

«DESOSSANDO A COMPOSIÇÃO DA VIDA»:  
FOTOGRAFIA E SILÊNCIO EM CARTA A UMA AMIGA,  
DE INÊS PEDROSA E MARIA IRENE CRESPO

Gabriela Machado Ventura\*

Difícil fotografar o silêncio.  
Entretanto tentei. Eu conto:  
Madrugada a minha aldeia estava morta.  
Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre  
as casas.  
Eu estava saindo de uma festa.  
Eram quase quatro da manhã.  
Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.  
Preparei minha máquina.  
O silêncio era um carregador?  
Estava carregando o bêbado.  
Fotografei esse carregador.  
Tive outras visões naquela madrugada.  
Preparei minha máquina de novo.  
Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.  
Fotografei o perfume.  
Vi uma lesma pregada na existência mais do que na  
pedra.  
Fotografei a existência dela.  
Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.  
Fotografei o perdão.  
Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.  
Fotografei o sobre.  
Por fim, eu enxerguei a *Nuvem de calça*.  
Representou pra mim que ela andava na aldeia de  
braços com Maiakovski – seu criador.  
Fotografei a *Nuvem de calça* e o poeta.  
Ninguém outro poeta no mundo faria roupa  
mais justa para cobrir sua noiva.  
A foto saiu legal.

Manoel de Barros, «O fotógrafo».

\* Doutoranda e Mestre em Literatura Portuguesa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Durante os primeiros anos de vida, os livros aos quais as crianças têm acesso são, geralmente, aqueles que contêm ilustrações. Seguindo a definição dada pela Associação dos Designers Gráficos, uma ilustração é uma imagem que tem por objetivo «corroborar ou exemplificar o conteúdo de um texto de livro, jornal, revista ou qualquer outro tipo de publicação» (ADG, 2000, p. 59). Nos livros ilustrados, portanto, já se sabe de antemão que textos e imagens unem forças para contar uma história, e tal parceria auxilia não apenas o leitor recém-formado que precisa de um suporte, mas também o leitor-a-vir, aquele para quem a decifração do texto precisa ser mediada. As ilustrações permitirão à criança não alfabetizada transcender o papel passivo de ouvinte, uma vez que sempre poderá ler as imagens e, a partir delas, construir sentidos.

Outras narrativas feitas de imagens e textos sucederão a experiência primeira dos livros ilustrados, aumentando o nível de complexidade das relações entre ambas. Em uma (aparentemente) simples história em quadinhos, o leitor presenciará a cooperação das mídias para a potencialização dos efeitos narrativos. O texto cumprirá sua função narrativa e promoverá tanto monólogos internos como diálogos entre personagens, enquanto as imagens cristalizarão tipos, cenários e situações, insinuarão intenções que vão além das que a linguagem verbal pode captar, revelam detalhes, projetam sombras, brincam com formas, luzes e proporções para afetar a percepção visual do espectador em cada quadro desenhado (EISNER, 2000).

Ou o leitor poderá ainda encontrar, ao ler um poema ou um romance, o já milenar embate travado entre imagem e narrativa, quando essa se configura em uma *ekphrasis*, um procedimento, para usar as palavras de James Hefernan «[...] de um gênero literário, ou pelo menos um *topos*, que tenta imitar em palavras um objeto das artes plásticas» (HEFERNAN, 2004, p. 138). Claro que tal embate não acontece apenas durante o processo ekphrásico. Como bem observa Karl Eric Schollhammer as qualidades e deficiências de ambos os meios de expressão (e o uso que se pode fazer dos pontos fracos e fortes de palavras e imagens) definem a relação entre elas na literatura e em outras mídias. Seja a força da imagem sobrepujando o texto, seja a palavra determinando o sentido de uma imagem contra a sedutora – e reducionista – representação imediata (SCHOLLHAMER, 2007).

Nosso hipotético leitor logo descobrirá que as relações entre palavras e imagens são inúmeras, e das mais diversas ordens. Essas peças híbridas, conflitantes ou complementares, propõem um duplo trabalho de leitura que imputará ao leitor a responsabilidade de reconhecer as aproximações e distanciamentos entre as mídias. E agora vamos supor o seguinte cenário: o leitor tem agora em suas mãos um exemplar de *Carta a Uma Amiga*, de Inês Pedrosa, com fotografias de Maria Irene Crespo.

Talvez, logo ao primeiro contato, esse leitor «iniciado», que já passou pelas mais diferentes experiências de coadunação de imagens e textos até chegar a esse

livro específico se pergunte se a narrativa de Inês teria inspirado as fotografias de Maria Irene, ou o contrário, ou ainda se foram pensados imagem e texto, em conjunto. Não seria um questionamento irrelevante, afinal informações simples sobre o processo de composição de ambas as linguagens que fazem o livro já pode fornecer pistas importantes sobre a relação que ambas desenvolverão ao longo das páginas.

Em entrevista à agência Lusa a autora revela que as imagens preexistem ao texto. Tiradas durante os anos 60 e 70, as fotografias de Maria Irene Crespo – uma médica, para quem a atividade não era senão um *hobby* – povoaram a imaginação da escritora durante a infância, oferecendo a ela uma «outra perspectiva das coisas». «Ela tirava fotografias do lixo, das ruínas, das coisas inanimadas, ao contrário da maioria das pessoas» (PEDROSA, 2005). Para uma criança que jamais havia visto fotografias com motivos abstratos antes, aquelas imagens em preto e branco eram como que um mistério. Na contracapa da obra, Inês Pedrosa ainda diz: «Nas fotografias de Maria Irene Crespo descobri, menina e moça, a beleza dos escombros, o amor pelos resíduos obscuros do quotidiano, a alegria que existe no fundo da memória da tristeza e, sobretudo, o exercício da liberdade criativa» (PEDROSA, 2005).

O deslumbramento da autora pelas fotografias deu origem à narrativa, uma homenagem às lições dadas por uma visão e um enquadramento que destoava em seu universo infantil de imagens. A carta ficcional parte do mesmo pressuposto. Também a remetente teve acesso, na infância – quando era ainda «um ser à espera de espantos» – às fotografias de uma médica chamada Helena. Essas imagens, que privilegiavam «o pormenor irrelevante em vez do retrato abrangente», causaram tanta impressão à menina que lhe adestraram o olhar para «aquilo que fica das pessoas que passam» (PEDROSA, 2005, p. 9).

Só depois de a menina haver se transformado em mulher é que soube da verdadeira motivação para aquelas imagens. Eram, como Helena confessou, as fotografias de sua depressão, coisa da qual jamais poderia desconfiar, uma vez que as mesmas fotografias tinham uma conotação completamente diferente em sua vida: «As imagens que me revelaram o mundo como porto de deslumbramentos, as fotografias que me ensinaram a ver pintura contemporânea (...) eram afinal o diário de uma mulher deprimida.» (PEDROSA, 2005, p. 10).

O fotógrafo americano Ansel Adams disse certa vez que há sempre duas pessoas em uma fotografia: o fotógrafo e o espectador (KOETZLE, 2010, p. 42). Tal raciocínio também pode ser aplicado a um texto, se assim o desejarmos; no entanto, parece especialmente aplicável à leitura de imagens. Se dois leitores de um mesmo texto jamais o entenderão da mesma forma, porque apreendem o que lá é dito a partir de suas experiências, quando aplicamos o raciocínio à leitura de imagens, podemos facilmente compreender o distanciamento entre o que as fotografias representavam para Helena e para a autora da carta. Afinal, ler uma

imagem é mais do que seguir a sucessão de linhas e parágrafos até a última página, interpretando o que é lido a partir da nossa biblioteca individual. Para ler uma imagem, é preciso imprimir a ela uma narratividade, o que irá exigir um esforço maior de interpretação. Nas palavras de Alberto Manguel,

quando lemos imagens, de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas – atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio) conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável (MANGUEL, 2001, p. 27).

Martine Joly defende que, por ter o homem produzido imagens no mundo inteiro, desde a pré-história aos dias atuais, tal abundância e variedade nos dá uma falsa impressão de que é simples reconhecer e ler imagens em qualquer contexto histórico e cultural. Segundo a autora, deduzir que a leitura de imagens é universal é ingenuidade (JOLY, 2007). Dessa forma, não é difícil entender as posições opostas da fotógrafa e espectadora: é até um comportamento previsível.

[...] Helena fez, com a mágoa e os remorsos e a solidão dessa morte, essas fotografias que viriam a ser a passagem para o meu voo inaugural. Helena não fez de propósito; só quase 30 anos depois descobriu que estas imagens onde arquivara o seu coração desmoronado tinham sido uma herança de felicidade para mim. (PEDROSA, 2005, p. 12)

As fotografias de Helena (bem como a história de sua vida e mesmo uma carta escrita por ela ao homem que amou) agora seguem anexadas à carta a uma amiga como forma de consolo, exemplo, como parte de uma «conversa infinita» entre duas confidentes, um eco da desilusão sofrida, uma convocação das experiências alheias para a conversa íntima uma vez que «todos os homens são o mesmo, na hora que os choramos, todas as vidas são a nossa, no momento em que a dor nos devora» e que «todas as minhas amigas são tuas, no momento em que necessitas do calor que o desconsolo da paixão apagou do teu corpo» (PEDROSA, 2005, p. 16).

A história exemplar de Helena gira em torno do fato de esta ter sido apaixonada por um homem casado, um conhecido pintor. E da morte trágica do mesmo em um acidente de carro, após uma briga que os separou em uma noite que deveriam ter dormido juntos. O romance vivido com um homem distante, irônico, esnobe, e a subsequente culpa pela morte do mesmo foram os principais motores para a confecção das fotografias que seguem anexadas à carta. Enquanto mantiveram um caso, Henrique acabou por despertar em Helena a vontade de criar. «Disse-me Helena que antes de conhecer Henrique nunca escrevia, e fotografava pouco. Era como se a traça de Henrique a estimulasse. Enfurecia-a, e dessa fúria nascia uma vontade de expressão que o estímulo dos amigos não conseguia

acirrar» (PEDROSA, 2005, p. 21). Assim, «por causa dele e contra ele» Helena fotografava, já que Henrique desprezava a fotografia. Poderia usá-las aos pedaços em alguma tela ou instalação, mas era incapaz de considerá-la em si uma forma de arte, «até porque eram demasiado baratas para isso, infinitamente reproduzíveis, eternas e fáceis» (PEDROSA, 2005, p. 14).

«Não me fotografes», dizia-lhe ele, «não gosto de fotografias.» Ao não se permitir que lhe tirassem retratos – uma excentricidade que suscitava atenção sobre a figura do pintor por parte da mídia, e que tinha como vantagem adicional evitar possíveis problemas conjugais – Henrique fazia questão de manter-se inapreensível. Susan Sontag nos faz notar que «fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. É envolver-se numa certa relação com o mundo que se assemelha com o conhecimento – e por, conseguinte, com o poder» (SONTAG, 1983, p. 4). O mesmo impulso de conhecer – e por que não dominar – a parte desconhecida da vida de Henrique motivou o pedido para que esse mostrasse fotos de sua mulher e filhos. Susan Sontag ainda diz que a fotografia «(...) ao mesmo tempo em que nos atribui a posse imaginária de um passado irreal, ajuda-nos também a dominar um espaço no qual nos sentimos inseguros» (SONTAG, 1983, p. 5). À dupla recusa de Henrique pôs-se, então, como substituição da concretude que não poderia alcançar, a fotografar detalhes de paisagens desoladas, compondo imagens abstratas. «Ter uma máquina fotográfica nas mãos dá-nos um poder de prisão sobre esse quotidiano que escorre como chuva entre nossos dedos. Um poder em si mesmo, aparentemente insignificante, já que nenhuma fotografia se deixa travar num significado definitivo.» (PEDROSA, 2005, p. 47)

O ato de fotografar também como exercício de insubordinação. Permeando a teimosia com que empunhava a câmera, Helena engendrava na composição de cada foto uma declaração de devoção ao amante. Para Helena, que sempre entendera a fotografia como forma de investigação, que se assemelhava a seu ofício médico de «cortar para curar», fotografar paisagens inóspitas e detalhes em um espaço vazio era fazer da ausência do corpo amado na imagem a tentativa impossível de representação total do mesmo, coisa que jamais conseguiria, mesmo se ele aceitasse posar como modelo.

A partir das arestas, ângulos e solidões que enquadrava, conseguiu metáforas visuais compatíveis com a relação que vivia com Henrique: «Os lugares do amor são ferrugentos, abrem portas desusadas, perras nas dobradiças. O amor chia nas empenas, incomoda os vizinhos, a vida tão organizada do corpo e do coração» (PEDROSA, 2005, p. 2). É também por essa razão que, confessionais e apaixonadas, as fotografias de Helena jamais puderam ser entendidas por familiares e amigos, que viam nelas «uma perda de tempo numa mulher que até tinha jeito para fazer fotografias boas» (PEDROSA, 2005, p. 9).

As imagens faziam parte de um léxico muito específico, de um amor que não incluía os «crepúsculos românticos» e «retratos de criança» que seriam considerados

como as fotografias de bom gosto pelo círculo em que as fotografias circularam. A única espectadora possível para as imagens que produzia ainda não tinha o olhar viciado com as convenções do mundo adulto, e, receptível foi pega pelo espanto de imagens tão díspares das quais estava acostumada. «São imagens cruas, simultaneamente bárbaras e delicadas, óbvias e sutis, atentas e distraídas. Tudo isso está nelas disponível para qualquer olhar. Isso e a tal tristeza que, na infância, eu me recusava a reconhecer – ou não fosse a infância uma recusa acérrima da tristeza» (PEDROSA, 2005, p. 42).

Helena continuou fotografando, mesmo depois da morte do amante. A recusa de Henrique em se deixar representar tornou-se, enfim, irrevogável. Helena, no entanto, segue criando da mesma forma, uma vez que as fotografias já retratavam o fantasma de Henrique em vida. Suas composições utilizando «objetos mortos», ruínas de estruturas expostas de construções, paisagens degradadas que davam a impressão de que, nelas, o tempo já havia feito seu trabalho, e não mais poderia modificá-las. Os cenários não se modificam porque a recusa de Henrique é atemporal. Susan Sontag entende que toda fotografia é um *memento mori*. «Tomar uma fotografia é como participar da mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma pessoa (ou objeto). Precisamente por lapidar e cristalizar determinado instante, toda fotografia testemunha a dissolução inexorável do tempo» (SONTAG, 1985, p. 13).

O corpo sempre ausente de Henrique é semelhante ao silêncio que o fotógrafo do poema de Manoel de Barros – que usamos como epígrafe para esse texto – tenta retratar. O homem amado e agora perdido só poderia ser encontrado nas fotografias se essas se negassem à representação direta e propusessem lacunas a serem preenchidas pelos espectadores, contando histórias bastante diversas da que realmente foi vivida. Assim como a menina encontrou sua própria leitura e só muito depois veio a descobrir as intenções de Helena, outros espectadores deverão fazer o mesmo. Henrique é a recusa, o silêncio que não pode ser descrito e que apagará seus rastros, sem nunca se deixar conhecer (e apreender) inteiramente.

O que encontrarão nestas fotografias de Helena aqueles que já não tiverem acesso a Helena – os filhos dos filhos dos filhos dos que a observam hoje? Estes cascos de barcos não contam as suas viagens, o velho moinho cala a paixão que entre as suas velas mortas ateou, as pedras não têm escritas as palavras que sobre elas vogaram. De qualquer modo, no tempo em que essas fotografias foram feitas, já tudo isso tinha morrido. Estas fotografias, como provavelmente todas as fotografias, são memórias de memórias, ressurreições impossíveis. (PEDROSA, 2005, p.10)

Ao fim do livro, o leitor de palavras e imagens que percorreu os caminhos propostos por Inês Pedrosa percebe que está diante de uma homenagem em forma de narrativa ficcionalizada à fotografia de Maria Irene Crespo. Mas não só. De

fato o texto celebra o potencial que as fotografias (e as artes plásticas em geral) possuem de encerrar em si diferentes possibilidades de leitura, ao mesmo tempo em que se podem transformar elas mesmas em chaves para a decifração do mundo. «[...] estas fotografias a preto e branco da Helena: brinquedos a desmontarem-se diante dos meus olhos, desossando a composição da vida» (PEDROSA, 2005, p. 32). E, a cada nova interpretação, ressignificando-a.

**Resumo:** «Há sempre duas pessoas em uma fotografia: o fotógrafo e o espectador.» Essa afirmação do fotógrafo Ansel Adams parece permear o texto de *Carta a uma Amiga*. A partir das fotografias de Maria Irene Crespo, a escritora Inês Pedrosa compõe uma narrativa em que a leitura de imagens desempenha um papel central. O presente trabalho propõe-se a mapear e discutir as diferentes possibilidades de interpretação das imagens abstratas que guiarão as personagens (como guiaram a autora, em sua infância) para a construção de novas perspectivas sobre o mundo e sobre si mesmas.

**Palavras-chave:** Inês Pedrosa, Maria Irene Crespo, Fotografia, Leitura de Imagens.

**Abstract:** «*There are always two people in a picture: the photographer and the viewer.*» This statement of photographer Ansel Adams seems to permeate the text of *Carta a Uma Amiga*. From the photographs of Maria Irene Crespo, author Inês Pedrosa composes a narrative in which the reading of images plays a central role. The present study aims to map and discuss the different possibilities of interpretation of the abstract images that will guide the characters (as guided the author in his childhood) to construct new perspectives about the world and about themselves.

**Keywords:** Inês Pedrosa, Maria Irene Crespo, Photography, Reading Images.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ASSOCIAÇÃO DE DESIGNERS GRÁFICOS. ABC da ADG. *Glossário de termos e verbetes utilizado em design gráfico*. São Paulo: Melhoramentos, 2000.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. Trad: Luis Carlos Borges e Alexandre Boide. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- HEFFERNAN, James A. W. *Museum of Words*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Trad: José Eduardo Rodil, Lisboa, Edições 70, 2007.
- KOETZLE, Hans-Michael. *Photographers A-Z*. Taschen America, 2010.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. Trad: Rubens Figueiredo, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- SCHOLLHAMER, Karl Erik. *Além do Visível – o olhar da Literatura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SONTAG, Susan. «Na caverna de Platão», in *Ensaaios sobre a fotografia*. Trad. Joaquim Paiva, Rio de Janeiro, Editora Arbor, 1983.

PEDROSA, Inês. *Carta a Uma Amiga – sobre fotografias de Maria Irene Crespo*. Lisboa, Texto Editores, 2005.

– Entrevista à Agência Lusa em <http://www.rtp.pt/noticias/?article=155446&layout=121&visual=49&tm=4&> – Último acesso em 27/05/12.