proust seja essencialmente fotográfica ou cinematográfica, apesar de ser ponto pacífico o fato de as suas imagens buscarem quase sempre ultrapassar a realidade. A tradução do enigma das imagens é uma das buscas da literatura de Proust. Decifrar o caráter enigmático das imagens é, conforme Novaes, uma forma de reconciliação do espírito com os sentidos, uma vez que “nesse processo, cada imagem quer tornar-se palavra, logos; e cada palavra, imagem. Imaginar é, pois, julgar e pensar” (2005, p. 13). A capacidade de Proust de traduzir o que existe de enigmático nas imagens é exemplificada nessa passagem de *No*

*caminho de Swann*, em que o narrador, ao comer o biscoito *madeleine*, parece penetrar numa realidade que dissolve as fronteiras do tempo e do espaço:

E logo que reconheci o gosto do pedaço da *madeleine* mergulhado no chá que me dava minha tia (embora não soubesse ainda e devesse deixar para bem mais tarde a descoberta de por que essa lembrança me fazia tão feliz), logo a velha casa cinzenta que dava para a rua, onde estava o quarto dela, veio como um cenário de teatro se colar ao pequeno pavilhão, que dava para o jardim, construído pela família nos fundos (o lanço truncado que era o único que recordara até então); e com a casa, a cidade, da manhã à noite e em todos os tempos, a praça para onde me mandavam antes do almoço, as ruas aonde eu ia correr, os caminhos por onde se passeava quando fazia bom tempo. E como nesse jogo em que os japoneses se divertem mergulhando num jarro de porcelana cheio de água, pequeninos pedaços de papel até então indistintos que, mal são mergulhados, se estiram, se contorcem, se colorem, se diferenciam, tornando-se flores, casas, pessoas consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores do nosso jardim e as do parque do Sr. Swann, e as ninféias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas residências, e a igreja, e toda Combray e suas redondezas, tudo isso que toma a forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha xícara de chá. (PROUST, 1992, p. 57-58)

Essa passagem mostra também a ânsia da narrativa de Proust em fixar toda a riqueza que pode surgir de um único instante. Ele é o portal que permite, através de planos sucessivos, uma passagem para o infinito, em que as fronteiras de tempo e de espaço são abolidas. Nesse sentido, merece ser lembrado o que Bachelard (1997, p. 10) diz, quando observa que “uma gota de água poderosa basta para criar um mundo e para dissolver a noite”.

A compreensão acerca das relações de homologia entre literatura e fotografia passa em parte pela discussão sobre a presença e a representação da realidade na obra de arte. Segundo Auerbach, a *mimesis*, ou seja, a tentativa de representação dessa realidade, principalmente a partir das

vanguardas européias – e que pode ser encontrada em escritores como Marcel Proust, Virginia Woolf e James Joyce –, passa a buscar o essencial das coisas mediante uma narrativa que tenta apanhar um *instante qual-quer* da vida de uma personagem ou instantes distintos de diferentes personagens. O propósito de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em instantes variados, distingue-se do realismo tradicional que, segundo o autor, apresenta um subjetivismo unipessoal, que só permite que fale um único ser, geralmente muito peculiar, e que só considera válida a sua visão da realidade. Nesse sentido, comenta Auerbach (2002, p. 493):

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

Essa argumentação de Auerberch permite ainda uma reflexão de aspecto mais teórico, da mesma forma que faz Clarice Lispector recorrendo-se ao poético: mais do que uma tentativa de apreensão da realidade, o que de fato se torna significativamente possível à literatura é a busca pela captação do instante. A partir das vanguardas européias e do movimento modernista no Brasil, os escritores perceberam que teriam

mais êxito na reprodução da realidade se não tentassem captá-la em sua plenitude, mas se se esforçassem para apreendê-la a partir de seus fragmentos. Porque, assim como demonstra Proust, Joyce e Woolf, a vida acontece nos instantes, e eles são a única realidade do ser humano.

Apesar de os exemplos de Auerbach se referirem à prosa, é de se verificar que essa problemática da apreensão do instante, de recorrência fotográfica, também se verifica na poesia. Conforme será demonstrado adiante, a poesia permite, talvez com mais maestria, em virtude de sua natureza formal mais fragmentária, investigações em torno dessa propriedade do instante. Se é no fragmento de uma vida ou num instante que se encontra a realidade buscada pela literatura, isso confirma mais uma vez a sua aproximação da fotografia que, segundo observa Henri Cartier-Bresson, apesar de captar apenas um instante, mesmo assim consegue “comunicar un sujeto en toda a su intensidad” (2003, p. 228).

Segundo José G. Merquior (1997), o realismo firmou a idéia de que a literatura espelha a aparência sensível da realidade, a camada fatural e empírica do processo histórico. Esse pensamento, no entanto, aplica-se principalmente ao romance, uma vez que “não é difícil compreender que a lírica elabore geralmente uma cena em termos de dados culturais e de arquétipos humanos, e não na linha de referência histórico-empírica” (1997, p. 33). Conforme acrescenta o teórico, a lírica, já nos primeiros momentos da literatura no mundo grego, era apenas um gênero da poesia. Com o declínio do grande poema narrativo e do verso dramático, lírica e poesia terminaram por se confundir, a ponto de um termo poder ser tomado pelo outro. A consequência disso foi que a lírica se tornou depositária por excelência de uma característica essencial da poesia, a de uma função lingüística específica: “Considerada como tal, poesia é o tipo de mensagem lingüística em que o significante é tão visível quanto o significado, isto é, em que a carne das palavras é tão importante quanto o seu sentido” (MERQUIOR, 1997, p. 17).

Dessa forma, a lírica é uma arte mimética que se identifica com a imitação cênica, como observa Merquior ao recorrer ao pensamento de

Platão, que considerava imitação perfeita somente aquela em que ocorre o discurso direto, tal como é norma no teatro e tal como acontece no gênero narrativo quando o autor fala pela boca de seus personagens: “Os gregos, para quem o poema era indissociável da declamação, portanto do elemento já cênico, viam na lírica, no século IV, apenas um estágio anterior à evolução da tragédia” (1997, p. 18). Essa recuperação que Merquior faz da relação da lírica com o teatro é fundamental para a aproximação entre fotografia e literatura.

Nessa mesma direção, Barthes também alerta para o fato de que não é pela pintura que a fotografia tem a ver com a arte, mas pelo teatro. Isso porque a foto só pode significar assumindo o papel de uma máscara. Nesse caso, “A fotografia da máscara é, de fato, suficientemente crítica para inquietar” (1984, p. 60).

A seu modo, Clarice Lispector também confirma o aspecto teatral da fotografia, o que pode ser percebido, nesse trecho de *Água viva*, em que a narradora, que é uma escritora e pintora, fala sobre a capacidade de as palavras criarem cenas:

É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra. Palavras – movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras; posso ter a liberdade de escrever o seguinte: “peregrinos rumo ao Tibet e os caminhos eram difíceis e primitivos”. Com esta frase fiz uma cena nascer, como num *flash* fotográfico. (1980, p. 23)

Mas, ao contrário da cena teatral, a cena fotográfica forma um teatro aparentemente silencioso. Isso, no entanto, não a afasta da poesia, conforme se pode deduzir do que Octavio Paz diz ser a poesia: algo que entra pelos olhos e não pelos ouvidos. Acrescento: “E ademais, lemos para nós mesmos, em silêncio” (PAZ, 2003, p. 117). E o silêncio, segundo Paz, é o que aproxima a poesia do teatro: “Assim, lido em silêncio por um solitário ou escutado e talvez declamado por um grupo, o poema conjura a noção de um teatro. A palavra, a unidade rítmica: a imagem, e o personagem único desse teatro [...]” (2003, p. 120).

Ao diferenciar a fotografia da pintura, Rosalind Krauss observa que não se tem na foto o sentimento de que a imagem ou os seus componentes estejam sobre o suporte, quando esse sentimento existe ou pode existir na pintura. Isso porque “a imagem fotográfica está dentro de seu suporte: ela é uma parte absolutamente integrante do suporte” (KRAUSS, 1990, p. 120). Nesse sentido, Krauss acrescenta que, na árvore genealógica das representações, a fotografia é geneticamente diferente da pintura, da escultura ou do desenho. “Ela se situa do lado das impressões das mãos, das máscaras mortuárias, do sudário de Turim ou das pequenas pegadas das gaivotas da areia da praia” (1990, p. 120). A esse respeito, comenta que, se um quadro pode ser pintado de memória ou graças aos recursos da imaginação, a fotografia, na sua condição de traço fotoquímico, não pode ser levada a cabo senão em virtude de um vínculo inicial com um referente material (1990, p. 82).

De acordo com Emil Staiger (1997, p. 57), a poesia é subdividida em lírica (a poesia subjetiva), épica (poesia objetiva) e dramática (uma síntese de ambas). “O autor épico apresenta o mundo exterior, o lírico, seu mundo interior; a criação lírica é íntima”. Uma poesia advinda da fotografia possivelmente se encaixaria no terceiro item, o do drama, já que uma foto se caracteriza por sintetizar o mundo íntimo, o do fotógrafo, com o mundo exterior. Isso confirmaria o pensamento de Barthes de que a foto tem mais a ver com o teatro do que com qualquer outra arte.

Contudo, há tanto condicionamento de que a pintura se configura como experiência estética visual que, conforme observa Minor White (2003, p. 239), “la posibilidad de considerar la fotografía como otro paso hacia la experiencia estética – al igual que una escultura o un poema – ha sido pasada por alto, despreciada o, como ahora, negada y expulsada del conjunto de posibilidades”. White afirma que já não há mais preocupação em provar que algumas fotografias podem provocar a mesma emoção que a pintura, mas algo mais forte, pois simplesmente pretende cau-

sar nos outros, ao utilizar fotografias como estímulo, certo grau de experiência que poderia ser chamado de espiritualidade ou de identificação (2003, p. 243). Essa experiência espiritual que emana de algumas fotografias talvez esteja exatamente em sua capacidade poética. Quem observa isso é Smith, para quem a fotografia está muito próxima da técnica do verso, tradicionalmente do verso formal e modernamente do verso livre:

La fotografía es el método mas rigurosamente lógico de crear imágenes que tiene el hombre, aunque su estructura sea menos compleja que la de la música o la poesía, y mucho más rígida que la de la pintura. Sin embargo, en sus formas más nuevas no es tan simple como algunos quisieran hacer ver. *La fotografía tradicional es en cierto modo análoga al verso formal, con rima y metro uniforme. La nueva forma, liberada de muchas de las conveniencias anticuadas, obedece a reglas más cercanas a las del verso libre* o de los ritmos salteados de Hopkins. (SMITH, 2003, p. 266; grifo nosso)

Smith é um dos teóricos que mais ousa ao apontar tamanha semelhança da fotografia com o verso, tanto o formal como o de vanguarda. A invenção da fotografia talvez tenha provocado em alguns escritores a necessidade de ficarem mais atentos à realidade. O olhar teve de ser mais apurado. Um exemplo dessa situação percebe-se na poesia de Cesário Verde (1855-1886), um dos poetas afiliados à estética do realismo em Portugal.

De acordo com Osmar Barbosa (1987, p. 17-18), Cesário Verde inaugura na poesia portuguesa o “realismo fotográfico”, ou seja, uma poesia que demonstra uma “certa frieza em presença dos fatos que descreve”, e que “busca inspiração até mesmo na antipoética” por se apresentar sempre de “frente para a realidade”. A poesia de Cesário Verde, explica Barbosa, projeta-se nas coisas, no mais prosaico da vida cotidiana, buscando captar a imagem fugaz do mundo em permanente dinamismo. “É a poesia do quotidiano, do atual, do trivial, desobediente a qualquer escala de nobreza artística. Tudo é motivo de poesia e só ao poeta

cumpra dar a última palavra” (1987, p. 19). Esse trecho do poema “Num bairro moderno”, composto em versos formais, demonstra bem essas características:

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

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

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

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

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

O poeta parece esforçar-se para transmitir com o máximo de realismo uma cena de uma manhã qualquer, em que o seu foco parte do casario de Lisboa e se detém em uma vendedora de verduras. Nesse poema, a intenção relacionada à visualidade da cena fica bem clara. O poeta parece desejar que o leitor/espectador primeiro veja, para, em seguida, deixar que os seus sentimentos fluam. Percebe-se também a preocupação com a apreensão do instante, semelhante ao estilo lembrado por Clarice Lispector.

Segundo Leyla Perrone-Moisés, Cesário era chamado, por seus críticos, de poeta-pintor, pela sua capacidade de colocar o real diante dos olhos, de uma maneira não só nunca antes explorada, mas também por colocar as coisas em perspectiva, criando diferentes planos. “De fato”, diz Perrone-Moisés, “a plasticidade de suas descrições (condensadas, às vezes, num único verso e uns poucos adjetivos) é algo raramente encontrado em qualquer literatura” (2005, p. 11).

Perrone-Moisés acrescenta ainda que o realismo de Cesário Verde diferencia-se do realismo documental e pitoresco da literatura fim-de-século, conhecida como panorâmica ou de fisiologia, a qual se empenhava em registrar os tipos curiosos da cidade. Também não é do poeta o realismo programaticamente objetivo da poesia e da prosa realistas, mas um realismo lírico, se é que tal contradição de termos é admissível:

O realismo de Cesário é um ‘sentimento’ do real que não tem a subjetividade do poeta como fim, mas apenas como meio de captar esse real. Esse realismo resulta da entrega total do poeta à realidade circundante, como uma antena ultra-receptora, e não como um ego que nela se projeta com vistas a exprimir-se. (2005, p. 12)

O estilo pictórico de Cesário Verde, de acordo com Gabriela Potti, se caracteriza pela predominância de uma variedade de cores, matizes e formas, estabelecendo um diálogo direto com a arte impressionista da década de 1860 e a de 1880. Nesse sentido, comenta Potti a respeito do poeta do realismo cotidiano português:

Muito além da mera poetização da realidade, assim como na vanguarda impressionista, sua obra literária traz na essência a marca que o meio ‘exterior’ deixa no ‘interior’ do artista. Este, por sua vez, tem na poesia uma tentativa de captar um momento fugidio, uma cena, um instante. (2007, p. 51)

A busca pela fixação do instante, como uma das principais ambições da arte impressionista, levou Auguste Renoir a declarar que o papel desse tipo de pintura é igual ao do andarilho casual que, enquanto

passa, capta com o olhar este ou aquele fragmento de vida. É esse mesmo anseio pela captura das impressões causadas por fragmentos da vida diária que faz de Cesário Verde um poeta pictórico, cujos versos trazem imagens que poderiam ser comparadas também a fotografias:

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

Assim como o fotógrafo, Cesário Verde dedica-se à apreensão do instante que, de outro modo, jamais pode ser realmente apreendido. Barbosa (1987, p. 19), ao analisar a poesia de Cesário Verde, chama a atenção para o seu aspecto fotográfico, alertando para o fato de que o realismo do poeta português “só é fotográfico na aparência, porque ao invés de exterior, tendo seu objeto fora da consciência [...] é profundo e exclusivamente interior, por identificar-se com a consciência e sensibilidade”. A conclusão de Barbosa é que, na poesia fotográfica de Cesário Verde, o objetivo e o subjetivo fundem-se numa só entidade. Mas não é exatamente isso o que a fotografia também faz? Para o senso comum, talvez, o que interessa à poesia é a realidade interna das pessoas, sendo que, para a fotografia, sobraria apenas o mundo exterior. Entretanto, são os fragmentos das múltiplas realidades que constituem a matéria prima dessas duas modalidades artísticas.

Sontag (2004), ao estabelecer uma relação de pertinência entre literatura e fotografia, considera que o *ethos*, ou conjunto de valores, da fotografia está mais próximo da poesia moderna do que o da pintura. Sobre essa correspondência comenta a autora:

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

Essa capacidade que tanto a poesia quanto a fotografia possuem de permitir uma visão renovada acerca das coisas, talvez, tenha o seu nascimento e a sua justificativa no fato de as duas modalidades artísticas buscarem, na tentativa de apreensão dos fragmentos de realidade circundante, o motivo da sua existência. Um dos méritos de Cesário Verde está exatamente no fato de apontar, bem antes dos escritores influenciados pelos movimentos de vanguarda, que literatura e fotografia, duas formas de arte aparentemente tão diferentes, na verdade, são semelhantes em sua essência e manifestação.

LITERATURE AND PHOTOGRAPHY: THE DESIRE FOR APPREHENSION OF THE INSTANT

ABSTRACT

In this article, through a qualitative survey based upon a bibliographical research, the inter-relations between literature and still photography are examined, with the intention to discuss the main aspects of homology which can be verified between these two artistic forms, apparently so different from one another. Based on Susan Sontag's (2004) statement that photography is closer to poetry than to any other art, it will be investigated the historical and aesthetic developments which allow such a relation, focusing the analysis in the literary production of the Portuguese poet Cesário Verde (1855-1886).

KEY WORDS: Literature, still photography, poetry, Cesário Verde.

---

## REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BALZAC, Honoré. *A comédia humana: cenas da vida rural. Os camponeses. O médico rural*. v. XIII. Tradução de Vidal de Oliveira et al. São Paulo: Globo, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARBOSA, Osmar. Introdução à obra de Cesário Verde. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Poesias completas de Cesário Verde*. São Paulo: Ediouro, 1987.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: ARANTES, Otilia B. Fiori (Org.). *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Pensadores).
- \_\_\_\_\_. A imagem de Proust. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (Orgs.). *Modernismo: guia geral*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. El instante decisivo. In: FONTCUBERTA, Joan (Org.). *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2003.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *Fotografiar del natural*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2003.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Antônio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1990.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

- MERQUIOR, José G. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- MONTEIRO, Rosana Horio. *Descobertas múltiplas: a fotografia no Brasil (1824-1833)*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2001.
- NOVAES, Adauto (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva: 2003.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O poeta que sabia ver*. In: VERDE, Cesário. *Melhores poemas*. Seleção de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Global, 2005.
- PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- POTTI, Gabriela. Plasticidade lírica: a poética impressionista de Cesário Verde. *Revista Discutindo Literatura*, n. 14, ano 3. São Paulo: Escala Educacional, 2007.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann*. v. 1. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Em busca do tempo perdido*. Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. São Paulo: Globo, 2002.
- RUSH, Michel. *Novas mídias na arte contemporânea*. Tradução de Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SHATTUCK, Roger. *As idéias de Proust*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1985.
- SHEPPARD, Richard. *A crise da linguagem*. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (Orgs.). *Modernismo: guia geral*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SMITH, Henry Holmes. La fotografía en nuestro tiempo: prospecciones para la séptima década (1961). In: FONTCUBERTA, Joan (Org.). *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2003.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- VERDE, Cesário. *Poesias completas de Cesário Verde*. Organização de Osmar Barbosa. São Paulo: Ediouro, 1987.

\_\_\_\_\_. *Melhores poemas*. São Paulo: Global, 2005. (Seleção de Leyla Perrone-Moisés).

WHITE, Minor. El ojo y la mente de la cámara (1952). In: FONTCUBERTA, Joan (Org.). *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.