

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

JOSIANE BORGES DE MORAES

INTERSECÇÕES SEMIÓTICAS:
A ISTAMBUL DE ORHAN PAMUK E ARA GÜLER

Porto Alegre – RS
2014

JOSIANE BORGES DE MORAES

**INTERSECÇÕES SEMIÓTICAS:
A ISTAMBUL DE ORHAN PAMUK E ARA GÜLER**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Biagio D'Angelo

Porto Alegre – RS
2014

**INTERSECÇÕES SEMIÓTICAS:
A ISTAMBUL DE ORHAN PAMUK E ARA GÜLER**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 22 de janeiro de 2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Biagio D' Angelo

Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva - UFRGS

Profa. Dra. Maria da Glória Corrêa di Fanti - PUCRS

*Aos que se deixam capturar pelo mundo das letras e
das imagens.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), base da minha formação acadêmica em Letras e, em especial, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, que possibilitou o presente estudo.

À CAPES, pela bolsa de estudos parcial (modalidade II), que viabilizou o desenvolvimento do estudo de mestrado na instituição mencionada.

Agradeço ao Prof. Biagio D'Angelo que abraçou meu trabalho como orientador, foi compreensivo com meu processo de criação e de escrita. Sou muito grata pela atenção, pelo modo de condução leve que possibilitou uma autonomia de pensamento e crença em uma pesquisa a qual pretendo seguir.

Aos professores Maria Eunice Moreira, Maria Tereza Amodeo, Charles Monteiro, Regina Kohlrausch, Paulo Ricardo Kralik, Carlos Reis, membros do corpo docente da PUCRS que contribuíram para meu crescimento como estudante e como ser humano.

À escola de Fotografia Câmera Viajante de Porto Alegre, onde aprendi a fotografar com técnica e fui incentivada a seguir nesse caminho profissionalmente.

Agradeço à mana Lidiana de Moraes que me apoiou desde a seleção para o Mestrado com seus ouvidos, carinho, suporte, conselhos de todos os tipos e um olhar tão sensível que me sinto mais do que privilegiada em tê-la em minha vida.

Aos meus amigos mais próximos, aqueles que sabem onde moro e o número do meu telefone, por entender e acolher o meu afastamento criativo.

Obrigada a todos os meus familiares por propiciarem um ambiente de paz durante a execução do trabalho, sem vocês teria sido mais difícil.

Ao Eduardo, filho querido, pela maturidade e incentivo de sempre.

Pai, obrigada pela minha primeira máquina fotográfica. Claro que eu preferia uma bicicleta, mas hoje vejo que foi o melhor presente que podias ter dado a mim. Obrigada por devolver as fotografias que fiz e que havias dito que os filmes estavam velados. Talvez com

15 anos eu realmente não soubesse a importância dos registros feitos e não as tivesse guardado tão bem.

Mãe, teu jeito “Benini” de ser possibilitou que eu acreditasse que tudo dá certo. Agradeço pelo otimismo de sempre e por ser presença no sentido mais positivo.

Dalva, tia amada que me incentivou a apreciar diversas manifestações artísticas desde cedo, a apurar minha percepção, meu traço. Obrigada por me ouvir.

Por fim, agradeço a vontade e teimosia em seguir estudando, fazendo de cada obstáculo um desafio, contornando delicadamente as asperezas do cotidiano com Arte e fazendo arte. Sempre.

POÉTICA

De manhã escureço
De dia tardo
De tarde anoiteço
De noite ardo.

A oeste a morte
Contra quem vivo
Do sul cativo
O este é meu norte.

Outros que contem
Passo por passo:
Eu morro ontem

Nasço amanhã
Ando onde há espaço:
-Meu tempo é quando.

Nova York, 1950

Vinícius de Moraes

RESUMO

A dissertação apresentada tem por objetivo a análise do hibridismo de duas artes, Fotografia e Literatura, especialmente na obra *Istambul* de Orhan Pamuk. Para tanto, uma incursão prévia no mundo da Fotografia e intersecções com outras obras literárias dará o ponto de partida. Fotógrafos como Marey, Muybridge, Nakaji Yusui, Alfred Stieglitz ilustram o modo permeável como a arte da escrita com a luz se relaciona com outras artes. Duane Michals dá o testemunho de uma narratividade fotográfica à frente de seu tempo e Leonardo da Vinci mostra como a arte dos números faz com que nosso olhar se fixe em determinado ponto da imagem. Para contribuir Roland Barthes faz a sutura teórica destes dois mundos juntamente com Susan Sontag, Derrida, Hegel e Benjamin, possibilitando uma aterrissagem segura em *Istambul* onde, por fim, o estudo sobre o texto de Pamuk ilustrado com a obra fotográfica de Ara Güler culmina. A busca aqui toma um viés particular e Sebald auxilia em um contraponto: a produção do texto com as fotografias previamente escolhidas versus escolha posterior, como Pamuk faz buscando na *Istambul* de Güler o hüznün de um olhar tão genuíno como o seu.

Palavras-chave: Hibridismo. Fotografia. *Istambul*. Orhan Pamuk. Ara Güler.

ABSTRACT

The goal with this Master's Thesis is the analysis of the hybridism between two distinctive arts, Photography and Literature, especially in Pamuk's *Istanbul*. In this sense, a previous incursion in the world of Photography and its intersections among several literary works will trigger the starting point. Photographers as Marey, Muybridge, Nakaji Yusui, Alfred Stieglitz illustrate the permeable way that the art of writing through light relates to other kinds of art. Duane Michals shows his avant-garde photographic narrative, and Leonardo da Vinci reveals how the art of the numbers works in "eye-catching" images. As a contribution Roland Barthes sews up the theory of these worlds amongst Susan Sontag, Derrida, Hegel and Benjamin, turning possible a safe landing in *Istanbul* where, in the end, the study about Pamuk's text, which is illustrated with Ara Güler's photographic work, culminates. The search here takes another bias and Sebald helps doing a counterpoint: writing the text with the pictures that were previously chosen versus subsequent choice, that is the way Pamuk does seeking in Güler's *Istanbul* the *hüzün* eye as genuine as his own.

Keywords: Hybridism. Photography. *Istanbul*. Orhan Pamuk. Ara Güler.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| 1 INTRODUÇÃO | 11 |
| 2 HIBRIDISMO FOTOGRAFIA E LITERATURA | 16 |
| 2.1 HIBRIDISMO: INÍCIO DA PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA- SÉC XIX..... | 16 |
| 2.2 HIBRIDISMO: INTERTEXTUALIDADES COM A LITERATURA..... | 33 |
| 2.3 A FOTOGRAFIA COMO ELEMENTO DE TURNING POINT NA LITERATURA.... | 38 |
| 3 ARA GÜLER – O OLHO DE ISTAMBUL | 45 |
| 3.1 A ISTAMBUL EM PRETO E BRANCO DE ARA GÜLER..... | 48 |
| 3.2 CAPTURA DO OLHAR – LEONARDO DA VINCI..... | 49 |
| 4 ORHAN PAMUK – A ESCRITA DE ISTAMBUL | 62 |
| 4.1 CAPTURA DA “LINHA E AGULHA” DO LEITOR – COSTURANDO TEXTO E FOTOGRAFIA..... | 73 |
| 4.2 ALBUM DE FAMÍLIA: <i>Tristesse</i> ou <i>hüzün</i> ?..... | 82 |
| 5 CONCLUSÃO | 92 |
| REFERÊNCIAS | 96 |

1 INTRODUÇÃO

*“We come from the land / Of the ice and snow/ From the midnight sun
 Where the hot springs blow/ The hammer of the gods/ Will drive our ships to new lands/ To
 fight the horde, singing and crying/ Valhalla, I am coming/
 On we sweep/ With threshing oar/ Our only goal/
 Will be the westernshore/ (...)/ How soft your fields so green/
 Can whisper tales of gore/ Of how we calmed the tides of war/ We are your overlords/
 On we sweep/ With threshing oar/ Our only goal/ Will be the westernshore/
 So now you'd better stop/ And rebuild all your ruins/
 For peace and trust can win the day/
 Despite of all you're losing”¹
 Led Zeppelin²*

A busca pelas origens, a vontade de sentir-se inserido no mundo e os registros dessa passagem são movimentos comuns do ser humano. Essas trilhas contam uma história, deixam “migalhas” espalhadas pelo caminho para que um rastreamento futuro possa ser feito – muitas vezes alheio à própria vontade daquele que parte e tem sua história contada pela visão de outro, que o faz unindo tudo o que contribua para uma nova narrativa: relatos, bilhetes, agendas, matérias de jornais e fotografias.

O desenho através da luz e o desenho através das palavras podem confluir de modo harmônico e foi um recurso utilizado por alguns escritores da contemporaneidade como John Steinbeck, em *Um diário Russo*, W. G. Sebald, em *Os Emigrantes*, e Orhan Pamuk em

¹ “Nós viemos da terra/ Do gelo e da neve/ Do sol da meia-noite/ Onde as fontes quentes explodem/ O martelo dos deuses vai guiar/ Nossos barcos para novas terras / Para combater a horda, cantar e chorar/ Valhalla, eu estou indo/ Avante nós vamos/ Com remos surrando/ Nosso único objetivo/ Será a costa oeste/ (...)/ Como são macios e tão verdes seus campos/ Podem murmurar contos de matança/ De como nós acalmamos as ondas da guerra/ Nós somos seus comandantes/ Avante nós vamos/ Com remos surrando/ Nosso único objetivo/ Será a costa oeste/ Então é melhor você parar/ E reconstruir suas ruínas/ Por paz e confiança pode-se ganhar o dia/ Apesar de todas suas perdas”

² Trecho da música “The Immigrant Song” composta por Jimmi Page e Robert Plant.

Istambul, são alguns exemplos. Porém, o uso de imagens em textos literários não é usual. Como curiosidade sobre a mescla citada, surgiram-me algumas indagações: e se não houvesse nenhuma imagem anexada ao texto, isso traria alguma diferença à construção de leitura? Outro questionamento geral é sobre o que poderia levar um autor optar por utilizar a Fotografia e/ou imagens diversas em determinada obra literária.

Procurar uma resposta pontual para questões tão abrangentes é muita pretensão. Em auxílio a uma delimitação de estudo, escolhi pensar o uso da Fotografia na obra *Istambul*, de Pamuk, onde encontramos uma narrativa envolvente e o uso de imagens primorosas para explicar essa relação de hibridismo de linguagens. Utilizo, rapidamente, como contraponto outra obra literária onde há o uso de fotografia e outras imagens, *Os Emigrantes*, de Sebald.

Por ser Fotógrafa, o estudo da Fotografia e suas relações com outras Artes permeia este estudo e se faz presente em grande parte do mesmo, chamando a atenção para uma construção de leitura diversa. A intenção do presente trabalho é despertar, também, o olhar para a Fotografia como arte e observar as técnicas utilizadas que fazem com que nosso olhar seja "capturado". Faço um longo passeio por todas as formas possíveis de Fotografia, passando pela criação, elementos de proporção áurea, regra dos terços, entre outros, para justificar, de certo modo, a sensação que a Fotografia pode trazer ao ser contemplada (aqui, no caso, na obra literária) e o que esta relação traz como elemento enriquecedor para a Literatura.

Início com a obra de Sebald, apenas para exemplificar e para introduzir um exemplo de trabalho com escolha prévia de ilustrações e fotografias. Ela foi publicada em 1992 na Alemanha e em 1996 foi traduzida para o inglês, levando o reconhecimento de Sebald como grande escritor fora de seu país. A autenticidade do texto – possível vivência de Sebald e fotografias – agrega uma aura de mistério, pois, ao atestar o status de “genuíno”, o narrador atenua o valor de verdade das imagens e fatos relativizando cuidadosamente com “é como se eu tivesse...”³. O uso das fotografias também traz à tona a discussão de autenticidade, pois se alguma alteração foi feita (contraste, tamanho, corte) houve motivação para tanto. Contudo, o mais interessante e o que justifica a escolha dessa obra como um breve exemplo é o fato de que as imagens foram escolhidas previamente à escrita. O autor foi encaixando as imagens

³ A expressão “é como se eu...” se repete ao longo da narrativa e deixa aberta a porta para a ficção, invenção e, mesmo, a incerteza sobre os fatos ou da real vivência do autor nas narrativas descritas pelo mesmo.

como “peças de quebra-cabeças” – se estão ali é por alguma razão no entendimento do texto e para ativar uma memória global (se não vivenciada, sabida por toda a humanidade).

Esse modo de narrativa impressa por Sebald assume um caráter documental de memória póstuma do holocausto por reunir lembranças que, sendo ou não do autor, traduzem um sentir coletivo: a dor dos que vivenciaram ou tiveram os seus nessa situação ou a vergonha daqueles que, guardando silêncio, foram coniventes com esse ato.

O uso das imagens traz um testemunho direto de forma e tempo sobre pessoas que realmente existiram e tem suas histórias narradas pela visão de Sebald; ele o faz tal qual um fotógrafo que imprime seu olhar sobre o objeto fotografado, controlando o uso da luz, o foco desejado, a intimidade com a cena, a “presença-ausência” que capta o instante e o recorda em outro momento – ambos pelo sentimento que as narrativas despertam através do olhar e da palavra. Sobre esse ato, O ato de criação fotográfica deve ser visto com especial atenção, pois dependendo de questões técnicas, como uso de lentes fixas (50mm, por exemplo) depreende uma aproximação física maior sobre o objeto/pessoa fotografado, o que, de certo modo, altera o comportamento do “modelo”. Já com lentes zoom, é possível captar imagens sem ser percebido e a situação parecer mais “natural”. A interferência fica por conta do fotógrafo: ele fará o recorte da cena como lhe convier, assim como na escrita, assunto esse que retomo ao falar mais especificamente em *Istambul*.

Se nos detivermos em uma análise em separado na obra de Sebald – texto versus imagens, o campo das imagens poderia ter uma divisão em dois grandes grupos: fotos feitas pelas personagens das narrativas ou sobre elas e fotos feitas pelo narrador.

As fotos, onde encontramos as personagens ou sobre seu entorno, parecem contar uma história paralela na qual se imprime uma época – seja pela técnica utilizada, pelas vestes – e também conta muito sobre a vida dessas personagens, imigrantes que saem de seu país não por vontade própria, mas para fugir de uma situação de guerra e genocídio. Vemos rostos e nomes (que nem parecem tão significativos nesse ponto), corpos que carregam traumas e dor de separação. O segundo grupo, o das fotos inseridas por mera ilustração e outras feitas pelo narrador, faz essa “costura” à narrativa das quatro histórias dando o atestado de “autenticidade” e presença desejado por Sebald.

Nas palavras de Barthes, a Fotografia expressa:

[...] a presença da coisa (em um certo momento passado) [que] jamais é metafórica; quanto aos seres animados, o mesmo ocorre com sua vida, salvo quando se fotografam cadáveres; e ainda: se a fotografia se torna então horrível, é porque ela certifica, se assim podemos dizer, que o cadáver está vivo, *enquanto cadáver*: é a imagem viva de uma coisa morta. Pois a imobilidade da foto é como resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz subrepticamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (“*isso foi*”), ela sugere que ele já está morto. Assim, mais vale dizer que o traço inimitável da Fotografia (seu noema) é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objetos) *em carne e osso*, ou ainda em pessoa. (p.88)

Esse “carne e osso” é muito presente na obra. Sebald consegue, através do narrador que conheceu as personagens vivas, dar esse atestado de genuinidade e vai além, pois o narrador adiciona à sua pesquisa fotografias de túmulos, em uma parte da narrativa onde faz alusão aos nomes e sobrenomes de judeus (SEBALD, p. 223), reunindo ilustrações à escrita e dando um caráter documental à obra.

Quando todos os elementos convergem para uma crença absolutamente verossímil, Sebald desestabiliza esse efeito com imagens-texto visivelmente forjadas, (p.138-139) mostrando a contradição do autor e fazendo com que o leitor passe a se perguntar onde estão os limites entre realidade (fatos históricos) e ficção.

Tanto na obra de Pamuk como de Sebald, os narradores descobrem que no decorrer de sua escrita, e com eles, o leitor, estão construindo um texto que será lido de uma só vez. A “linha e a agulha” é passada para o leitor que monta a narrativa através das fotografias, costurando esses fragmentos do passado e põe em pé as ruínas existentes para contemplar esses fantasmas que assombram a memória presente. O narrador e o leitor fazem um pacto de cumplicidade nesta viagem que articula uma dualidade de sentidos gerada pela “ausência-presença” causada por essas memórias, viagem que parece subitamente voltar-se para o nada, para o vazio e para a ausência, já que neste ponto o pacto se desfaz e o leitor percebe que a busca se dá dentro dos narradores.

Na obra de Pamuk, o leitor encontra uma Istambul diferente da lendária dos tempos imperiais, mas nem por isso sem peso ou voz. Na escrita sobre Istambul , sua cidade natal e

que dignamente nomeia sua obra, o narrador se vê cercado por uma pesada melancolia onde “a nuvem de luto e perda que tomara conta de Istambul a partir da queda do Império Otomano” finalmente atingira sua família (p. 27). Assim como em *Os Emigrantes*, o leitor experimenta a sensação da melancolia coletiva em *Istambul* que será melhor descrita ao longo do estudo.

A escolha das fotografias para *Istambul* foi feita após o texto narrativo estar encerrado, o que difere do trabalho de Sebald que, ao que parece, preocupou-se em escolher as ilustrações com um propósito preestabelecido.

O foco principal do presente trabalho reside no estudo sobre formas híbridas de Literatura, no caso o Hibridismo da Literatura e da Fotografia. Para tanto, a primeira parte desta pesquisa se propõe a pensar sobre o modo como a Fotografia se relaciona com outras artes, onde me detenho mais na história e exemplos da arte da Fotografia e culminando para seu uso na Literatura. Falo sobre o modo como se dá a articulação intertextual entre essas duas áreas com alguns exemplos e, em especial, o modo como são vistos fragmentos do trabalho do fotógrafo turco Ara Güler, sobre o qual falarei no decorrer do estudo. Na sequência e para finalizar, a relação entre Pamuk e *Istambul* terá segmentos analisados à luz desta pesquisa, bem como pontos significativos sobre *hüzün* acabam por permear o trabalho.

2 Híbrido Fotografia e Literatura.

2.1 Híbrido: O Início da Produção Fotográfica - século XIX

Ao pensar o conceito de híbridismo⁴ como produto (terceiro) de conexões entre dois produtos ou meios – tema muito presente hoje nas diferentes manifestações artísticas, nas quais a fotografia tem papel articulador – deve-se pensar como a intertextualidade estabelecida a partir da fotografia interage na relação com outros meios de expressão e com a ciência, desde seu surgimento.

Começar pensando essa questão com Hippolyte Bayard(1807-1887) é tentar compreender um caminho recentemente levantando pela história da fotografia. Ao se autorretratar em uma série de vinte fotos como um afogado, em papel positivado, alguns meses depois do anúncio do daguerreótipo, brinca com a possibilidade de a fotografia transpor a ficção para um possível fato, fazendo-se passar por realidade.

Figura 1 – Autorretrato de um homem afogado (1840) de Hippolyte Bayard.



Fonte: La Société française de photographie (arquivo imagens internet)

Iniciar com essa imagem indica procurar manifestações que possam contribuir para o pensamento fotográfico na atualidade, principalmente por Bayard se colocar à frente da

⁴ Híbridismo pode ser entendido como mescla de elementos de origens diferentes. Este termo é comumente usado para referir palavras formadas por prefixos/sufixos provenientes de idiomas diferentes. Aqui o termo se aplica, pois estamos falando da mescla de duas ou mais Artes que têm origens completamente diferentes e que, ao se associarem, geram uma terceira produção.

câmera, criando ambiência e permitindo assim um pacto com o espectador da imagem, levando-o a uma reflexão além de um mero signo indicial.

A fotografia, desde seu surgimento, teve muitos momentos de procura de afirmações no campo da expressão artística e as artes plásticas. A pintura, principalmente, é elemento de constante aproximação e tensão.

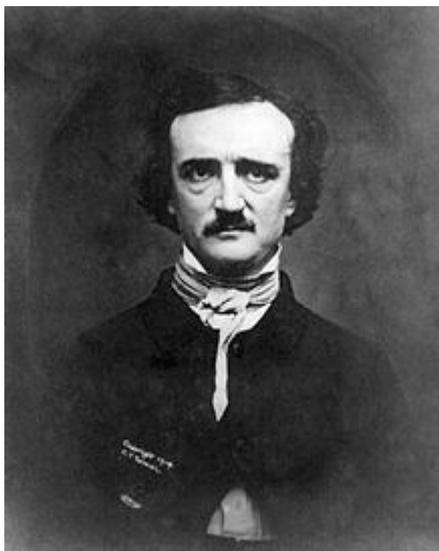
Fernando Tacca, em um estudo de 2005, ao falar sobre as técnicas utilizadas para a produção de imagens no final do século XIX, pontua que a presença de elementos pictóricos na imagem aparecem na câmera solar quando a ótica permite uma imagem mais nítida e fora da situação desconfortável da câmera escura e, em contrapartida, ao pintor, permite uma situação de projeção de imagem padronizada pela geometria da perspectiva para inserção de pinceladas. Por outro lado, os estúdios contavam, desde o início, com pintores para dar cor aos primeiros daguerreótipos.

Figura 2 – Daguerreótipo



Fonte: arquivo de imagens da internet.

Figura 3 – Um daguerrótipo de Edgar Alan Poe



Fonte: arquivo de imagens da internet.

A imagem acima representa uma forma de fotografar que possibilitava uma única imagem gravada em uma fina placa de prata.

Conforme os estudos sobre químicos na fotografia foram avançando e com eles a possibilidade de representar a cor nos papéis positivados, a fotografia japonesa é, talvez, o melhor exemplo da habilidade dos pintores contratados pelos fotógrafos. Com eles já era possível reproduzir a mesma imagem mais de uma vez, diferente do que ocorria com o Daguerreótipo.

Felice Beato(1832-1909), italiano de origem, era um ambulante da imagem. Ele possuía grandes habilidades em produzir imagens capturando detalhes complexos que um artista da pintura levaria horas ou dias para registrar. Depois de passar pela Inglaterra, onde trabalhou com Roger Fenton, foi fotografar conflitos na Índia e na Ásia e se estabeleceu em Yokohama nos anos 1860. Muito do que se conhece do Japão dessa época em parte se deve aos dois conjuntos de vistas que ele organizou com imagens colorizadas, compradas pelos europeus ávidos por conhecer aquela sociedade fechada ao Ocidente por três séculos. Os trabalhos de Beato e dos fotógrafos japoneses do mesmo período são afirmações pictóricas na fotografia, estabelecendo, nesse caso, uma forte relação com a gravura policromática japonesa, chamada de Ukyo-e.

Figura 4 – Fotografia feita por Felice Beato, sem data.



Fonte: arquivo de imagens da internet.

A fotografia do exemplo acima feita por Beato lembra uma pintura e se aproxima muito da chamada “fotografia pictórica”⁵.

Ainda no mesmo estudo, Tacca ressalta que no século XIX, apesar de obras importantes como a de Julia Margareth Cameron, com certo deslocamento de sua produção em relação ao seu próprio tempo, pelo jogo de luz e pela relação com a teatralidade que estabelece em suas fotos, tem-se uma intertextualidade marcada pelo desenvolvimento tecnológico da fotografia, com introdução de vários processos e mudanças constante de suportes, até a chegada a seu processo industrial definitivo. Mesmo como uma origem industrial e reprodutível, a fotografia manteve uma relação com os chamados homens de ciência, e como fotógrafos eram mais do que curiosos atentos ao desenvolvimento das ciências e dominavam química, física e outras áreas.

⁵ Pictórico: relativo à pintura. Beato conseguia produzir imagens fotográficas muito semelhantes às pinturas dos quadros da época.

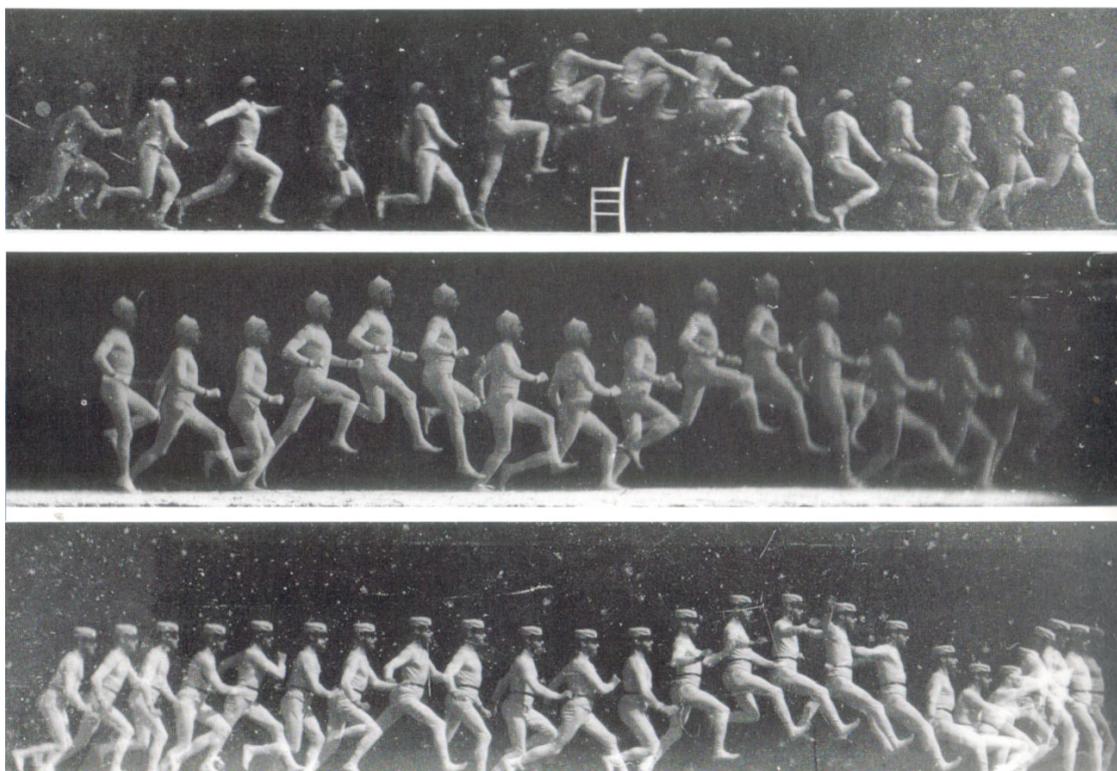
Mais do que uma relação com o mundo das artes, a fotografia manteve fortes relações com o desenvolvimento de muitas disciplinas, como ferramenta de observação de eventos sociais ou da natureza.⁶ Nesse sentido, a busca pela imagem em movimento, que estava no princípio do primeiro cinema, na qualidade de animação de imagens fixas, ganhou com algumas experiências de fotógrafos experimentais do movimento humano e animal.

Muito conhecidos por suas obras, Etienne Jules Marey(1830-1904) e Eadweard Muybridge(1830-1904) aprofundaram-se nos estudos dessa operação, mesmo com intenções distintas. Marey publicou sua análise científica da locomoção animal em *La Machine Animal* (A máquina animal, 1873). Suas invenções registraram 10 imagens por segundo em uma só placa. O sistema ficou conhecido como "cronofotografia" e foi aplicado em outros projetos onde o modelo era humano. Já Muybridge ficou famoso por seus registros de cavalos de corrida e passou a se promover como cientista, angariando, assim, apoio financeiro para suas pesquisas. Suas imagens "congelavam" o movimento.

Esses dois fotógrafos experimentalistas exercem em mim um fascínio especial. Para quem não conhece ou não sabe utilizar as técnicas por eles demonstrada talvez seja um tanto abstrato. Marey utilizava uma técnica de longa exposição, fazendo com que o modelo aparecesse em "múltiplos movimentos", quase borrado, na mesma cena. Já Muybridge, por utilizar uma técnica de "obturador rápido", congelava os movimentos, um em cada cena. A sequência rápida das cenas captadas por Muybridge foi de grande relevância para o início do cinema.

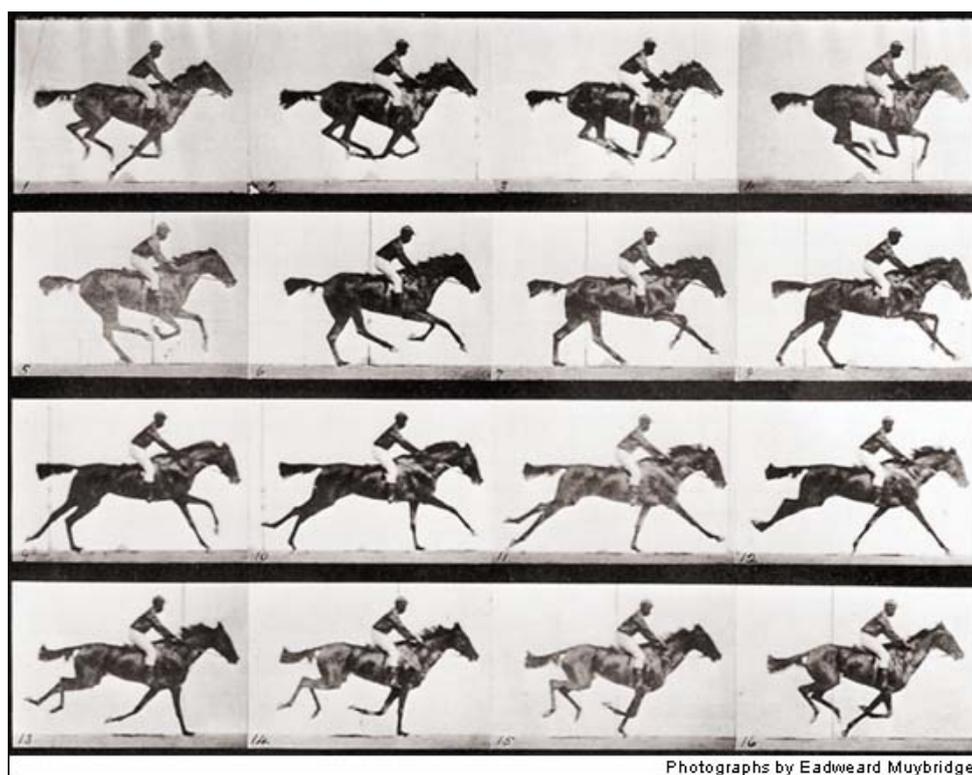
⁶ Mais informações a esse respeito no artigo: TACCA, Fernando C. de. Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação. **Revista Brasileira de Psicologia Social**. Florianópolis, v.17, n.3, p.9-17, set./dez.2005.

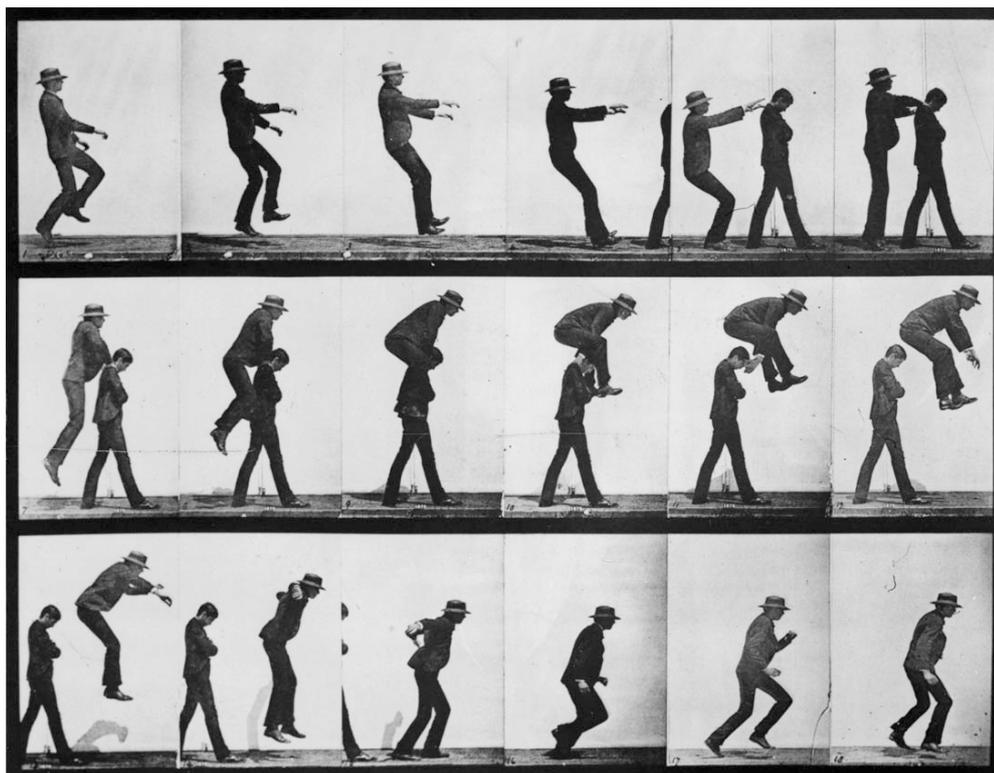
Figura 5 – Fotografia de Marey, (1890-1891)



Fonte: arquivo de imagens da internet.

Figuras 5 e 6 – Fotografias de Muybridge (c1862)





Fonte: arquivo de imagens da internet

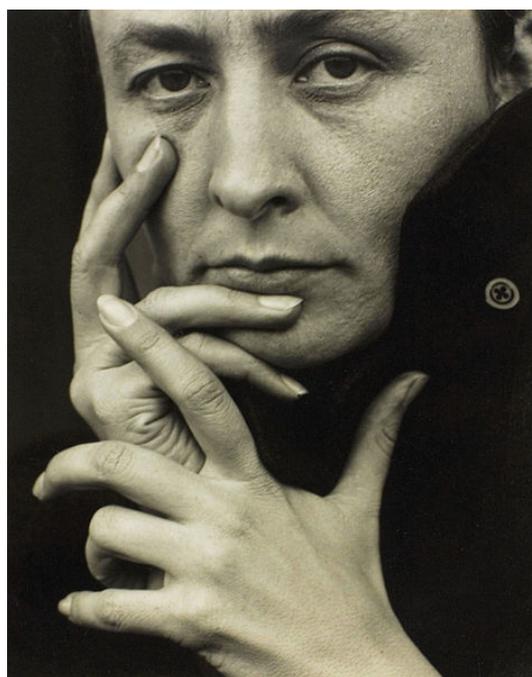
O caso das fotografias do cavalo em suspensão, na sequência fotográfica de Muybridge, é referência clássica desse novo momento da imagem técnica. Interessa, aqui, demonstrar que esse período da fotografia estava marcado pela cientificidade que a imagem poderia propiciar. Não se pretende, é claro, negar a importância social do retrato, das primeiras imagens das cidades, do exótico distante agora presente em imagens bidimensionais, etc., apenas torna-se necessário frisar que o campo da fotografia era de forte relação com o mundo da ciência.

Nas relações com a estética, é importante lembrar que no pictorialismo temos um primeiro estilo no qual se encontra mais fortemente a noção de autor, marcado pela presença da manipulação artesanal das imagens, considerada parte da criação artística, conforme pontuou Charles Baudelaire (1821-1867), observando e respeitando as “noções da época”.

Assim, a marca desse estilo estava em alterar uma imagem realística e dar a ela uma aura, ou um clima de algo esmaecido por técnicas de viragens para escapar do realismo duro e direto. Alfred Stieglitz (1864-1946), depois de uma passagem pela Inglaterra, na qual interagiu fortemente com mestres do pictorialismo inglês, difundiu essa experiência estética

nos Estados Unidos que deu início ao movimento *Photo Secession*, e também ao criar a revista *Camera Work* e depois as Pequenas Galerias.

Figura 7, 8, e 9 – Fotografias de Alfred Stieglitz

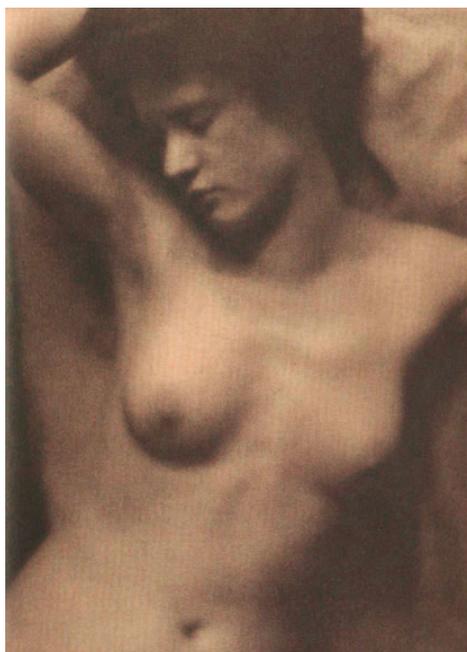


A primeira fotografia, penso que lembra algumas imagens do fotógrafo turco Ara Güler. A segunda, trata-se de um retrato de Georgia O'Keeffe, data não encontrada e a terceira, da mesma modelo, é intitulado "Hands", de 1918.

Ao olhar o primeiro número de *Camera Work* observa-se claramente as referências ao pictorialismo como fundante do movimento *Photo Secession*. Entretanto, foi pela porta de entrada da *Camera Work* e das chamadas Pequenas Galerias que as vanguardas artísticas europeias chegaram aos EUA e influenciaram as artes, de modo geral, e a fotografia americana, em particular. Ao observar imagens de Picasso e de Matisse, por exemplo, pode-se verificar a importância dessas vanguardas quando recebidas pelo movimento *Photo Secession*, de Alfred Stieglitz e Edward Steichen, com personificação em Paul Strand, nos dois últimos números da revista.

Ainda em seu estudo, Tacca traz como exemplos as vanguardas modernas, o cubismo, o surrealismo, o construtivismo soviético e a Bauhaus que incorporaram a fotografia como plena expressão artística. Aí se percebem as primeiras intertextualidades⁷ e hibridismos na imagem fotográfica na arte moderna. É uma efervescência criativa que influi até os dias de hoje, principalmente na fotografia.

Figura 10 – Fotografia de Clarence H. White e Alfred Stieglitz, *O Torso*, 1907



Fonte: arquivo de imagens da internet

⁷ Intertextualidade possui um conceito muito amplo e sugere outro estudo dentro do texto apresentado, entretanto, simplifico para uma noção de relação entre textos, artes imbricadas em harmonia.

Vejo que é preciso sempre olhar para essas experiências, pois a partir delas a fotografia deixou uma condição periférica e passou a ser um elemento de interação com esses movimentos. Pode-se localizar aqui, efetivamente, o que se chama, hoje, de intertextualidade.

O processo de hibridização tomou uma mão dupla e a fotografia procurou sua afirmação como um processo isolado ou dependente de uma estética dada, como no caso do pictorialismo e da fotografia de paisagem. Nesse sentido, por meio das fotomontagens que se têm as primeiras condições de superposição de significados na fotografia, construindo narrativas internas de forte apelo estético e político para a época. Entretanto, a situação europeia – com ascensão dos totalitarismos na Alemanha, na Itália, em Portugal, e a derrocada de um projeto democrático na Guerra Civil Espanhola – colocou as coisas em outros lugares. O nazismo espetacularizou a vida e fez da fotografia e do cinema suportes ideológicos que carregavam sua visão de mundo. Sem falsa ingenuidade, os nazistas se utilizaram da grande narrativa que se anunciava no fotojornalismo das revistas ilustradas e a fotografia documental, bem como a fotomontagem como processo significativo de dominação estética.⁸

A expansão das vanguardas pelo mundo e dos movimentos fotográficos aconteceu até mesmo no Japão. Os trabalhos de Nakaji Yusui⁹, inicialmente, e depois de Shoji Ueda¹⁰, demonstram como essas novas ideias correram rapidamente culturas visuais atentas a essas modificações.

⁸ Ver: Tacca, Fernando C. de. Fotografia e olhar totalitário: uma análise da fotografia nazista.

⁹ <http://www.takaishiigallery.com/en/> acesso em 15/11/13 às 23h.

¹⁰ <http://www.shojiueda.com/eng/museum/> acesso em 16/11/13 às 15h.

Figuras 11 e 12 – Fotomontagens de Nakaji Yasui.



Fonte: arquivo de imagens da internet.

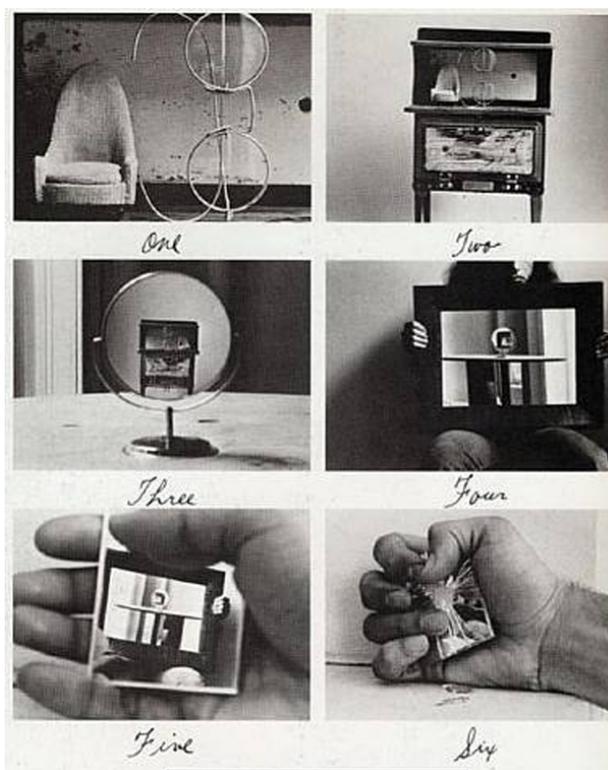
Ao buscar fotógrafos que tenham trabalhos artístico nessa mesma época, anos 20 do século XX, deparamo-nos com uma efetiva ausência da fotografia no modernismo brasileiro, seja por esquecimento, ou pior, por omissão ou desconsideração da fotografia na Semana de Arte Moderna. Mário de Andrade, que seria uma possibilidade, apresentou um trabalho bastante incipiente e com pouca inovação.

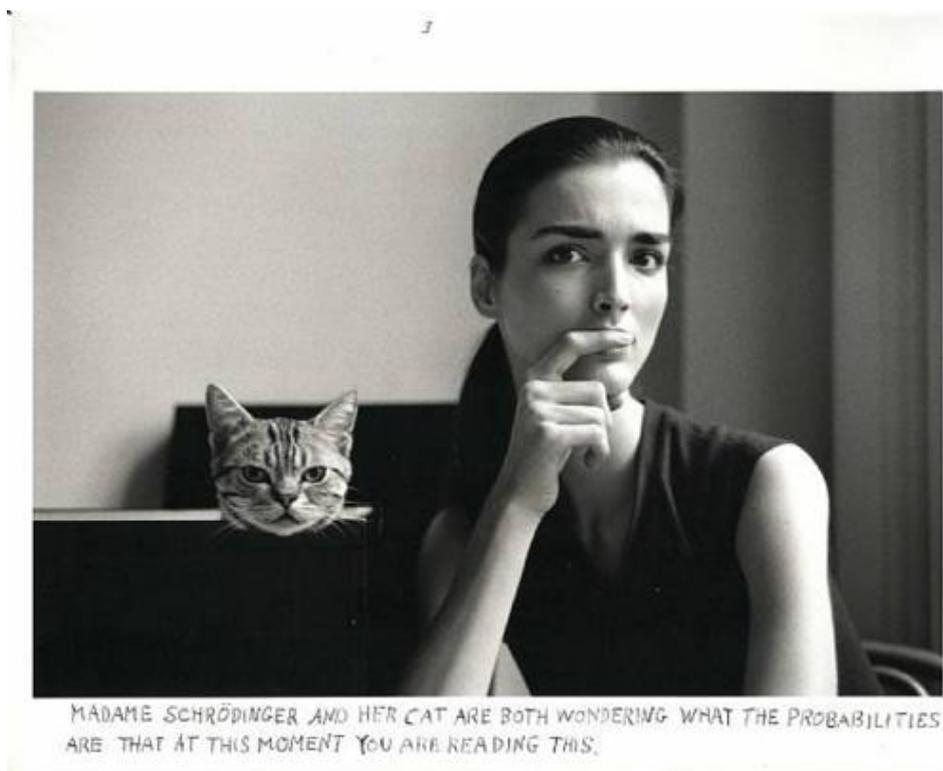
A narratividade fotográfica ganhou nova dimensão significativa com a obra de Duane Michals, na década de 60, na qual princípios de significação adentraram o campo das sensações e emoções. O sentimento de presença e ausência, prazer e dor, de fantasia e realidade, marcou Michals¹¹ como a nova referência da sequencialidade fotográfica.

¹¹ Ver <http://www.youtube.com/watch?v=etAZATKwNFw> acesso em 11/2013.

Exemplos de obras de Michals, o primeiro com uma sequência fotográfica que se parece a um conto e o segundo com a sequência de imagens refletidas por espelhos e a terceira imagem contém uma legenda, fazendo com que a interpretação seja conduzida.

Figuras 13, 14 e 15 – Trabalho fotográfico de Michals.





Fonte da sequência de fotos: arquivo fotográfico da internet

A obra de Duane Michals é marcada por sequências de fotos que são conduzidas a formar uma história e/ou por pequenos parágrafos que fazem com que a interpretação da imagem seja conduzida pelo fotógrafo, algo que veremos mais adiante no modo de condução narrativa em Pamuk.

O “modus operandi” de Michals segue influenciando e, anos mais tarde, em 1985, ocorreu uma apoteose dessas ideias com a publicação do livro *Droit de Regards*, de Marie-Françoise Plisart e Benoît Peeters¹², um projeto no qual a narrativa fotográfica deixa de ser linear e anuncia-se como hipertexto. Nele, para compreender o fluxo, é necessário voltar às elipses que se apresentam até mesmo para o imaginário. Trata-se de um conjunto de ensaios fotográficos que tem como mutação de situação a própria fotografia em princípios conceituais, como testemunho, registro ou documento, mas que se abre para o plano de cumplicidade, e torna o leitor um agente ativo. Ou seja, ocorre um hipertexto anunciado em

¹² Mais informações, ver TACCA, Fernando C. de. O prazer da (dupla) cumplicidade Voyeur.

Studium. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/um/pg2.htm>. Acesso em: 07.2013.

narrativa realizada por camadas de significação que incita o leitor para uma interatividade na leitura das sequências de imagens.

Ao trazer, nesse momento, a ambiência da sala Mae West, no Museu Teatro Dalí, em Figueras, Espanha, a intenção é mostrar que Salvador Dalí pré-anuncia a construção artificial de espaço com o lugar onde há um arranjo dos objetos em diálogo.

Figuras 16 e 17 – Representação fotográfica da sala Mae West no Museo Teatro Dalí

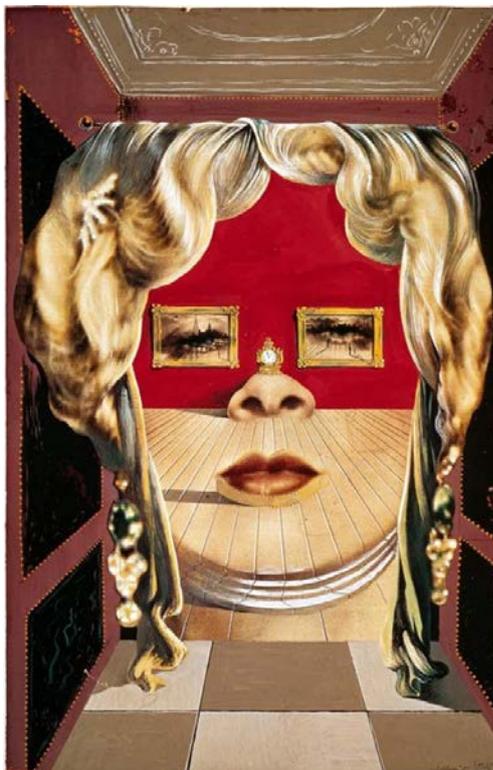




Fonte das duas imagens: <http://www.ideafixa.com/the-mae-west-room-a-sala-surreal-de-dali/>

Percebemos pelas imagens que a obra se concretiza no olhar individual através de um processo ótico pelo qual se percebe uma tridimensionalidade ilusória, que também se traduz nos olhos de Mae West. Seus olhos são reproduções de quadros impressionistas do Rio Sena. Salvador Dalí indica que o olhar individualizado é marcado nos dias de hoje pela reprodutibilidade técnica e somente observável a partir de um único ponto de vista com domínio do código. A representação da obra de Dalí em sua abordagem inicial segue.

Figura 18 – Obra Mae West de Salvador Dalí



Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=EWILK9gGUdA>

Ao chegar a esse ponto, pretendo dizer que a intertextualidade da fotografia com o campo das artes, de forma geral, encontra hoje no ambiente midiático da convergência digital um espaço vertiginoso de encontros com outras linguagens visuais e sonoras. E, principalmente, que as narrativas ganham uma visibilidade com apropriação de imagens em processos individuais de criação e de expressão. Ou seja, existem condições pré-anunciadas em vários momentos e nesses, especificamente, estão somente experienciando novas linguagens emergentes. Experiências com *YouTube* e outras produções multimídia na internet, como *Jump Cut*, são espaços de interatividade além da televisão e dos meios tradicionais, como o cinema e a própria fotografia. São pontos de encontro, possíveis novas intertextualidades, que podem remeter para formas de hibridização ainda não exploradas.¹³

¹³ Ver: KALINA, Noah. Noah takes a photo of himself everyday for 6 year. YouTube. Disponível em: <www2.uol.com.br/33/>. Acesso em: 07.2013.

Figura 19 – Imagem do projeto *T-Shirt War* no canal Rhett & Link *YouTube*



Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=DKWdSct4jGE> acesso em 01/14

O vídeo faz uso da fotografia e em seguida as imagens são compiladas para a produção do filme. A história entre as duas personagens se dá através do modo divertido que ambas conduzem a narrativa utilizando-se das imagens desenhadas em suas camisetas, resultando em uma história hilária. Aqui não há uso de fala ou da palavra escrita.

A multimídia *Valetes em Slow Motion*, de Kiko Gofman e Jurandir Muller, que acompanha o livro com mesmo título, tornou-se uma referência do processo de colocar o leitor como sujeito ativo, e é permeado de imagens fotográficas, e o site do filme “33”, de Kiko Gofman¹⁴, é uma continuidade na obra desse jovem realizador.

Algumas outras referências da intertextualidade na internet abrangem muitas áreas, como o fotojornalismo e multimídia do jornal argentino *El Clarin*¹⁵, que disponibiliza uma série extensa de trabalhos independentes de fotógrafos locais, algo ainda muito distante dos

¹⁴ GOFMAN, Kiko. Disponível em: www2.uol.com.br/33/. Acesso em: 07.2013.

¹⁵ www.clarin.com/diario/especiales/index.html.

portais brasileiros. Ainda como trabalho inovador, e no caso com forte conotação política, pode ser citado o trabalho de Erich Blumrich, que fez uma campanha solitária contra George W. Bush. Neste sentido, a multimídia presencial e virtual *Big Brother* faz uma espécie de telefone sem fio com imagem. Na verdade, uma única imagem que se transforma indefinidamente em processo de semiose/simbiose ilimitada, com participação anônima de internautas. Penso que esses exemplos não valham a pena ser explorados.

2. 2 Hibridismo: Intertextualidades com a Literatura

Se, na literatura, as palavras transformam-se em imagens, na fotografia são as imagens que geram as palavras. Para reforçar essa ideia, Susan Sontag (1980) mostra o entrosamento da Literatura com a Fotografia através de Balzac. Segundo ela, um dos pioneiros na escrita literária, com características fotográficas, foi 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, qualquer 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)

Para Sontag, Balzac parecia melindrar-se com a aparência de alguém através da fotografia devido ao caráter imutável da imagem. Como durante muito tempo o acesso à Fotografia (por equipamento ou mesmo como modelo) foi restrito e dispendioso, todos acabavam por “vestir-se” como uma personagem que sai para uma ocasião muito especial.

Outros escritores literários também fizeram incursão no mundo da Fotografia. Alguns livros abordam fotografia, o fotógrafo e o ato fotográfico, em dimensões distintas, muitas

vezes como parte do mesmo processo. São digressões do fazer técnico, do estado de êxtase com a luz, com as frustrações e angústias dos produtores de imagens. Adolfo Bioy Casares, importante autor argentino, contemporâneo de Borges, com quem mantinha fortes relações, escreveu *La aventura de un fotógrafo en La Plata*, no começo da década de 70, recentemente publicado em nova edição. Nesse livro, um jovem fotógrafo se desloca para a cidade de La Plata, capital da Província de Buenos Aires para, a partir da encomenda de um grande estúdio, fazer uma documentação da cidade. Seu percurso pelas ruas e avenidas é marcado pela busca da luz, como um *flaneur*. Não há como escapar das lembranças das fotografias de Eugene Atget e de Walter Benjamin, quando se lê seu envolvimento com a cidade. O fotógrafo de Casares é um sujeito pleno no encontro com seu ofício e em sua vida amorosa, que também perpassa duas jovens irmãs. O jovem fotógrafo se embesbeba pelo jogo de luz, pelas linhas da arquitetura, e pelas imagens feitas em paixão. É um sujeito em procura da felicidade.

Nadie me verá llorar, de Cristina Rivera Garza, abre com uma pergunta incômoda: “*Como alguém se torna um fotógrafo de loucos?*” A pessoa que pergunta ao fotógrafo estava internada em um hospício sendo fotografada quando fez a pergunta. O incômodo remete o fotógrafo para outro momento de sua vida, quando lhe perguntaram: “*Como uma pessoa se torna um fotógrafo de putas?*” Antes de se tornar um profissional no final de suas atividades profissionais como fotógrafo oficial de um hospício, ele fez uma série de fotografias estereográficas de prostitutas na sua regressa vida boêmia, e compartilhou essas imagens com seus amigos. As perguntas se cruzaram no baú de suas memórias quando descobriu entre essas imagens retratos, uma mesma mulher: primeiro quando prostituta e agora como louca. A partir dessas perguntas se traçam os caminhos do fotógrafo e dessa mulher. Rivera Garza, por meio desse artifício, pôde descrever a vida de seus dois personagens e seus pontos de encontro, no passado e no presente, em um dado momento da história mexicana.

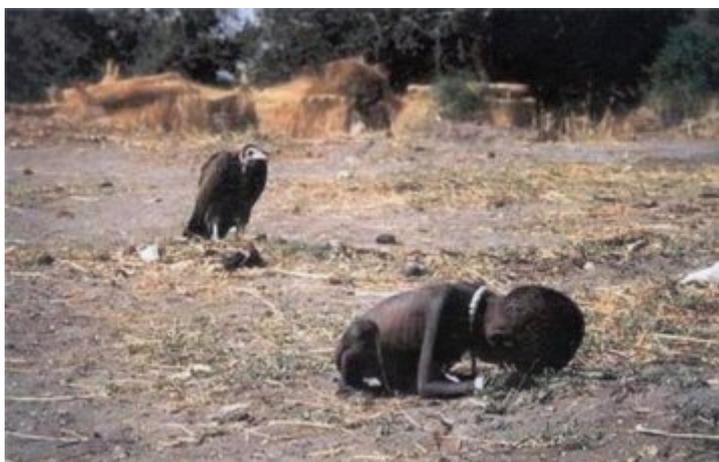
Em texto da década inicial do século XXI, Arturo Perez-Reverte escreveu o livro *El pintor de batallas*(2006), no qual um famoso fotógrafo se isola angustiado com as inúmeras atrocidades que retratou como fotógrafo de guerras desde muito jovem, e se lança a um trabalho épico de pintar um mural com todas as lembranças que o atormentam. Entre suas fotos premiadas uma ganha grande destaque pelo prêmio Pulitzer, feita na guerra da Bósnia. Seu isolamento somente é quebrado pela chegada ostensiva de um soldado fotografado em primeiro plano nessa imagem. A partir daí criador e criatura passam a dialogar com tensão o tempo todo. O soldado sobrevivente leva a marca do reconhecimento imagético nos primeiros

momentos como prisioneiro de guerra, mas sobrevive e quer conhecer sua história como personagem de uma fotografia amplamente divulgada pela mídia internacional. Vive o espectro dessa imagem que o acompanha por onde viaja em procura do autor da imagem.

O fotógrafo de Perez-Reverte é um espelho do fotógrafo do filme *Antes da chuva*, no qual as sombras das imagens não desgrudam daqueles que participaram do evento social fotografado. E assim, o fotógrafo sai de uma condição passiva de documentação para se tornar partícipe do espetáculo trágico.

Podemos também reconhecer o caso real da crise de Kevin Carter. Fotógrafo sul-africano, do chamado Clube do Bang-Bang, Carter ganhou o prêmio Pulitzer, em 1994, com uma fotografia muito forte de uma criança africana desnutrida em segundo plano, tomada no sul do Sudão, em 1993, e, em primeiro plano, um abutre que a espreitava.

Figura 20 - Fotografia polêmica de Kevin Carter



Fonte: arquivo de imagens da internet

Essa imagem o acompanhou pelo resto de sua vida e ele sempre ouvia a mesma pergunta: o que você fez para tentar salvar a garotinha? Fazer uma fotografia já não é suficiente para o leitor de imagens. Seus companheiros indicaram um estado depressivo, que pode ter sido um dos elementos de seu ato suicida.

Da mesma forma, Susan Sontag (1970) indica que podemos encontrar também elementos de perturbação íntima nas últimas e desconcertantes imagens de crianças e pessoas diferenciadas de Diane Arbus e seu posterior suicídio.

No livro *O fotógrafo*, de Cristóvão Tezza, o personagem é como um funcionário do programa, um fotógrafo sem motivação, que trabalha sob encomenda, e já perdeu seu espírito arranjador e anunciador. Tenta somente sobreviver com o que lhe restou de suas informações de ofício. Uma relação amorosa em decadência e um fotógrafo sem nome – somente “o fotógrafo” – parecem indicar uma condição conceitual de frustração que, claro, não se pode generalizar para esse sujeito criador de imagens, ainda chamado de fotógrafo, que ainda se mantém ativo nos dias atuais.

Dos livros citados, muito provavelmente alguns fotógrafos se identifiquem com a figura de Casares, principalmente aqueles que ainda se deixam levar pela luz e pelo flamar, cada vez mais difícil nos tempos atuais, e não necessitam de "encomendas para sobreviver". Talvez os fotógrafos profissionais sejam mais frustrados do que os “amadores”, que fotografam pela paixão e pelo prazer, longe do retorno ao cliente. Ao se olhar para a história da fotografia é possível recortar inúmeros exemplos desse fotógrafo do prazer estético pleno, descompromissado do mercado. Lartigue é a melhor referência da virada do século XX e Julia Margareth Cameron no século XIX.

No campo da literatura é possível citar alguns livros que trazem a fotografia como chave, como no caso da novela policial *A suspeita*(1953), de Friedrich Dürrenmatt (conhecido autor de teatro e cuja peça mais conhecida é *A Visita da Velha Senhora*), na qual uma fotografia de um médico nazista, publicada na revista *Life*, leva um comissário de polícia aposentado a identificá-lo como um importante cientista nos círculos europeus.

No campo da grande narrativa jornalística, a epopeia vivida por John Steinbeck e Robert Capa com o livro *Um Diário Russo* mostra-se muito impactante. A narrativa que mescla texto e Fotografia é produto de uma viagem de ambos para a União Soviética em 1947, no período do pós-guerra, quando se iniciava a tensão da guerra fria. Imagens e textos dialogam em constante fluxo significativo, no qual se complementam sem hierarquia, pois o indizível das imagens abre para um campo sensorial do leitor além da escritura. Produção rara, encontro de um dos mais importantes romancistas norte-americanos do período com um ícone do moderno fotojornalismo.

Em uma viagem à França, o escritor Luiz Antônio de Assis Brasil, ao passar por uma vitrine, se depara com uma fotografia de Nadar, onde estava retratada Sara Bergson. Esta fotografia e a vida do Fotógrafo Nadar o levaram à inspiração para a escrita da obra *O pintor de retratos* (2001). Na obra, o pintor de retratos se apaixona pela perfeição da fotografia de Bergson e sabe que nunca chegará a tamanha perfeição em seu traço.

Finalizando, abrem-se outras intertextualidades com a série *O fotógrafo*, de Didier Lefèvre, em que a narrativa fotográfica se mescla com história em quadrinhos. Lefèvre participou das muitas caravanas de equipes da organização Médicos Sem Fronteiras, ultrapassando os limites nacionais do Paquistão rumo ao Afeganistão, em 1986.

Escrita e desenhada por Emmanuel Guilbert, diagramada por Frédéric Lemercier, a série tem como personagem o próprio Lefèvre, e suas primeiras fotos são ainda no Paquistão, num quarto de hotel, no qual faz dois autorretratos, anunciando-se. A narrativa percorre o trabalho da organização MSF e apresenta particularidades da cultura milenar afegã, com intimidade e um olhar muito próximo ao cotidiano de uma sociedade tradicional em guerra. Destacam-se na narrativa os grifos comuns realizados na folha de contato fotográfico, transparecendo as escolhas na edição das imagens do fotógrafo, hora na história, e nesse caso fora dela, assumindo a situação *a posteriori*.

Louise Weiss (1893-1983) apresentou o resultado de uma pesquisa sobre memórias familiares, na qual envolveu muitos documentos, entre eles uma série de fotografias anônimas, e segundo a artista: “As fotos forneceram dados basilares que acompanharam a trajetória da realização do trabalho...” e ainda

(...) o reencontro com a foto como que provocou a recuperação do afeto, da emoção do encontro com um registro que marcou a existência de seres e lugares. O contraste de luz e sombra deste material irá dialogar com as xilografias, nas quais a luz é obtida pela retirada da madeira (onde a tinta não penetra). Para esta luz possuir intensidade, necessita do contraste da sombra.

A finalização desta seção com a intertextualidade do trabalho de Louise Weiss leva-nos indubitavelmente para os primeiros momentos da imagem fixada em suporte fotossensível, anterior à introdução dos sais de prata. Leva-nos às primeiras imagens produzidas por Joseph Nicéphore Niépce, uma quase gravura em betume da Judéia.

Figura 21 - Fotografia de Niépce: Vista da Janela em Le Gras(1826-1827)



Fonte: arquivo de imagens da internet

Podemos arriscar a dizer que a fotografia surge em intertextualidade ótica com a gravura e com a tentativa de reproduzir essas imagens.

E quando a fotografia enquanto signo faz parte da narrativa e influencia diretamente no texto literário?

Na sequência, breves exemplos de eventos envolvendo Fotografia dentro da narrativa mostram o que acontece quando o foco sai das personagens e vai para a imagem impressa.

2.3 A FOTOGRAFIA COMO ELEMENTO DE TURNING POINT NA LITERATURA

O advento da fotografia, mais precisamente a partir da criação do Daguerreótipo, influenciou o campo das ciências e das artes, chegando a respingar na Literatura. Houve, a princípio, a marginalização da fotografia, atribuindo-lhe um status de mera cópia e sem nenhum elemento artístico.

Com o tempo, a fotografia ganha seu nicho e status de arte acessível e o fascínio pela fotografia aliado a elementos de narcisismo faz do retrato fotográfico um elemento de desejo. Isso não passaria despercebido pela criação literária, onde vemos fatores de construção da narrativa associados a elementos da composição fotográfica e, até mesmo, a própria fotografia como elemento desencadeador de um “turning point” dentro da narrativa.

Há trechos em que a Fotografia enquanto signo modifica a trama da narrativa, em duas obras em especial, *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós, e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, contribuem para uma rápida exemplificação.

Eça publica a obra citada primeiramente em 1875 e, de modo definitivo em 1880. O Crime do Padre Amaro denuncia a corrupção dos padres, os quais favoreciam as elites através da manipulação do povo pela fé cega e põe em cheque a questão do celibato do clero. Esta obra caracteriza-se por uma visão mais crítica da sociedade. A época em que a obra foi escrita vivia-se um período de grandes transformações em todos os campos, em especial com novas correntes filosóficas. Há o predomínio do cientificismo e segmentos filosóficos como o positivismo de Comte, o determinismo de Taine, o evolucionismo de Darwin e o socialismo científico de Marx e Engels. Essa perspectiva na qual há o predomínio da racionalização e materialização acaba por influenciar de modo decisivo as artes e, em especial, a Literatura. As desigualdades passam a ser discutidas bem como as mudanças ocorridas na sociedade.

Em *O Crime do Padre Amaro*, o protagonista, após a morte dos pais, que serviram à marquesa de Alegros, acaba sendo criado como agregado da mesma que planeja criá-lo para o sacerdócio. Isso acaba ocorrendo, mesmo sem que houvesse vocação ou interesse por parte do jovem, que, desde tenra idade, possuía uma índole libidinosa. Triste e resignado, Amaro se ordena padre, sempre tentando conter os fortes impulsos sexuais que sente. Embora temesse a Deus e fosse devoto, odiava a vida eclesiástica que lhe fora imposta. Depois de exercer seu ofício em uma província interiorana, consegue, por influência da condessa de Ribamar – filha de sua protetora, a marquesa –, mudar-se para Leiria.

Nesse ponto, Eça descreve como os interesses do clero estão atrelados aos interesses políticos. É o marido da condessa quem intervém junto a um ministro para solicitar ao bispo a transferência de Amaro, apesar de sua pouca idade, para a sede do bispado.

Em Leiria, o jovem padre aceita a sugestão do cônego Dias para morar em um quarto alugado na casa da senhora Joaneira – com quem Dias mantinha um caso –, auxiliando, em troca, nas despesas da casa. O quarto de Amaro fica exatamente embaixo do de Amélia, filha da dona da casa. Já no primeiro contato, Amaro e Amélia sentem forte atração mútua, que se desenvolve aos poucos e provoca o desinteresse da moça por João Eduardo, de quem era noiva.

O fato que desencadeia a ofensiva de Amaro sobre Amélia é algo que o jovem padre presencia: certo dia, ao chegar à residência da senhora Joaneira, encontra-a na cama com o cônego Dias. A partir daí, apesar de ter mudado de casa, Amaro vai perdendo os escrúpulos e se deixa levar pela atração sexual, seguindo o exemplo de seu antigo mestre. O autor, além da crítica feroz que desfere contra o clero, toca também em outro tabu da época: a sexualidade.

É comum que os escritores vinculados à corrente naturalista, como era Eça na época em que escreveu esse romance, deem ênfase ao erotismo que domina os personagens. Isso faz parte de sua caracterização, como apregoa o determinismo de Taine, segundo o qual os seres humanos são submetidos ao condicionamento pela herança, pelo meio social e pelo contexto histórico, que regem seu comportamento. Isso significa que, embora os personagens tentem, num primeiro momento, se prender a um padrão moral mediado pela consciência, acabam agindo pelos impulsos naturais de sobrevivência da espécie, principalmente o desejo sexual.

João Eduardo, enciumado, publica anonimamente no jornal local um artigo em que denuncia a imoralidade de alguns padres de Leiria, especialmente de Amaro. Esse fica indignado e passa a evitar Amélia — pensa até mesmo em abandonar o sacerdócio. No entanto, os padres descobrem o autor do texto polêmico e levam João Eduardo a deixar a cidade.

É nesse momento que, no auge do desejo, Amaro e Amélia trocam o primeiro beijo. Para facilitar a sedução, Amaro se torna o confessor de Amélia, o que revolta João Eduardo, levando-o a dar um soco no pároco na rua. Após retirar a queixa contra seu agressor e ser visto como um santo pelas beatas (entre as quais Amélia), Amaro conduz a jovem para seu quarto e os dois têm a primeira relação sexual.

A nova criada do padre, Dionísia, alerta para o perigo dessa exposição e lhe recomenda que ache um local secreto para os encontros amorosos. A solução é a casa do sineiro da igreja, o Tio Esguelhas, deficiente que vive com uma filha, Antônia, a Totó. A desculpa para os encontros é a preparação de Amélia para se tornar freira e também ler textos religiosos a Totó.

O fascínio que Amaro exerce sobre Amélia é cada vez maior, até que ela começa a ter crises de consciência. A pedido da senhora Joaneira, o cônego Dias investiga o caso e fica sabendo, por meio de Totó, o que ocorria entre seu pupilo e a moça. Após uma discussão e trocas de acusações entre os dois, porém, o cônego e o padre passam a se tratar como sogro e genro.

Amélia então engravida o que leva Amaro ao desespero. Com o cônego Dias, decidem casá-la com João Eduardo quanto antes. Ela se revolta com a ideia, mas acaba aceitando, o que faz com que o padre amante sinta ciúme. Para consolá-lo, decidem, então, continuar os encontros amorosos após o casamento.

O ex-noivo de Amélia, contudo, não é encontrado, o que os leva a buscar outra solução, já que fica cada vez mais difícil ocultar a gravidez. A histeria da moça aumenta, até que optam por enviá-la ao subúrbio para cuidar de dona Josefa, beata enferma irmã do cônego, enquanto os outros passam uma temporada na praia.

Entristecida por se separar da mãe e pelo abandono de Amaro, que permanece em Leiria, Amélia fica angustiada e entra em profunda crise. A situação é agravada pela censura de dona Josefa. A jovem encontra consolo então no bom abade Ferrão, um dos poucos personagens apresentados como íntegros na narrativa. Ele ouve a confissão de Amélia e a aconselha a superar a atração que ainda sente pelo padre. Amaro, ao saber disso, cego de desejo e ciúme, procura mais uma vez Amélia, que não resiste e se entrega novamente. O abade, por outro lado, tenta inutilmente unir a moça com o reaparecido João Eduardo, ainda apaixonado por ela.

O momento do parto se aproxima, e Amaro é aconselhado por Dionísia a enviar o bebê a uma “tecedeira de anjos”, mulher que mata recém-nascidos indesejados. Nasce a criança, que o pai leva à ama encarregada de fazer com que desapareça, em troca de pagamento.

Amélia não resiste e, pouco tempo depois, sofre de convulsões e morre. Amaro, triste por causa da morte da amante, tenta recuperar o filho, mas é tarde. A criança já havia sido morta. Traumatizado, ele sai de Leiria e é transferido. Em Lisboa, buscando de novo a ajuda do conde de Ribamar, reencontra o cônego Dias. Ambos concluem que o remorso sentido pelo caso havia sido superado. Afinal, o tempo se encarrega de curar todas as coisas.

A obra apresenta inserções onde o fascínio pela fotografia começa a ser apresentado. O exemplo abaixo não possui a importância de uma mudança dentro da narrativa, porém serve como ilustração para mostrar a admiração pela expoente arte.

Ao hospedar o padre em sua casa, Senhora Joaneira recebe suas vizinhas e todas admiram uma fotografia nos pertences do eclesiasta:

A S. Joaneira ia mostrando as outras maravilhas do pároco, um crucifixo que estava ainda embrulhado num jornal velho, o álbum de retratos, onde o primeiro cartão era uma fotografia do Papa abençoando a cristandade. Todas se extasiaram.— É o mais que se pode, diziam, é o mais que se pode! Ao sair, beijando muito a S. Joaneira, felicitaram-na porque adquirira, hospedando o pároco, uma autoridade quase eclesiástica. (QUEIRÓS, p.31)

Encerrando as menções à obra de Eça de Queirós, o momento em que se pode inferir sobre o determinismo da personagem em função de sua carga genética se dá justamente com o auxílio da descrição da aparência da mãe de Amaro através de um daguerreótipo carregado por ele: “[...]Possuía também um daguerreótipo de sua mãe: era uma mulher forte, de sobrancelhas cerradas, a boca larga e sensualmente fendida, e uma cor ardente.[...]” (idem, cap. III). Amaro é comparado em atitudes e fisicamente à sua mãe, mostrando neste ponto da narrativa o que se podia esperar da personagem.

Por ser uma obra de grande difusão no Brasil, a obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, não apresenta necessidade de contextualização devido à contemporaneidade em relação à obra de Eça de Queirós e pelo enredo estar enraizado ao imaginário dos leitores brasileiros, possibilitando uma breve introdução sobre o enredo da mesma.

A história do livro começa pelo final e se vale das memórias e do ponto de vista de Bentinho, apelidado Dom Casmurro, já velho e solitário, tenta recuperar as lembranças de sua infância e adolescência: o amor por Capitu, o medo do seminário, a ligação com a mãe

controladora, os amigos, o casamento feliz e desejado e a trajetória forjada pelo fogo do ciúme. Bentinho, ao acreditar que Capitu era infiel, acaba por repudiá-la e renega o próprio filho.

As inserções fotográficas na obra contribuem para uma contextualização da narrativa e melhor justificam as atitudes de Bentinho. O trecho abaixo, também narra uma prática iniciada na época: o envio de retratos aos familiares e amigos, acompanhados de uma pequena dedicatória:

Uma só vez olhei para o retrato de Escobar. Era uma bela fotografia tirada um ano antes. Estava de pé, sobrecasaca abotoada, a mão esquerda no dorso de uma cadeira, a direita metida ao peito, o olhar ao longe para a esquerda do espectador. Tinha garbo e naturalidade. A moldura que lhe mandei pôr não encobria a dedicatória, escrita embaixo, não nas costas do cartão: “Ao meu querido Bentinho o seu querido Escobar 20-4-70.” Estas palavras fortaleceram-me os pensamentos daquela manhã, e espantaram de todo as recordações da véspera. (ASSIS, cap. 120)

Justificando sua desconfiança em relação à esposa, um fato associado à comparação com a fotografia de Escobar ilustra o turning point da narrativa:

[...]a entrada repentina de Ezequiel, gritando:- “Mamãe! mamãe! é hora da missa!” restituiu-me à consciência da realidade. Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro. Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura. Este era aquele; havia por força alguma fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso pequeno Ezequiel. De boca, porém, não confessou nada; repetiu as últimas palavras, puxou do filho e saíram para a missa.[...] (idem, cap. 139)

Os exemplos extraídos das narrativas em que as imagens fotográficas junto ao texto explicativo dialogam em um fluxo de significados sem que se sobressaia um ao outro, já que a descrição da imagem faz com que o leitor parta para um campo sensorial que faz inferências além-texto.

Esses pontos das narrativas onde o foco passa a ser o daguerreótipo da mãe de Amaro e a fotografia de Escobar funcionam como uma “virada” no texto e o leitor tem a sensação descrita por Barthes como *Punctum*, porém através do texto escrito.

Já Dubois, discorre mais sobre a produção e o recorte fotográfico em si, o que se referiria apenas às fotografias citadas na presente pesquisa. Ao caracterizar a fotografia como um “isso-foi”, ela passa a ser:

a representação de um tempo vivido (do sentido) e não de um tempo cronológico, linear, físico e empírico que define, em todos os níveis, a relação desta com sua

situação referencial, tanto no momento da produção (relação com o referente e com o sujeito-operador: o gesto do olhar sobre o objeto: momento da “tomada”) quanto no da recepção (relação com o sujeito espectador: o gesto do olhar sobre o signo: momento da retomada– da surpresa ou do equívoco)”. (DUBOIS, 1994, p. 66)

Nos dois exemplos, as duas imagens funcionam como verdade, e o invisível se impõe para além dos limites da percepção e da presença das imagens. Em ambos, as fotografias se introduzem entre a percepção intuitiva e os acontecimentos, podendo simultaneamente ampliar o acesso perceptivo e evidenciar a impotência da representação imagística diante da possibilidade de dar sentido aos fatos

Entendo que o ato fotográfico interrompe, corta o fluxo natural da vida transformando a integralidade em parcialidade, a noção temporal passa de contínua para fragmentada. A máquina fotográfica executora da ação é tida como um agente responsável pela representação do real em fragmentos de 35mm. “A foto aparece desta maneira, no sentido forte, como uma fatia, única e singular de espaço-tempo, literalmente cortada ao vivo” (DUBOIS, 1994, p.161). As personagens, em fotografias mencionadas das obras de Eça e Machado, foram aprisionadas em um tempo-espaço fora do atual, fazendo parte da coleção de fatias do passado representadas em pequenos recortes do que foi considerado um espaço de plenitude. Quando redescobertas pelos narradores, provocam uma onda de sensações não previstas, fazendo com que a obra ganhe novos elementos e, até mesmo, passe a assumir um novo direcionamento na construção do enredo através do imaginário do leitor.

Temos até então uma breve descrição sobre a fotografia e alguns exemplos sobre a mesma. A partir desse ponto, a atenção será voltada para a criação de Ara Güler e fatores técnicos exemplificados e ilustrados que corroboram para uma melhor explicação sobre o que faz com que a fotografia seja cativante.

3 Ara Güler – O “Olho de Istambul”

Para discorrer sobre a fotografia e a técnica que envolve a criação da imagem, o foco será mantido sobre Ara Güler, o fotógrafo turco mais conhecido mundialmente. São dele a maior parte das fotografias escolhidas para a edição da obra *Istambul*, de Pamuk.

Apesar de haver utilizado a narrativa *Os Emigrantes*, de Sebald, na introdução do presente estudo como contraponto, penso que Güler dá conta de muitos aspectos importantes que se relacionam com a imagem/fotografia/texto. E, também, devido a uma seleção extensa de Pamuk (onde encontramos fotos de família, gravuras, cartões postais...) a escolha para esta parte da pesquisa foi um tanto árdua.

O primeiro contato que tive com este importante fotógrafo foi através de seu endereço oficial na internet¹⁶, onde encontramos a obra dele através dos anos e, também, todas as fotografias selecionadas para compor *Istambul*. Muitas de suas fotografias parecem ter sido inspiradas na técnica de Bresson (porém, sabe-se que foram amigos próximos, da mesma geração e trabalharam juntos na agência Magnum)¹⁷, fotógrafo que observava as cenas cotidianas e as registrava com sua Leica e lentes de 50mm. Güler, assim como Bresson, fez-se “voyeur”¹⁸ da atividade diária de Istambul.

Assim como Pamuk, Ara Güler parece dividir o sentimento descrito como *hüzün* em *Istambul* e esse sentimento aparece em sua obra ao longo dos anos.

Uma forma de perpetuar este sentimento de nostalgia coletiva é possuir personagens que têm a “cara” da cidade e, no caso de Güler, mais do que isso: ele tem o poder de mostrar a Istambul desde os tempos idos e seguir retratando-a em seus ares cosmopolitas. Em tendo a possibilidade de retornar no tempo através das representações visuais e literárias da cidade,

¹⁶ <http://www.araguler.com.tr/> em junho de 2013.

¹⁷ Esta agência foi fundada por quatro fotógrafos amigos em forma de cooperativa, ou seja, ninguém era chefe de ninguém e suas fotos lhe pertenciam. Caso a imprensa quisesse fazer a compra de alguma fotografia, poderia fazê-lo, porém o negativo seguia na agência e a cada uso os direitos autorais deveriam ser cobrados. Outra curiosidade sobre a agência: o nome escolhido foi inspirado na garrafa de champagne que os amigos Robert Capa, Cartier-Bresson, George Rodger e David Seymour beberam em comemoração ao empreendimento.

¹⁸ Voyeur é um termo usado, também, por Susan Sontag ao referir-se ao fotógrafo, pois ele tem duas possibilidades: observar a cena e, pela distância, não influenciar em nada nas ações na cena fotografada ou, ao contrário, pela proximidade fazer com que as “personagens” da ação acabem mudando o modo de agir devido à presença de alguém que, com uma câmera, tem o total controle do que será capturado na sequência. (SONTAG, p. 21)

tornam-se importantes e viável manter este sentimento que parece estar impregnado em Istambul. Livrarias em Istambul seguem vendendo os livros de fotografia de Güler.

Entre uma grande variedade de publicações sobre a chamada “Velha Istambul”, as obras que apresentam reproduções de Ara Güler são especialmente populares. A maioria das fotos mais conhecidas de Güler foram produzidas no início de sua carreira, quando ele vagou pelas ruas da cidade trabalhando como foto-jornalista. Ele fazia parte da agência Magnum e era o correspondente no chamado “mundo Oriental”.

As fotos de Istambul feitas por ele entre os anos de 1950 e 1960 figuram como um renascimento da velha Istambul e, desde o início dos anos 90 o nome de Ara Güler tornou-se sinônimo de nostalgia urbana. Em entrevista a um importante jornal da Turquia, Güler repetiu o que já era conhecido como marca de seu trabalho fotográfico: a presença humana. “Tudo no mundo é feito para e pelos seres humanos. Onde não há seres humanos, não há vida.” Por isso sempre encontrarão seres humanos como elementos de composição em suas fotografias.¹⁹

O contexto das aclamadas fotografias de Güler, especialmente nos anos 50, mostra a entrada de fotógrafos e suas equipes enviados por jornais e revistas ilustradas da época com o objetivo de registrar a rápida mudança urbana, ou seja, o êxodo rural, com particular ênfase para pobres migrantes rurais para as áreas urbanas já em ruínas. O contraste entre a imponente arquitetura, as ruínas e a condição visivelmente empobrecida desses migrantes foi retratado pelo fotógrafo. (PAMUK, p. 263)

¹⁹ Entrevista concedida à emissora CCN da Turquia. Acesso em 07/07/2013 às 9h30min. <http://www.youtube.com/watch?v=vjBesw92Fr4>. A tradução do trecho foi feita do Turco para o Inglês e deste, de modo livre, para o Português.

Figura 22 – Fotografia de Ara Güler (data não encontrada)



Fonte: *Istambul* p. 263

Direcionando sua câmera para as pessoas que passavam a fazer parte da paisagem, Güler faz um trabalho que proclama ser genuíno, sem uso de recursos manipulativos, já que “não tem tempo a perder com ‘truques’ na sala de revelação de fotos, sou fotógrafo da realidade”.²⁰ Aqui, realidade e verdade se confundem e faço a distinção utilizando as perguntas e respostas de Rudolf Arnheim que, ao avaliar fotografia como documento válido questiona: “É autêntico? É correto? É de verdade?” e ele mesmo responde.

Autenticidade, atestada por determinadas características e usos da imagem, exige que a cena não tenha sido adulterada. O ladrão mascarado deixando o banco não aparece ‘posando’, as nuvens não são impressas a partir de outro negativo, o leão não é levado em frente a um oásis pintado. A exatidão é outra questão que exige a garantia de que a imagem corresponde ao que a câmera captou: as cores não estão fora²¹, a lente não distorce as proporções. Verdade, enfim, não lida com a imagem como uma declaração sobre o que estava presente na frente da câmera, mas refere-se à cena retratada como

²⁰ Trecho retirado da entrevista já citada.

²¹ Cores, neste sentido, não estão em questão, pois as imagens são em P&B. Julgo que, talvez algum tipo de manipulação para dar mais ou menos dramaticidade às sombras no momento da revelação do negativo.

uma declaração sobre os fatos que a imagem é suposta a transmitir²² (ARNHEIM, p. 223)

Ao pensar em autenticidade e sobre a escolha do que deve ou não chamar a atenção em uma fotografia pode-se trabalhar com o uso de cores, iluminação cênica e outros recursos. Na sequência, veremos um pouco da técnica empregada por Güler.

3.1 A ISTAMBUL EM PRETO E BRANCO DE ARA GÜLER

O uso do Preto e Branco como técnica fotográfica traz em si uma maior dramaticidade, uma vez que o olhar do espectador buscará os pontos áureos da ilustração e não as cores que chamam mais atenção (o amarelo, por exemplo, é a primeira cor a chamar a atenção e ser identificada pelo olho humano). Esta técnica é geralmente usada para evitar mescla de cores similares, da mesma gama, ou mesmo para chamar a atenção para um determinado ponto da cena e não para o seu entorno (muitas vezes “bagunçado”).

Certamente não é este o objetivo de Ara Güler. Entretanto, ele não se considera um artista, afirmação também feita por Sebastião Salgado²³, fotógrafo brasileiro. Ambos afirmam ser simplesmente fotógrafos. Para Güler a fotografia é muito mais um documento do que uma obra de arte. Ele capta a realidade que estará mais tarde em sua própria memória.

As fotos feitas em Istambul passam uma atmosfera crepuscular, passando uma ideia de um mundo onírico. Pamuk recorre às fotos dele para refazer em sua memória as casas em ruínas que foram consumidas pelo fogo. Ele afirma que Güler consegue reativar suas memórias da infância mostrando uma Istambul plena e revelada em sua grandeza. Os elementos fotográficos mais importantes da cidade ganham novas formas e fazem com que a cidade em si seja o próprio sujeito da composição.

²² Arnheim, Rudolf : “On the Nature of Photography”, em Peninah R. Petruck (Ed.) The Camera Viewed: Writings in Twentieth-Century Photography, Nova York, E. P.Dutton, c1979. Tradução da autora.

²³ Sebastião Salgado, em Roda Viva 16/09/2013, <https://www.youtube.com/watch?v=IL3Ou7Kh13A> acesso em 28/11/2013.

As ruas da cidade, que deveriam apenas reproduzir de modo involuntário o cotidiano dos habitantes acabam por desempenhar papel de cartão postal e, assim, definir sua própria identidade. Esses registros passam a fazer um “chamado” na memória desses habitantes que, mais tarde, passaram a reconhecer sua cidade da infância e ver que a identidade dela também não deve ser esquecida.

Tecnicamente, Güler se vale da luz e não da cor para dar a atmosfera de seu trabalho. Ele observou os horários de sol e a arquitetura da cidade para fazer fotografias que privilegiassem mais ou dessem menos ênfase a determinados espaços públicos.

O fotógrafo também se preocupa em fazer composições fotográficas valendo-se das formas geométricas que a cidade oferece, e, como bom observador, procura momentos em que os transeuntes estejam em plena atividade ou em seu retorno para casa. Portanto, o que encontramos nas fotografias de Güler pode ser chamado de autêntico.

Em imagens onde a distância focal é maior, observamos que os sujeitos fotografados estão em suas atividades sem ‘posar’, sem perceber a presença de Güler no ambiente. O fotógrafo não faz uso de nenhum tipo de manipulação no momento da revelação da foto e, por geralmente usar sua Leica com uma lente de 50mm, não há distorções em forma ou proporção do que é mostrado.

Até este ponto, poderíamos imaginar que qualquer pessoa com uma câmera assim, ou as câmeras profissionais tidas como modernas (DSLR) tem plena capacidade de fazer fotografias “verdadeiras”. Porém, o que faz com que Ara Güler se destaque entre os fotógrafos de seu país? Por que suas fotografias seguem tendo valor artístico e comercial? O que fez com que Orhan Pamuk escolhesse as fotografias de Ara Güler para ilustrar sua obra e para transmitir o mesmo sentimento que ele e seus conterrâneos têm ao ver as imagens de sua Istambul?

3.2 CAPTURA DO OLHAR – LEONARDO DA VINCI

Observe a imagem abaixo, retirada da página 306 da obra de Pamuk. O que faz com que ela seja diferente entre muitas fotos de um menino qualquer entre ruínas?

A resposta reside na matemática.

Figura 23 – Fotografia de Ara Güler (data não encontrada)



Fonte: *Istambul*

Para obter uma imagem onde o olhar se direcione naturalmente para um ponto específico, ou seja, o ponto de “ouro” da fotografia, a técnica usada tem base na proporção áurea. Para que seja vista de modo mais didático, uma série de imagens será elencada.

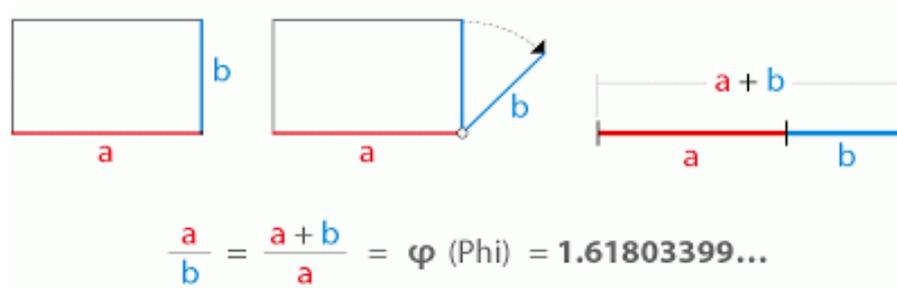
A proporção áurea²⁴, número de ouro, número áureo, proporção dourada, também é chamada de proporção divina. Obtém-se através de uma constante real algébrica irracional manifesta pela letra grega ϕ (phi) e com o valor arredondado a três casas decimais de 1,618. É um número que há muito tempo é empregado na arte.

É proporção geométrica mais conhecida e usada na pintura, escultura e arquitetura clássicas, renascentistas e pós-modernistas que se baseia no seguinte princípio:

²⁴ Cálculo e desenho exemplificados em <https://www.youtube.com/watch?v=2VuS8JOk7s> acesso em 30/11/2013.

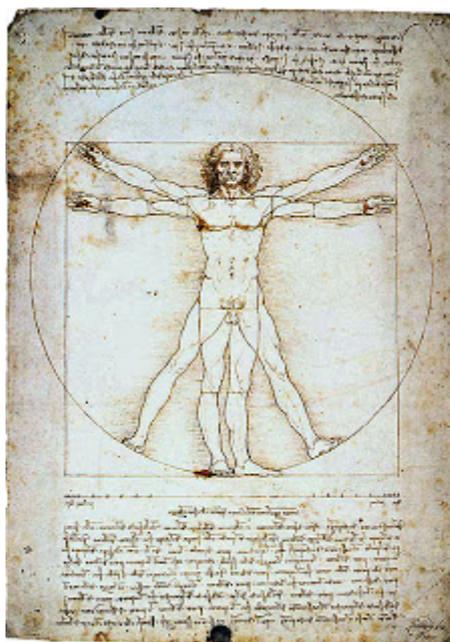
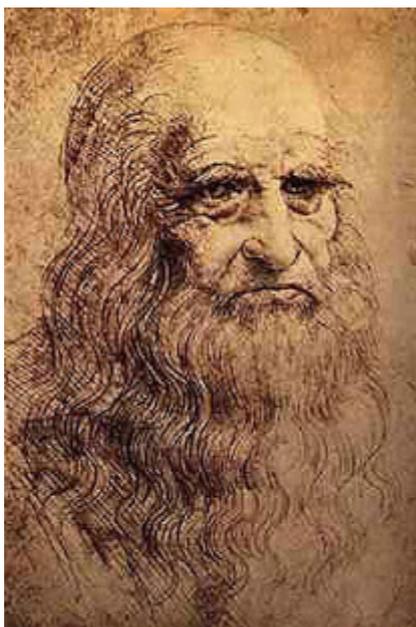
“seccionar um segmento de reta de tal forma que a parte menor esteja para a maior como este está para o todo”

Figura 24 – representação do cálculo do “Phi” (data não encontrada)



Fonte: arquivo de imagens da internet

Figuras 25 e 26 – Leonardo da Vinci e sua obra o Homem Vitruviano. (data não encontrada)

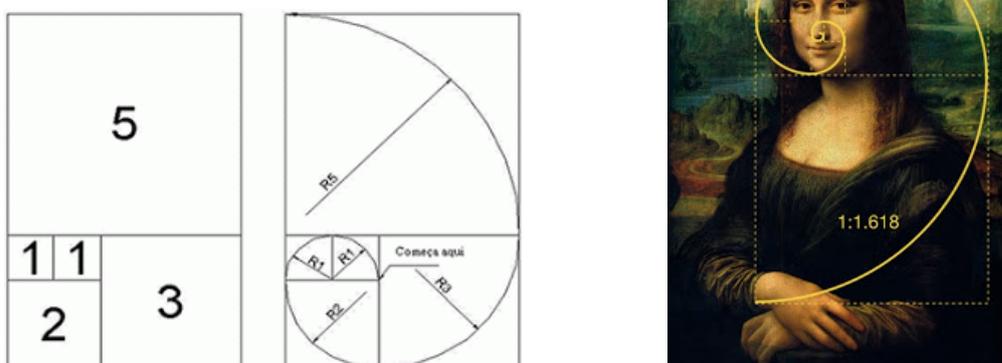


Fonte: arquivo de imagens da internet.

Um homem de ciência, Leonardo da Vinci, afirmava que a arte deveria manifestar por si própria um movimento contínuo de beleza. Para atingir este fim, Leonardo utilizou extensivamente a proporção áurea nas suas obras²⁵.

Figuras 27 e 28 – representação da proporção áurea(data não encontrada)

²⁵ exemplo da utilização em obras de arte <https://www.youtube.com/watch?v=XM-o0HsjkV8> acesso em 04/12/2013



Fonte: arquivo de imagens da Internet.

A designação adaptada para este número, ϕ (Phi maiúsculo), é a inicial do nome de Phídias que foi escultor e arquiteto encarregado da construção do Parthenon, em Atenas.

Figura 29 – O Parthenon visto de longe (data não encontrada)



Fonte: arquivo de imagens da internet.

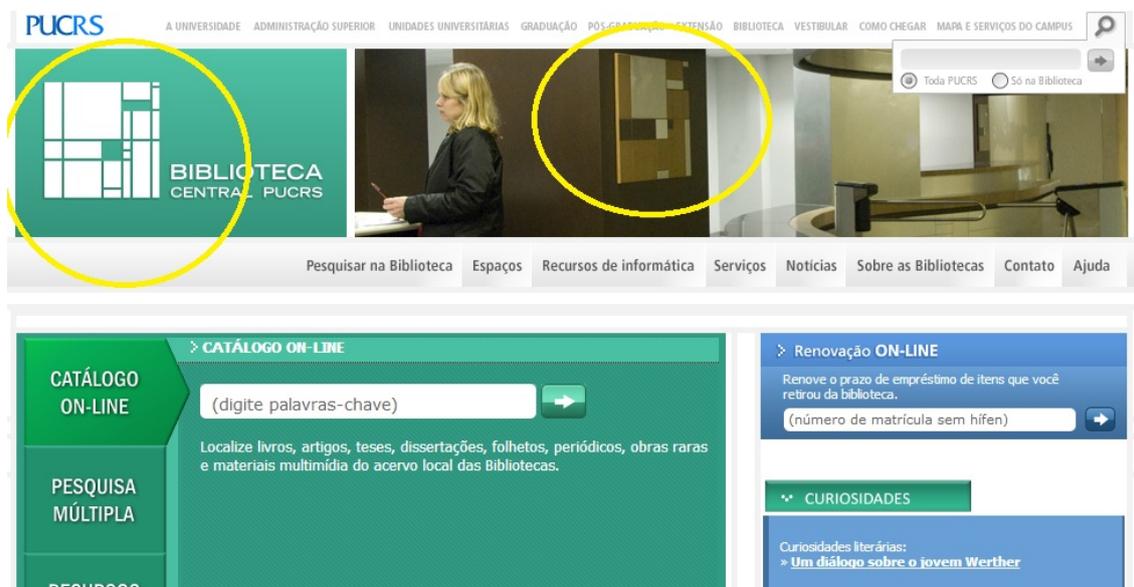
Estes números são encontrados facilmente na natureza e em lugares onde sequer nos damos conta:

Figuras 30 e 31 – arranjos de proporção áurea encontrados na natureza. (data não encontrada)



Fonte: arquivo de imagens da Internet.

Figura 32 – aparência do site da PUCRS na aba da Biblioteca em 2014



Fonte: <http://www.pucrs.br/biblioteca/>, imagem editada pela autora.

Essa chamada “proporção áurea” pode ser simplificada ao posicionarmos o que gostaríamos que tivesse destaque na imagem em um desses pontos. Para fazê-los, traça-se um gradiente imaginário, como um “jogo-da-velha” sobre a imagem. Os pontos onde as linhas se cruzam, são os chamados “pontos de ouro”. Passando isso para a imagem selecionada, fica do seguinte modo:

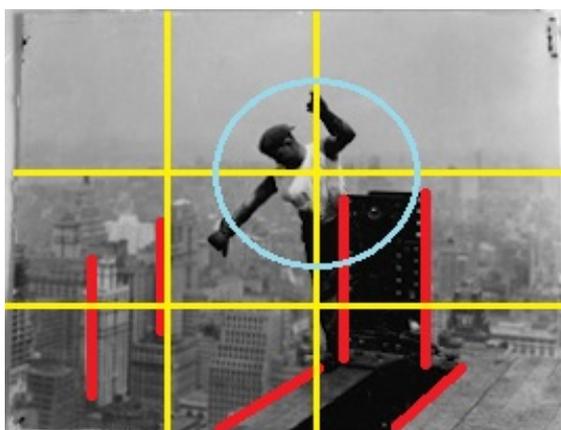
Figura 33. – Fotografia de Ara Güler(data não encontrada)



Fonte: *Istambul* com intervenção de edição da autora.

Ao observarmos o gradiente, vemos que em um dos pontos da interseção está o menino e é para onde o nosso olhar acaba sendo guiado.

Figura 34 – Exemplo de proporção áurea.



Fonte: arquivo de imagens da internet com intervenção de edição da autora.

A imagem acima chama a atenção por alguns intencionalismos. O homem está posicionado em um dos pontos “áureos”, porém este posicionamento não é suficiente para transformar a imagem em algo dinâmico. O que ela tem e que chama a atenção é o posicionamento dos braços do “modelo” da fotografia. Estando com os braços em uma posição perpendicular ao gradiente dá ideia de um dinamismo na imagem faz toda a diferença para que ela chame a atenção.

Por curiosidade de fotógrafa, passei a buscar a proporção áurea em outras mídias um pouco menos óbvias e acabei encontrando o motivo pelo qual o olhar se fixa em determinado ponto de uma imagem em movimento. No clipe *Absolute Beginners*²⁶, do músico inglês David Bowie, encontrei exemplos em que a imagem do músico ou de elementos importantes da narrativa do clipe encontram-se posicionados nos pontos áureos da tela.

Figura 35 – imagem retirada do clipe através do recurso *print-screen*

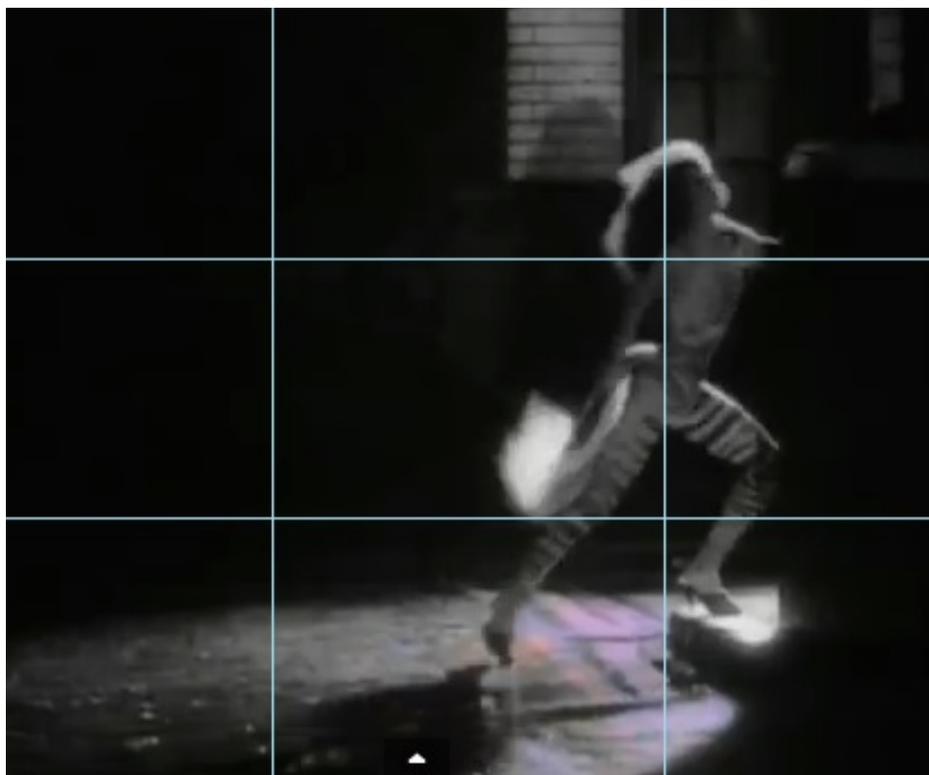


Esta cena, por exemplo, vemos Bowie posicionado em dois pontos áureos e no primeiro plano da imagem. Perceba que o foco está nele e não ao fundo da cena, o que

²⁶ https://www.youtube.com/watch?v=r8NZa9wYZ_U acesso em 05/12/2013.

também contribui para não haver elementos que dispersem o olhar. Toda a atenção se volta para ele.

Figuras 36, 37, 38, 39 e 40 - Idem



Em um segundo momento, aparece uma nova personagem na história. A câmera também se detém em manter a imagem da modelo em dois pontos áureos.



Algo ainda não mencionado neste estudo, mas que influencia no olhar fotográfico é o uso (ou não) de cores. Escolhi este exemplo, pois a maior parte da filmagem é em preto e branco. A imagem acima possui elementos de composição que vão desde a textura do chão ao modo como o prédio atrás de Bowie é colocado no enquadramento. Perceba que a ideia é que as linhas da edificação não coincidam com as linhas imaginárias do gradiente²⁷.



²⁷ aqui a representação em forma de números e desenhos auxilia no entendimento dos conceitos já mencionados. <https://vimeo.com/80654617> acesso em 05/12/2013.

Nesta cena Bowie segue na mesma posição, porém com uma tomada em um plano mais distante e com uma menor abertura da lente, o que propicia uma captação de um plano maior. A linha traçada em amarelo é para chamar a atenção para a composição de linhas no solo e que conduzem o olhar para a caminhada dele.



Escolhi esta imagem pelo dinamismo da cena. A composição se dá com a iluminação bastante restrita, mas muito criativa. A luz projetada na parede parece formar uma onda sobre Bowie e a modelo.



Imagem em questão foi escolhida pelos elementos de composição fotográfica: as linhas, a iluminação e, também, a modelo posicionada no ponto estratégico.

Os elementos aqui mencionados também são facilmente encontrados na Fotografia de Ara Güler.

O ponto em questão está demonstrado: um dos porquês de as imagens de Ara Güler serem esteticamente apelativas. O nome do fotógrafo voltou à cena comercial em meados dos anos 90, quando a Turquia passa por um novo governo e, aliado a isso, uma nova esperança econômica para o país.

A fotografia com status de arte e orgulho do país toma fôlego, pois a intenção do governo era a de transformar Istambul em “Capital Cultural”. No ano de 1992, o Ministério da Cultura declarou que o ano seguinte seria “O Ano de Istambul” e todo o sentimento de orgulho dos habitantes veio à tona, assim como o mesmo sentimento de melancolia coletiva já descrito, o *hüzün*. Exposições foram organizadas, seu material foi reeditado em novos livros e a imprensa passa a rotulá-lo como “o último poeta de Istambul”, rótulo que Güler nunca aceitou.

Esse momento coincidiu com a escrita de *Istambul*, de Orhan Pamuk, que, em suas palavras sobre Güler:

Revivi boa parte das emoções e da perplexidade de escrever este livro enquanto escolhia as fotografias. Em sua maioria, foram tiradas por Ara Güler. Durante o tempo que passei pesquisando em sua casa-estúdio-arquivo-museu (em Beyoglu, onde ele passou quase toda a vida), encontrei muitas imagens valiosas mas quase esquecidas (por exemplo, o rebocador na página 298 com a chaminé abaixada para poder passar debaixo da ponte Galata), tão irresistivelmente familiares aos meus olhos de adulto quanto estranhas. Quando me deparei com a vista da ponte Galata coberta de neve da página 329, foi como se a minha própria memória tivesse sido projetada numa tela; houve outros momentos parecidos, quando eu era tomado por um frenesi de capturar e preservar essa paisagem de sonho para poder escrever sobre ela. Os vastos e aparentemente infinitos arquivos de Ara Güler, que antes de qualquer coisa devem ser vistos como um tributo à sua arte, constituem também um registro estupendo da vida de Istambul entre 1950 e o presente, e deixarão qualquer um que tenha conhecido a cidade nesse período embriagado de memórias. (PAMUK, p. 387-388)

A contemporânea Istambul não é a cidade em “preto e branco” (muito embora ele permaneça enxergando assim) das memórias de infância de Pamuk, mas uma metrópole em expansão, como foi dito no ano de 1994 onde havia a promessa de que fosse a “Capital Europeia da Cultura”. No entanto, fotografias em preto e branco podem evocar com sucesso um clima de *hüzün* tão falado pelo escritor e tão bem usado nas fotografias de Güler. A falta de cores dá ênfase a esse tom de “inventário da mortalidade”, usando as palavras de Sontag (1983), que segue, pois elas “mostram as pessoas incontestavelmente presentes *num lugar* e numa época específica de suas vidas; agrupam pessoas e coisas que, num instante depois [...] seguiram o curso de seus destinos independentes”²⁸, que é o que ocorre com Pamuk, por exemplo, que por meio dessas imagens evoca a Istambul em que ele teve a oportunidade de viver.

Tal como acontece com a maioria das construções de memória, este processo implica a lembrança e o esquecimento em uma relação dialética, quando e a memória e história se misturam. A relação entre a fotografia e a memória também é complexa. Alguns críticos conhecidos, em especial Barthes (1980), afirma que as lembranças estão em “blocos de memória”²⁹ e Ivan Izquierdo alega que a “memória que temos é sobre o que contamos sobre essa mesma memória”³⁰. As fotografias não são necessariamente produzidas para trazer o

²⁸ SONTAG, p. 85

²⁹ BARTHES(1980), Câmara Clara.

³⁰ Izquierdo em depoimento sobre “memória em Borges” (PPGL PUCRS, novembro de 2012), traz esse questionamento sobre o que pode ser chamado de memória real.

passado para o presente, mas para situar o ser em relação a um futuro desconhecido. Indiscutivelmente, o recall de fotografias antigas desse “arquivo” tem efeito semelhante no contexto de Istambul. E, na época em que se deu a escolha das fotos para a obra de Pamuk, a cidade estava vivendo um momento de tensão de neoliberalização econômica, mostrando que Istambul poderia, sim, reviver a “belle époque”, onde os habitantes eram mais civilizados e tolerantes – isso segundo o imaginário coletivo dos cidadãos.

Na cultura pública contemporânea de Istambul, o termo “cosmopolita” é confundido com “multicultural” referindo-se à convivência pacífica dos diferentes grupos étnicos e religiosos da cidade. Esse saudosismo de tal coexistência pacífica é um atributo produtivo e positivo, e ao mostrar a “Velha Istambul” através do arquivo fotográfico, essa busca torna-se promissora, porém, acaba por emperrar em questões religiosas mundialmente conhecidas. Ara Güler é conhecido como pacificador, sob esse ponto de vista. Porém, apesar de o fotógrafo possuir mais de 800.000 imagens produzidas, a divulgação passa por uma criteriosa seleção e sequer um terço delas chegou ao grande público, pois são as que não se referem às minorias em conflito. Elas mostram, sim, situações cotidianas de pobreza, mas sem um cunho pedagógico ou reformista.

O que se pode concluir sobre esse “olho de Istambul”, apesar de um árduo trabalho, só chegou ao grande público através das mídias de massa (aqui lembrando Walter Benjamin em 1936) muito depois da segunda guerra mundial e, ainda assim, com os ajustes impostos pelo governo. De qualquer modo, não vejo como algo que desabone o trabalho de Güler. Suas fotos, associadas à literatura de Pamuk, dão conta de uma Istambul que dá vontade de viver, mesmo sem nunca ter estado lá.

4 ORHAN PAMUK – A ESCRITA DE ISTAMBUL

Orhan Pamuk, assim como Güler que com suas lentes conta sua história e modo de ver Istambul, usa sua memória para remontar a sua própria história. Ao pensar sobre si quando pequeno, o escritor admite que tem lembranças suas através do relato de seus familiares.

Sinto-me compelido a acrescentar *ou pelo menos foi o que me disseram*.

Em turco, temos um tempo verbal específico que nos permite distinguir o que ouvimos dizer daquilo que vimos com os próprios olhos; quando relatamos sonhos, contos de fadas ou fatos do passado que não podemos ter testemunhado, é esse o tempo que usamos. É uma distinção muito útil quando "rememoramos" as nossas primeiras experiências de vida, o berço em que dormíamos, o carrinho de bebê em que éramos empurrados, nossos primeiros passos, tudo da maneira como nos foi contado pelos pais. (PAMUK, Orhan. *Istambul* p. 16)

Pamuk dá testemunho sobre sua própria memória e constrói imagens com palavras. A cadência do texto neste ponto da história faz com que o leitor seja conduzido por Pamuk, ele é que vai mostrar onde repousará o nosso olhar e onde estão os pontos áureos da narrativa. Ele segue e dá pistas de que há um preço a pagar por essas lembranças “plantadas”. Pamuk recorda que o ato de ouvir relatos brilhantes sobre nós mesmos causa ...

[...]uma sensação tão agradável quanto a de nos vermos a nós mesmos em sonho, mas pagamos por ela um preço elevado depois que se gravam em nossos espíritos, os relatos alheios sobre o que fizemos passam a contar mais do que as coisas de que nós mesmos nos lembramos. E da mesma forma que ficamos sabendo das nossas vidas por intermédio de outros, também deixamos que os outros acabem dando forma à nossa compreensão da cidade em que vivemos. (Idem)

Benjamin ratifica essa ideia de memória contada ao afirmar que Proust “não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu.”³¹ e segue seu pensamento, “pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou

³¹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985., p. 37

seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento?”³². Certamente há muito a esquecer tanto para um Proust como para Pamuk:

[...]as mansões que eles deixaram para trás não passavam de meras anomalias decrépitas. Ainda assim, a melancolia dessa cultura agonizante nos cercava por todos os lados. Por maior que tenha sido a sede de ocidentalização e modernização, a ansiedade mais desesperada deve ter sido a de dar cabo de todas as memórias amargas do império decaído, mais ou menos da mesma forma como um amante joga fora as roupas, os pertences e as fotografias da amada que perdeu. (idem, p. 38)

A imagem descrita por Pamuk traz um sentimento de tristeza muito grande. Ao comparar sua Istambul a uma possível namorada que ele amasse muito, mas que, sem aviso, ela sumisse de sua vida, dá uma noção tangível do que pode ser a dor da perda de alguém/ algo que é muito querido, porém desaparece deixando não só a dor da perda, mas todas as evidências e signos de que tenha existido. As roupas, fotografias são índices de que alguém um dia esteve ali, alguém esteve ocupando um lugar importante na vida do ser que a ama.

A fala de Pamuk traz um grande peso e rancor. O que ele transmite é que, tanto ele como os conterrâneos não perdoam as circunstâncias e põem a culpa no próprio lugar que lhes acolhe. Parecem viver com um sentimento de “cão sem dono”, como aqueles que ele descreve que invadem a cidade no inverno.

E o que mais me agradava na neve era o seu poder de fazer as pessoas saírem de si mesmas e agirem como se fossem uma só; cortados do resto do mundo, o isolamento nos congregava. Nos dias de neve, Istambul parecia um posto avançado na frente de batalha, mas a contemplação do nosso destino comum nos trazia mais para perto do nosso passado fabuloso. Uma vez, temperaturas árticas inesperadas causaram o congelamento do mar Negro, do Danúbio ao Bósforo. Foi uma ocorrência espantosa para a cidade, na verdade uma cidade mediterrânea, e as pessoas falaram desse evento com uma alegria infantil por muitos e muitos anos. Ver a cidade em preto e branco é vê-la por trás das marcas da história: dapátina do que é velho, desbotado e não importa mais para o resto do mundo. Até a maior arquitetura otomana tem uma simplicidade humilde que sugere a melancolia de fim de império, uma submissão dolorosa ao olhar desvalorizador do europeu e a uma pobreza muito antiga que precisa ser suportada como uma doença incurável. É a resignação que alimenta a alma introspectiva de Istambul. Para ver a cidade em preto e branco, para ver o nevoeiro que paira sobre ela e inspira a melancolia que seus habitantes adotaram como seu destino comum, você só precisa chegar de avião de alguma rica cidade ocidental e rumar diretamente para as ruas lotadas; se for inverno, todo homem que passar pela ponte Galata estará usando as mesmas roupas claras, surradas, sombrias. Os *Istanbulus* da minha era abandonaram os vermelhos, verdes e alaranjados brilhantes de seus ancestrais ricos e orgulhosos; para os visitantes estrangeiros, parece que o fazem de propósito, como que para provar algum argumento moral. Não é o caso - mas existe em sua densa tristeza uma sugestão de modéstia. É assim que você se veste numa cidade preto e branco, parecem dizer; é assim que você

³² Idem.

veste luto por uma cidade que vem declinando há 150 anos. (PAMUK, Orhan. *Istambul* p. 50 e 51)

Apesar da descrição feita sobre a neve, sobre o sentimento de felicidade que toma conta de todos em Istambul que, apesar de estar localizada no Mediterrâneo, é presentada com esse fenômeno no inverno, o povo segue com o mesmo sentimento de vergonha, desvalorização e excesso de modéstia. Por fim, demonstra com todo o peso do luto a sensação de viver em uma cidade que agoniza há muitos anos. Vejo que os *Istambullus* fazem o papel oposto da Penélope descrita por Benjamin(1985): ao invés de fazer o seu “tapete” da vida, eles despertam com as duas mãos grudadas ao fio que conduz este tramado e desmancham um pouco a cada dia e seguem assistindo uma vida em preto e branco.

Se enxergamos a nossa cidade em preto e branco, é também porque a conhecemos das gravuras que nos deixaram os artistas do Ocidente; as cores gloriosas de seu passado nunca foram pintadas por mãos locais. Não existe nenhuma pintura otomana que consiga agradar facilmente ao nosso gosto visual. E nem um trecho sequer de texto ou qualquer trabalho no mundo de hoje que nos ensine a tirar algum prazer da arte otomana ou da arte clássica persa que a influenciou. Os miniaturistas otomanos inspiravam-se nos persas. Como os poetas do Divan, que louvavam e amavam a cidade não como um lugar real, mas como uma palavra, como o cartógrafo Nasuh, o jogador de pólo, os miniaturistas viam a cidade como um mapa ou uma procissão que passava à sua frente. Mesmo em seus Livros das Cerimônias, concentravam a atenção nos escravos, nos súditos e nas magníficas posses do sultão; a cidade não era um lugar onde moravam pessoas, mas uma galeria oficial, vista através de uma lente cujo foco nunca mudava. (idem, p. 54)

Pamuk faz aqui uma intersecção fotográfica. Ao falar das ilustrações e explicar o gosto difícil de agradar de seus conterrâneos, apesar das tentativas dos artistas estrangeiros tentarem, a marca que deixaram foi de um trabalho igual, sem novidade e medíocre.

Istambul parece por vezes sufocar seus habitantes. O Pamuk “menino” tem uma predileção por um lugar especial onde ia com sua família. Em suas recordações, Pamuk descreve o que segue:

O que mais me agradava nas nossas excursões familiares ao Bósforo era ver por toda parte os vestígios de uma cultura suntuosa que sofrera a influência do Ocidente sem ter perdido sua originalidade ou vitalidade. Observar de perto os magníficos portões de ferro de uma *yali* grandiosa despojada de sua tinta, perceber a robustez das paredes cobertas de musgo de outra *yali* e contemplar as olaias nas encostas acima dela, passar por jardins densamente sombreados por coníferas e plátanos seculares -

mesmo para uma criança, era perceber que antes ali se erguera uma grande civilização e, pelo que me contavam, que pessoas muito parecidas conosco ali tinham levado uma vida extravagantemente diversa da nossa - deixando para nós, seus sucessores, o sentimento de que éramos mais pobres, mais fracos e mais provincianos. A partir da metade do século XIX, à medida que uma série de derrotas militares erodia o Império, a Velha Cidade era tomada de assalto por imigrantes e mesmo os mais majestosos edifícios imperiais começavam a exibir as marcas da pobreza e da ruína, entrou na moda, para os paxás e os dignitários da burocracia moderna de influência ocidental, refugiar-se nas mansões que construíram ao longo do Bósforo, onde se dedicavam à criação de uma nova cultura que mantivesse o mundo do lado de fora. (idem, p. 63)

Ao passear em um lugar que sempre fora mais “abastado” que sua cidade e perceber que estão ficando na mesma situação não parece abalar Pamuk profundamente. O fato de um dia terem sido mais pobres, mais fracos e mais provincianos agora, de certo modo, funciona como um “somos igual abaixo do sol”.

O autor toca em algo bastante intrigante. O *hüzün*³³ cultivado. As obras de Melling mostram os índices de um passado que não retornará e o sentimento de “presença-ausência” vem à tona. Pamuk parece sofrer, mas não por alguma perda específica, mas sim, pelo que jamais terá a possibilidade de vivenciar.

Nos momentos em que era maior a minha necessidade de acreditar num passado glorioso da cidade - e aqueles de nós que se impressionam além da conta com a arte e a literatura ocidentais muitas vezes sucumbem a esse tipo de chauvinismo em torno de Istambul-, eu achava as gravuras de Melling reconfortantes. Mas mesmo enquanto me deixo transportar, sei que uma parte do que torna tão lindos os quadros de Melling é constatarmos tristemente a extinção do que eles representam. E pode ser que eu contemple tanto esses quadros precisamente porque me deixam triste.(idem, p. 73)

Este cultivo do *hüzün*, ou seja, permitir-se sofrer, dá sinais de conforto para o narrador, já que ele mesmo se coloca nesta situação. Ao admirar as obras de Melling e com o propósito de trazer para o presente o sentimento de uma perda não sofrida, já é uma espécie de catarse feita por Pamuk.

³³ *hüzün* pode ser definido como um sentimento de tristeza cultivada em um cenário de conformismo. Os turcos têm historicamente grandes feitos e conquistas territoriais, porém a sensação de que os tempos gloriosos não voltarão a acontecer paira em um sentimento geral, uma melancolia coletiva. Acredito que é válido comparar com o sentimento do povo de Portugal e sua melancolia.

Uma linda imagem emerge das memórias de Pamuk. Ele faz uma importante observação sobre as ilustrações de Melling:

Melling mostra onde cada uma de suas 48 imagens se localiza e indica o ângulo de que foram vistas, sugerindo assim uma preocupação obsessiva com o ponto de vista, mas, como ocorre em certos manuscritos chineses ou com certos movimentos de câmera em cinemascopo, o ponto de vista dá a impressão de mudar o tempo todo. Uma vez que Melling nunca situa dramas humanos no centro dos seus quadros, vê-los, para mim, lembra muito os passeios pelas margens do Bósforo quando eu era criança; uma baía emerge subitamente por trás de outra, e cada curva na estrada litorânea revela o panorama de um ângulo novo e surpreendente. E é assim, enquanto folheio esse livro, que às vezes penso que Istambul é infinita e desprovida de centro, o que me faz sentir dentro de uma das histórias de que gostava tanto quando menino. (idem, p. 77)

Desafiando sua imaginação, Pamuk se põe dentro da ilustração de Melling. E, como o artista nunca coloca as personagens nas mesmas posições, ele vai procurando com seu olhar novos ângulos, algum detalhe que tenha escapado. Dentro destas infinitas possibilidades também está sua própria Istambul – infinita e desprovida de centro, assim como as ilustrações de Melling.

O menino Pamuk da narrativa é, para mim, o mais cativante. Os medos, as brincadeiras, as descobertas feitas por ele e a certeza de uma solidão interna fazem com que o narrador, enquanto personagem, possa fazer um retorno no tempo e um ajuste de contas com seu passado.

Quando o tédio me ameaçava, eu me reanimava com uma brincadeira muito parecida com aquela a que mais tarde eu voltaria a me entregar nos meus romances . Eu empurrava os frascos e as escovas para o centro do tampo da penteadeira, junto com a caixa de prata trancada com as decorações florais que eu nunca vira a minha mãe abrir, e, aproximando a minha cabeça para poder ver o meu rosto no painel central do tríptico de espelhos, empurrava as duas abas laterais do espelho para dentro ou para fora até que esses dois espelhos refletissem um ao outro e eu visse milhares de Orhans cintilando na infinitude profunda , fria e cor de vidro. Quando eu olhava para os reflexos mais próximos, a estranheza da parte de trás da minha cabeça me deixava chocado, assim como as minhas orelhas num primeiro momento - formavam uma ponta arredondada atrás, e uma delas era mais proeminente do que a outra, como as do meu pai. Mais interessante ainda era a minha nuca, que me fazia sentir como se o meu corpo fosse um estranho que eu levava de um lado para o outro - e a idéia ainda me deixa gelado. Capturados entre os três espelhos, as dezenas e centenas de Orhans refletidos mudavam a cada movimento. (...)

Perder-se em meio aos meus reflexos transformou-se na Brincadeira de Desaparecer, e é possível que eu me entregasse a ela a fim de me preparar para a coisa que eu mais temia. Embora não soubesse o que a minha mãe dizia ao telefone, ou onde

estava o meu pai, ou quando ele iria voltar, eu sabia ao certo que um dia a minha mãe também haveria de desaparecer. E às vezes ela desaparecia. Mas quando era *ela* que desaparecia, nos davam uma explicação: alguma coisa como, “Sua mãe está doente” (...) (idem, p. 87)

A brincadeira com os espelhos faz surgir os “outros” Orhans, não como o menino do quadro, mas como alguém com quem brincar, mesmo que seja ele mesmo. A vontade de ter o poder de desaparecer também reaparece neste trecho e ele explica como surge este sentimento e o que faz para tanto, brincadeira essa que o autor afirma repetir em outras narrativas.

Pudera ele desaparecer ao invés de lembrar cenas tristes. Pamuk consegue descrever uma situação passada por ele e seu irmão ao presenciar um (dos) desentendimentos de seus pais.

Houve uma briga dos primeiros anos que teve um efeito mais profundo sobre nós, talvez devido a uma certa grandiosidade poética. Uma noite, durante o jantar na nossa casa de veraneio em Heybeliada, minha mãe e meu pai se levantaram da mesa ao mesmo tempo (eu gostava quando isso acontecia, porque queria dizer que eu poderia comer como quisesse e não do modo como a minha mãe me obrigava a comer). Por algum tempo, o meu irmão e eu ficamos sentados, olhando para os nossos pratos, enquanto ouvíamos nossos pais berrando um com o outro no andar de cima, e então, quase por instinto, subimos ao encontro deles. (Assim como, quase por instinto, eu me descubro abrindo estes parênteses, para sugerir que não tenho desejo, nenhum desejo, de rememorar esse incidente.) Quando a minha mãe nos viu chegar para entrar na briga, ela nos empurrou para dentro do quarto ao lado e trancou a porta. O quarto estava escuro, mas havia uma luz forte que entrava diretamente nele através dos desenhos em estilo *art nouveau* do vidro fosco de duas grandes janelas francesas. Meu irmão e eu ficamos olhando através do vidro iluminado enquanto as sombras da nossa mãe e do nosso pai se aproximavam e depois se afastavam uma da outra, e tornavam a avançar para se tocarem, berrando enquanto se combinavam numa única sombra. De vez em quando, esse teatro de sombras se tornava tão violento que as cortinas (o vidro fosco) tremiam - assim como tremiam quando íamos ao teatro de sombras de Karagoz - e tudo ficava em preto e branco. (idem, p. 91)

A visão de um mundo em branco e preto se mostra recorrente. Seja na roupa dos habitantes de Istambul, seja no inverno, nas ilustrações e nas fotografias por ele escolhidas para compor a obra. Mesmo em uma situação de tamanha intensidade para uma criança, Pamuk consegue olhar com arte, mesmo que lhe seja penoso. Aqui Pamuk dá seu próprio conceito de *hüziin*:

Podemos chamar de melancolia esse estado confuso e nebuloso, ou talvez devamos chamá-la por seu nome turco, *huzun*, que denota uma melancolia antes compartilhada do que particular. Sem oferecer qualquer clareza, e em vez disso velando a realidade, a *hüzün* nos traz conforto, atenuando a aspereza dos traços da paisagem como a condensação que se forma na janela quando uma chaleira emite vapor numa tarde de inverno. Janelas embaçadas me fazem sentir *hüzün*, e ainda adoro me aproximar dessas janelas para traçar palavras nelas com a ponta do dedo. À medida que dou forma a palavras e figuras na janela embaçada, a *hüzün* dentro de mim se dissipa e consigo relaxar; depois que acabo de escrever e desenhar posso apagar tudo com as costas da mão e olhar para fora. Mas a vista também pode me transmitir a sua própria *hüzün*. Chegou a hora de compreender melhor esse sentimento que a cidade de Istambul carrega como seu destino. (p. 98-99)

Esta imagem descrita acima, onde uma névoa de vapor embaça a janela e nada pode ser visto e, no momento em que faz desenhos neste vidro e o limpa com as costas da mão para ver “a vida lá fora” e a tristeza segue, como se o vapor saísse por debaixo da porta e embaçasse todos os vidros de todas as pessoas... não tem como ficar indiferente a essa imagem descrita. Mesmo que essa mesma página seja ilustrada, a imagem que Pamuk permite que nós leitores tenhamos acesso é indescritivelmente magnífica.

O sentimento que a cidade divide, também encontrou simpatizantes entre os visitantes de Istambul.

De modo que existe uma grande distância entre a *hüzün* e a melancolia do indivíduo solitário de Burton; existe, contudo, uma grande afinidade entre a *hüzün* e outra forma de melancolia, descrita por Claude Lévi-Strauss em *Tristes trópicos*. As cidades tropicais e Lévi-Strauss têm pouca semelhança com Istambul, que fica no paralelo 41 e onde o clima é mais ameno, o terreno mais familiar, a pobreza não tão dura; mas a fragilidade da vida das pessoas em Istambul, a maneira como tratam umas às outras e a distância que sentem dos centros do Ocidente fazem de Istambul uma cidade que os ocidentais recém chegados têm grande dificuldade de compreender, e devido a essa incompreensão atribuem a ela um "ar misterioso", identificando assim a *hüzün* com a *tristesse* de que fala Lévi-Strauss (...) (idem, p. 110)

Há entre os visitantes uma grande curiosidade e tendência a fazer comparações com outros sentimento já conhecidos e nomeados como *tristesse*, por exemplo.

A *tristesse* não é a dor que afeta um indivíduo solitário; tanto a *hüzün* quanto a *tristesse* sugerem um sentimento compartilhado, uma atmosfera e uma cultura comuns a milhões de pessoas. Mas as palavras e os sentimentos que descrevem não

são idênticos, e se formos precisar a diferença não bastará dizer que Istambul é muito mais rica do que Nova Delhi ou São Paulo. (Se você for aos bairros mais pobres, as cidades e as formas que a pobreza assume são na verdade muito semelhantes.) A diferença reside no fato de que em Istambul os restos de uma gloriosa civilização do passado são visíveis por toda parte. Por mais que estejam malcuidados, por mais que estejam abandonados ou encurralados por monstruosidades de concreto, as grandes mesquitas e outros monumentos da cidade, bem como os detritos menores do império visíveis em todas as ruas secundárias e em cada esquina - as pequenas arcadas...(idem, p. 110)

Há diferença entre o sentimento individual e o coletivo, entre a pobreza que está à margem e a pobreza que está em todo o lugar. Assim é Istambul. Pamuk enfatiza a situação de pobreza de sua cidade e o sentimento que todos dividem. Por mais que ele talvez quisesse livrar-se deste sentimento, a névoa os vêm impregnando a 150 anos. Aí reside a dificuldade de coseguir desprender-se de uma dor mais do que secular.

Em "Filosofia da composição", Edgar Allan Poe, raciocinando nas mesmas linhas contidas que Coleridge, escreveu que sua principal preocupação enquanto escrevia "O corvo" era criar um "tom melancólico". "Perguntei-me - de todos os tópicos melancólicos que existem, qual, para a compreensão universal da humanidade, é o mais melancólico? E a resposta óbvia foi a morte." Como explica, com o espírito prático de um engenheiro, foi por isso que escolheu situar uma linda moça morta no coração do poema. Os quatro escritores que cruzaram meu caminho tantas vezes na minha infância imaginária nunca seguiram conscientemente a lógica de Poe, mas acreditavam que só poderiam encontrar uma voz própria e autêntica se olhassem para o passado da sua cidade e escrevessem sobre a melancolia que ele inspirava. Quando relembavam o esplendor da antiga Istambul, quando os seus olhos se iluminavam perante alguma beleza morta caída à beira do caminho, quando escreviam sobre as ruínas que os cercavam, conferiam ao passado uma grandiosidade poética. E na verdade essa visão eclética, que chamarei de "melancolia das ruínas". (p. 123)

Lenore está para Edgar Allan Poe assim como o Hüzün está para Istambul. Nem um nem o outro conseguirão livrar-se do sentimento de melancolia e dor que os impregnou. Assim como Lenore está morta e não voltará nunca mais, os dias de glória não voltarão a Istambul.

Lembranças familiares de uma avó, a de Pamuk, que parecia ter cumplicidade com este neto que, um dia, viria a colocar o sobrenome do avô em um lugar de respeito.

Vinte anos mais tarde, quando morávamos em outras casas em outras partes de Istambul, muitas vezes ia visitar a minha avó no Edifício Pamuk, e quando eu chegava de manhã sempre a encontrava na mesma cama, cercada pelos mesmos sacos, jornais, travesseiros e sombras. O cheiro do quarto _ uma mistura de sabão,

água-de-colônia, poeira e madeira - também nunca variava. Minha avó sempre tinha ao seu lado um caderno fino com capa de couro em que escrevia alguma coisa a cada dia. Esse caderno, em que ela registrava contas, memórias, refeições, despesas, planos e desdobramentos meteorológicos, tinha o ar estranho e especial de um caderno de protocolo. Talvez por ter estudado história, ela gostava às vezes de seguir a "etiqueta oficial", mas havia sempre uma nota de sarcasmo na sua voz quando isso ocorria; o seu interesse pela etiqueta e pelo protocolo otomanos tinha um outro resultado - cada um dos seus netos recebeu o nome de um sultão vitorioso. Cada vez que eu a via, beijava a sua mão; então ela me dava algum dinheiro, que eu guardava encabulado (mas grato) no bolso, e depois de lhe contar o que a minha mãe, o meu pai e o meu irmão andavam fazendo, a minha avó às vezes lia para mim o que escrevera no seu caderno. "Meu neto Orhan veio me visitar. Ele é muito inteligente, muito gentil. Estuda arquitetura na universidade. Eu lhe dei dez liras. Se Deus quiser, um dia ele ainda vai fazer muito sucesso e o nome da família Pamuk vai voltar a ser citado com respeito, como no tempo em que o avô dele ainda era vivo." Depois de ler isso, ela me olhava através dos óculos que davam às suas cataratas uma aparência ainda mais desconcertante, e me dirigia um estranho sorriso zombeteiro que me fazia pensar, enquanto tentava devolver-lhe um sorriso igual, se ela estaria rindo de si mesma ou por já saber, àquela altura, que a vida é uma bobagem sem sentido. (idem, p. 130)

Esse neto hoje figura entre os nomes respeitados da Literatura.

Pensando em uma Literatura na Turquia, Pamuk cita em sua obra quatro autores que, em um país rico culturalmente, mas cheio de tabus religiosos, conseguiram preparar terreno para sua escrita na contemporaneidade.

Na atualidade, há também uma autora, Azade Seyhan, que oferece em seu livro *Contos de destinos cruzados*³⁴ um guia de um território inexplorado essencial, pelo menos no Ocidente, na literatura turca moderna.

Esse estudo fundamental desenha uma clara relação entre as influências dos escritores turcos pioneiros e a tessitura de identidade literária do Estado turco desde a queda do Império Otomano. Na verdade, é preciso dizer que não existe um sem o outro – a Literatura está impregnada pela história.

Desde o declínio do império dos sultões, a Literatura deixou uma marca profunda no inconsciente coletivo da Turquia, seja na oposição ou na admiração pela grandeza Otomana.

Tanto a autora quanto Pamuk reconhecem o caminho percorrido por seus antecessores e Pamuk, em especial, não cansa de prestar homenagem a Kemal Koçu, Hisar e especialmente Tanpmar.

³⁴ <http://www.eruditor.com/books/item/9781603290302.html>.en informação sobre o livro e a autora. Acesso em 10/12/2013.

O que difere Pamuk dos autores turcos que o auxiliaram na construção de seu imaginário na Literatura? Qual é a relação dele com as fronteiras físicas e imaginárias de seu país?

Se, como Hegel muito antes de Heidegger argumenta que “todo mundo é filho de seu tempo”³⁵, Pamuk o é por excelência: criado em uma família que, apesar da decadência financeira relatada por ele, sempre teve condições de estudar nos melhores colégios, é homem (questão de gênero não será abordada neste estudo, mas foi observada para sugestão de uma pesquisa futura), cresceu em uma Turquia onde a obsessão de Atatürk por um país ocidentalizado e moderno facilitou o trânsito de Pamuk para além das fronteiras. Ele também possibilitou uma mudança de hábitos descritos por Pamuk “menino” sobre a proibição de cuspir, comer e falar com a boca aberta, bocejar na rua.

O escritor mostra detalhes de uma ocidentalização forçada pela mudança dos modos, proibição de certas roupas e o conflito que isso gera nele como turco, que vê tudo isso como uma violência aos direitos das minorias e, também, uma homogeneização lenta e contínua de seu país, forçando uma escolha de lado quando dentro de si habitam os dois lados – oriente e ocidente.

Esse Pamuk “bipartido” com sólidas bases na cultura turca consegue transpor a questão da identidade da nação e passa, também, por uma dualidade de questionamento: o sentir coletivo e o individual. Pamuk se questiona sobre seu destino em outra família, em outra cultura. Duela na dialética tradição e modernidade, religião e ciência, corpo e alma, homem e mulher. Percebe que está ali como uma pequena peça na imensidão coletiva e que sua luta para enfrentar seu destino se dará de modo solitário.

Essa ruptura descrita por Pamuk mostra também que como “homem/escritor de seu tempo” tem uma possível resposta para seus questionamentos, essa residindo em um “entre-lugar” a ser buscado pelo leitor que, ao longo da narrativa, é levado a fazer a construção de um texto que não possui o narrador/escritor como peça central que conduz ao entendimento. Esse tem o papel de disponibilizar as ferramentas para a construção e, como já mencionado,

³⁵ Hegel – Fenomenologia do Espírito em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000058.pdf>. Acesso em 10/12/2013.

passar a “agulha e a linha” para que o leitor faça sua própria costura unindo o texto escrito ao ilustrado e, porque não, aos seus próprios questionamentos.

Pamuk transita entre vários mundos: as fugas de seu apartamento para o apartamento de seus tios no mesmo prédio, a vida que ele cria dentro de cada sala-museu com seus objetos e fotografias, a vida fora de casa com uma luz que “cega”, mas está seguro de mãos dadas com a mãe. O sufocamento da coqueluche na cidade e os passeios de barco em Bósforo para respirar; terra, água; família, colégio; corvos reais e imaginários; devaneios para o tempo passar e a segurança de voltar para a sua casa, para sua mãe. Saída de Istambul e retorno – sua casa, sua terra, sua grande mãe: acolhedora, sufocadora, mas inegavelmente um pedaço vivo dele mesmo.

A obra contém fotografias preto e branco da cidade espalhadas por todo o volume, juntamente com outros componentes visuais (esboços, gravuras e pinturas) que fornecem um olhar em profundidade do que para muitos ocidentais seria apenas uma mera paisagem urbana desconhecida. O que me intriga é o fato de a colocação das fotos parecer ter pouca conexão com a narrativa. Há momentos em que, talvez como sugestão, a fotografia escolhida coubesse melhor em outro trecho do texto, como a que segue na próxima seção.

4.1 CAPTURA DA “LINHA E AGULHA” DO LEITOR – COSTURANDO TEXTO E FOTOGRAFIA

Figura 41. – Fotografia de Ara Güler (data não encontrada)



Esta imagem parece perdida na página 40 da narrativa de Pamuk, onde encontramos o seguinte trecho:

[...] Segurando a mão da minha mãe, eu contemplava fascinado as vitrines das lojas: na vitrine embaçada da floricultura, os ciclâmens que me lembravam lobos arruivados; na vitrine da sapataria, os fios quase invisíveis que mantinham suspensos os sapatos de salto alto em pleno ar; e a vitrine da lavanderia (tão embaçada pelo vapor quanto a da floricultura) aonde meu pai mandava as suas camisas para serem engomadas e passadas a ferro. Mas foi na vitrine da papelaria – onde eu via os mesmos cadernos que o meu irmão usava – que aprendi uma lição precoce: os nossos hábitos e pertences não eram únicos, e havia outras pessoas fora do nosso edifício que levavam vidas muito parecidas com a nossa.

Em uma leitura mais cuidadosa, penso que a imagem ficaria muito bem em outra parte da obra, onde o narrador diz: “[...] Não é mais possível orgulhar-nos dessas moradas abandonadas que a sujeira, a poeira e a lama misturaram ao que as cerca, assim como não seria mais possível regozijar-nos com a beleza das velhas casas de madeira que, na infância, vi queimarem uma a uma.” (p.112) Esta imagem, em especial, passa a ideia de um Pamuk

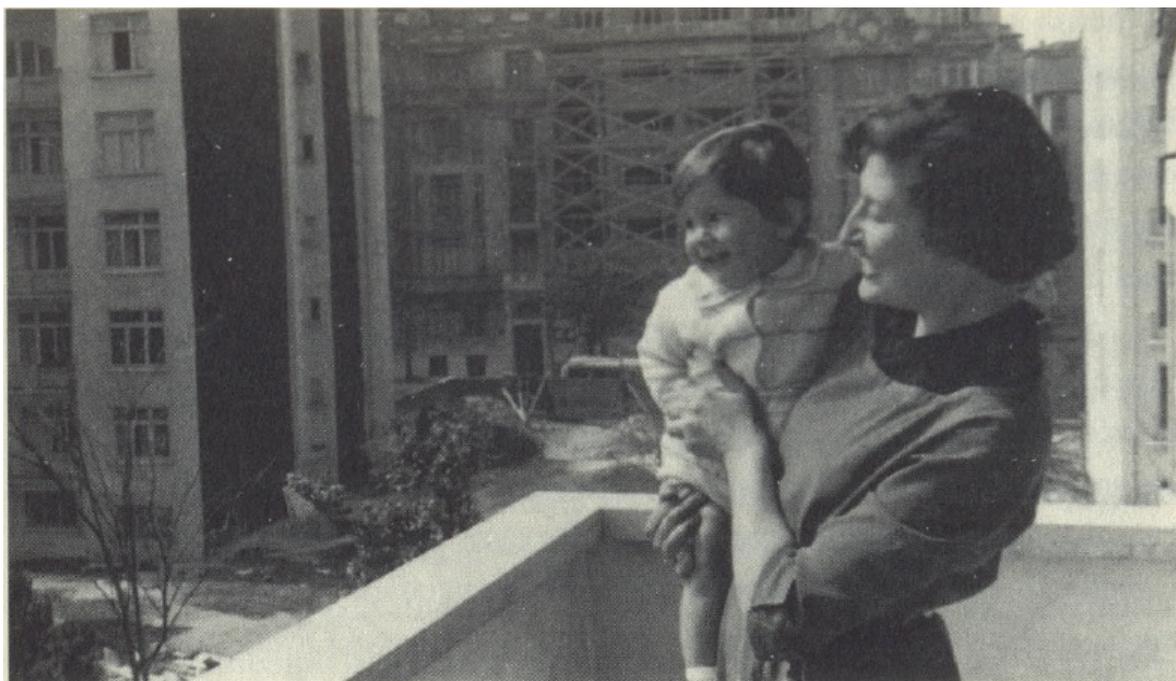
menino, observando a imensidão da construção em ruínas, ele aqui, como o “olho de Istambul”, tomando para si o *ethos* do fotógrafo e criando uma relação rica e complexa entre o fotógrafo (artista como criador), autor (artista como intérprete) , e o assunto (representado visualmente e literalmente).

O entrecruzar de narrativas – imagem (aqui falo das fotografias da família e desenhos feitos por Pamuk associados às imagens de Güler) e texto (onde presta homenagem aos escritores Turcos que abriram caminho para a sua escrita) revelam a subjetividade de Pamuk como escritor e autor (sujeito ativo) de sua obra e como filho de Istambul que não abandona suas raízes:

Embora tenha vivido em áreas diferentes de tempos em tempos, cinquenta anos depois vejo-me de volta ao mesmo Edifício Pamuk onde as minhas primeiras fotografias foram tiradas e onde a minha mãe me pegou pela primeira vez no colo para mostrar-me o mundo.[...] muitas vezes me vejo levado a explicar por que fiquei não só no mesmo lugar mas no mesmo edifício. [...] O destino de Istambul é o meu destino. Estou ligado a esta cidade , porque ela quem fez de mim o que eu sou. (idem, p.13-14)

Havia pensado na hipótese de que as fotografias poderiam ter sido escolhidas de modo arbitrário, entretanto, entre o texto do trecho citado está inserida a seguinte imagem:

Figura 42 – Fotografia do “álbum de família” de Pamuk que faz parte das ilustrações de sua obra



E, após lermos “onde a minha mãe me pegou pela primeira vez no colo para mostrar-me o mundo”, a associação com esta imagem que aparece no topo da página 14 vem de imediato ao leitor.

O que ocorre durante a leitura de uma obra com a inserção de imagens é uma modificação na cadência da leitura, ou seja, o fluxo do texto é alterado. Quando a comparação com a obra de Sebald é estabelecida, nota-se uma diferença significativa nessa fluência, pois em Sebald a análise das imagens faz diferença para a sequência da narrativa. Já em Pamuk, na medida em que observamos as imagens e se elas se mantêm no mesmo assunto (sequência de imagens de Güler, sequência de imagens da família de Pamuk) o olhar acaba se automatizando, pousa sobre as imagens sem se deter no conteúdo e detalhes. Porém, se o texto apresenta algum elemento que seja encontrado rapidamente na imagem mais próxima, uma pequena e necessária pausa é estabelecida, o que faz com que haja alteração na fluidez da leitura, mas sem diminuir o interesse pelo texto escrito.

Veja o exemplo da seguinte fotografia em *Os Emigrantes* de Sebald:

Figura 43 – Foto sobre a qual o narrador faz menção a Nabokov pelo estilo da fotografia e indumentária.



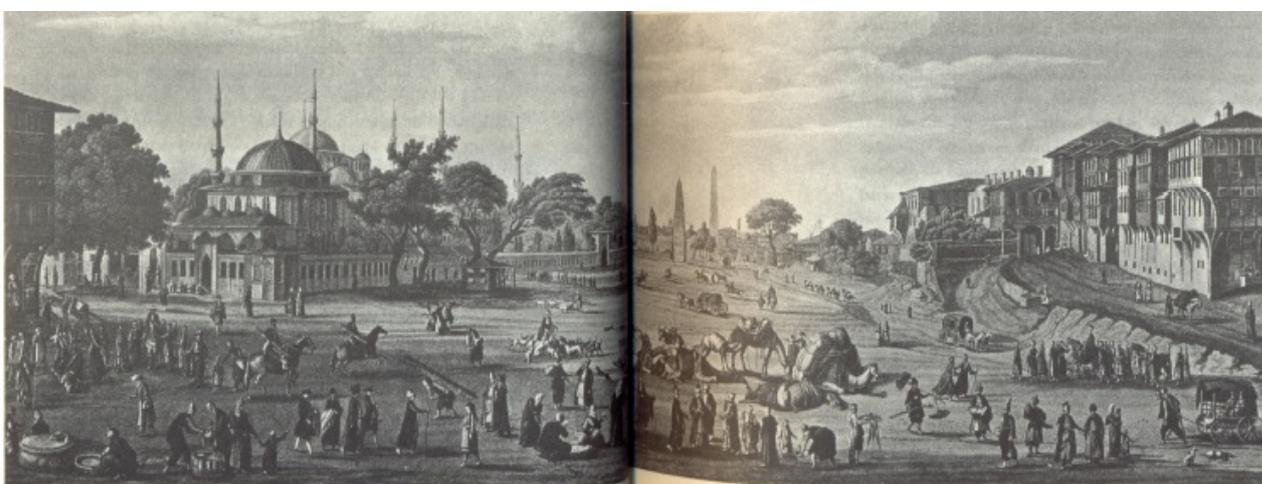
Conforme já mencionado, a fotografia está em um ponto da narrativa que é subsequente ao que está sendo dito.

Uma ou duas vezes, via-se Edward com binóculos e estojo para espécimes ou dr. Selwyn de bermuda, com mochila e rede de borboleta. Um dos retratos era idêntico, inclusive nos detalhes, a uma foto de Nabokov tirada nas montanhas acima de Gstaad que eu recortara dias antes de uma revista suíça. (SEBALD, p. 22)

Pamuk usa a estratégia de relacionar a fotografia ou a ilustração com o texto em momentos em que julga necessário a condução do olhar do leitor.

Observe a seguinte imagem retirada da obra de Pamuk:

Figura 44 – ilustração de Melling páginas 80 e 81 de *Istambul*.



Aparentemente, se nada nos é dito sobre a imagem, faremos nossa própria leitura com os elementos de conhecimento prévio que possuímos. Até então, por sabermos que a obra é sobre Istambul, reconhecemos os elementos de arquitetura, os habitantes e suas vestimentas, o tipo de transporte e fazemos nosso próprio julgamento. O que chama a atenção e que ocorre em alguns momentos no texto é a interferência feita pelo narrador para a condução deste entendimento. Pamuk dá o seu caminho para a leitura das fotografias ou das imagens, o que faz com que o leitor seja influenciado por ele a dar mais atenção a um ponto do que a outro. Sobre o quadro acima, ele diz:

Melling nos dá uma ideia da idade de ouro da cidade com uma fidelidade aos detalhes arquitetônicos, topográficos e cotidianos que outros artistas do Ocidente, influenciados pelas ideias ocidentais de apresentação, jamais conseguiram dominar. No seu mapa, ele indica o ponto em Pera a partir do qual pintou Kizkulesi e Üsküdar - um ponto que não fica a mais de quarenta passos do estúdio em Cihangir onde escrevo

estas linhas. Quando ele pintou o Palácio de Topkapi, ele o via através das janelas de um café nas encostas de Tophane, e pintou sua silhueta de Istambul a partir das encostas de Eyüp essas imagens que conhecemos e amamos com intimidade, ele nos dá uma visão do paraíso em que os otomanos não imaginavam mais, o Bósforo como uma série de aldeias de pescadores gregos, mas como um lugar de que tinham tomado posse. À medida que os arquitetos reagem ao atrativo do Ocidente, refletem um estado de alma em que a pureza é abandonada. E é porque Melling nos dá imagens tão precisas de uma cultura em transição que o Império Otomano anterior a Selim III nos parece tão distante. (PAMUK, Orhan. *Istambul* p. 81)

Pamuk acaba influenciando o leitor a procurar os elementos descritos por ele dentro da imagem. Em outras palavras: o narrador Pamuk, assim como um fotógrafo que se posiciona com suas lentes para capturar uma cena com a escolha de seu próprio foco e enquadramento, conduz o olhar do leitor para os pontos que ele mesmo encara como mais relevantes. Se formos pensar sobre a ilustração em termos de detalhes que chamem a atenção, que “puxem” a visão do expectador para a obra, torna-se uma tarefa árdua. O quadro possui muitos elementos e, talvez, não haja nada atrativo para o leitor por tratar-se de uma ilustração em Preto e Branco, na qual há grande dificuldade em diferenciar elementos.

A decisão de Pamuk em utilizar fotografias da cidade - realistas e impessoais-mescladas com imagens e arquivos de álbum de família em uma obra de cunho declaradamente pessoal e simbólico sobre Istambul pode parecer curioso à primeira vista.

Podemos especular que o ímpeto desta escolha incluindo fotografias com arte e estética diferenciadas foi o de simplesmente capitalizar seu realismo básico, permitindo o acesso do leitor a uma visão mais objetiva da cidade sem um olhar tendencioso ou com vícios, mas a visão artística de Pamuk. O grande número de fotografias também pode indicar uma tentativa de lidar com o ecletismo multifacetado de Istambul, um lugar muito diversificado para a captura através de uma linguagem monológica de um livro de memórias.

Ao inserir essas imagens ao lado da narrativa, Pamuk procura aliviar o “caos” da cidade real e suas próprias lembranças. Esta linha de raciocínio é coerente com a própria visão de Güler sobre o papel da fotografia. Como Charles Baudelaire³⁶, Güler entende a fotografia

³⁶ <http://repositorioaberto.univ-ab.pt/bitstream/10400.2/317/1/ACTAS-Literatura%20e%20Hist%C3%B3ria259-268.pdf.pdf>. Acesso em 22/12/2013.

apenas como uma reprodução da realidade livre do viés de arte. Para ele, a natureza mimética da fotografia difere de outras formas de arte.

Ao contrário da pintura, por exemplo, a visão do fotógrafo é definida pelos limites da câmera e da sofisticação tecnológica das lentes. Por espelhar a vida real³⁷, a fotografia supostamente fornece uma forma mais precisa de comunicação. Com essa elaboração em mente a escolha de imagens feita por Pamuk pode ser vista como uma tentativa de equilibrar seu texto subjetivo com o material objetivo³⁸ do fotógrafo.

No entanto, o processo de seleção das fotografias usadas no livro contradiz essa explicação: em primeiro lugar, Pamuk admite a escolha destas imagens no arquivo privado de Güler (e com a presença do fotógrafo, o que também supõe uma escolha tendenciosa) após a conclusão do livro, o que implica que as imagens não sejam esclarecimentos ou parte de uma mesma linha narrativa. Em segundo lugar, as imagens não correspondem diretamente com o material autobiográfico da obra, na verdade, muitas vezes há uma disjunção visível entre a imagem e o texto pessoal, como já mencionado, até porque algumas das fotografias antecedem o nascimento do autor. Em terceiro lugar, as próprias fotografias são interpretadas simbolicamente; Pamuk raramente “lê” as imagens de uma forma simples, ele as explica de modo pessoal e, de fato, com termos abstratos, manipulando abertamente o seu significado.

Veja este exemplo: Pamuk insere uma fotografia preto e branco do bairro de Beyoglu, que apresenta dois bondes lado a lado, fazendo a curva Galatasaray, ladeado por prédios altos no estilo parisiense, sob forte nevasca com os transeuntes indo e vindo.

³⁷ Aqui emprego “vida real” sem um discurso filosófico ou menção à intencionalidade da captura fotográfica.

³⁸ Aqui cito a obra *Vinhas da Ira*. A descrição inicial do livro, onde temos a ambientação feita em três páginas, na transposição para outra linguagem, a de película, a tomada não leva mais do que trinta segundos e traz o ambiente descrito. É a esse olhar ‘objetivo’ que quis me referir, e não à ausência de subjetividade nas fotografias de Güler.

Figura 45 – Fotografia de Ara Güler (data não encontrada)



Ele sugere, em outro ponto da narrativa, que em Istambul a vida tradicional continua independente, onde o antigo combina com o novo para criar uma musicalidade que afina pobreza, ruína e humildade e onde há tanta melancolia nos rostos dos habitantes da cidade como em seus pontos de vista.

Essa interpretação subjetiva, divorciada do realismo e de detalhes objetivos capturados pela imagem, sugere que Pamuk não trata a fotografia como documentação de sua própria vida, mas sim como uma discussão sobre a política da estética, uma questão vital para qualquer artista, e ele, naturalmente, na vanguarda de sua narrativa, analisa o seu próprio amadurecimento artístico. Pamuk constrói esse argumento primeiro de reapropriação, repensando vários termos estéticos importantes em fotografia, mais notavelmente, a noção de “Aura”.

O tratamento mais familiar de “aura” continua sendo a de Walter Benjamin(1936) em seu conhecido ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Benjamin define aura como um poder pseudomístico que se adere à autenticidade do trabalho e é

comprometida pela tecnologia de reprodução perfeita, ou seja, ela perderia o caráter de obra de arte por poder ser reproduzida inúmeras vezes.

A autora Mircea Eliade defende que imagem estaria mais próxima, etimologicamente, à imaginação e descreve uma definição que beira o lúdico e a reprodução como ritual.

[...] 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)

O ponto de vista da autora faz pensar, pois penso que imaginação esteja mais próximo à criação e não a reprodução. Em oposição a Benjamin, Roland Barthes(1980), em *Câmara Clara*, leva a discussão da “reprodutibilidade” para uma “arte incerta”, pois a fotografia pode ser reproduzida inúmeras vezes, porém o instante da captura jamais. Creio que ao aliar essas duas linguagens – narrativa literária e a fotográfica – Pamuk faz nascer a “aura” de sua obra, pois ao associar seu sentimento e descrição subjetiva acerca das imagens escolhidas, ele traz a tona toda a nostalgia possível: o leitor como parte da construção da narrativa em sua mente, se vê completamente envolvido pela nuvem *hüzün* que Pamuk e seus conterrâneos dividem. Aqui, a fotografia tem o status de arte, pois ela reproduz e dá testemunho de algo que não pode ser repetido: uma Istambul que não existe mais.

Pamuk utiliza a aura irresistível das fotografias como forma de desfamiliarizar a realidade e transmitir uma riqueza emocional quase mística, o que aumenta o poder da narrativa.

Consequentemente, as fotografias não são utilizadas como documentação ou confirmação da precisão da memória de Pamuk, mas sim, a leitura do texto juntamente com as fotografias criam uma sensação de que as fotografias retificam e solidificam seu estado de espírito em detrimento dos fatos da narrativa, mesmo nas ocasiões em que as imagens estão mais estreitamente relacionadas ao texto. Em um ponto, por exemplo, Pamuk recorda como sua mãe fazia para levá-los a Bósforo, quando ele e seu irmão estavam doentes ou resfriados, para que pudessem aproveitar o ar fresco.

Ao passear por Bósforo, já adulto, Pamuk recorda sobre as cidades litorâneas do canal e fala das transformações sofridas por elas em função da modernização da região. Enquanto fala sobre isso, as páginas subsequentes vêm recheadas de fotografias de Güler com as imagens que Pamuk guarda de sua memória da infância. As fotografias aqui não são empregadas de modo a representar o real, mas como testemunho que ratifica o status de sua memória à certeza da ausência de toda aquela atmosfera.

Nas manhãs frias de inverno, enquanto eu tremia debaixo das cobertas e decorava o meu poema, eu olhava pela janela para o Bósforo, que tremeluzia à distância como num sonho. Eu podia enxergar o Bósforo através das lacunas entre os prédios de quatro ou cinco andares abaixo de nós, por cima dos telhados e das chaminés das periclitantes casas de madeira que haveriam de queimar ao longo dos dez anos seguintes, e em meio aos minaretes da mesquita de Cihangir (...) (PAMUK, Orhan. *Istambul*. p. 215)

As memórias de Pamuk são relatadas com o tom de sua idade no ponto da narrativa, entretanto, acreditamos que as fotografias de Güler servem como um contraponto neste momento. O que ocorre é que elas fazem a captura do leitor adulto, esse acompanha o pensamento e o hüzn de Pamuk em todas as suas fases, porém a ligação e o poder de manter o leitor no nível adulto são dados por Güler, pois o tom do fotógrafo é mantido durante toda a narrativa.

Portanto, se formos pensar na obra fotográfica como simples representação da realidade estaremos equivocados. Sabemos que as fotografias para a obra foram escolhidas depois do texto pronto. Essas imagens muito provavelmente tenham evocado algo na memória de Pamuk, e possivelmente algo que já estivesse no texto. Com isso, o Pamuk adulto utiliza a fotografia como instrumento para trazer vida a sua memória e para dividir com o leitor uma atmosfera semelhante à vivida por ele. A obra de Güler complementa a versão literária das memórias da cidade e de suas próprias, trazendo o efeito emocional da narrativa.

Esse efeito desejado é impresso na narrativa pela palavra *hüzn* que em turco, como define Pamuk, se apresenta como um estado de “melancolia coletiva”. Inicialmente esse

sentimento aparece como subproduto da metamorfose da cidade, nostalgia essa gerada pela própria modernização da cidade.

No entanto, as fotografias dos habitantes de Istambul deixam transparecer um sentimento mais complexo. Esse *hüzün* também é individual e adquire forças dentro do coletivo, pois se deixa impregnar pela atmosfera da cidade.

4.2 ALBUM DE FAMÍLIA: *Tristesse* ou *hüzün*?

Pamuk revela durante a narrativa grande sentimento de melancolia que perpassa sua casa e invade as ruas de Istambul dissolvendo-se na multidão. A seleção das fotos a seguir mostram momentos importantes da vida do escritor e a atmosfera vivida por ele e sua família na Istambul descrita por ele.

As fotografias aqui não estão em ordem cronológica e não respeitam uma lógica. Elas servirão apenas como ilustração e sem uma análise individual mais profunda, exceto sobre indicar quem faz parte de cada imagem.

Figuras 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53 e 54 – fotografias aleatórias do “álbum de família” de Pamuk em *Istambul*.



Essa é uma foto que cativa. Não é por acaso que tenha sido escolhida para ilustrar a capa da obra. Aqui podemos ver o que ele chama de “menino com os olhos de corça”. Mesmo pequenino, seu olhar já carregava a melancolia que ele transparece na escrita.

O Pamuk estudante, depois de ter aprendido em sua infância a dividir a atenção, tem um registro de sua atenção exclusiva no momento em que a fotografia foi feita.



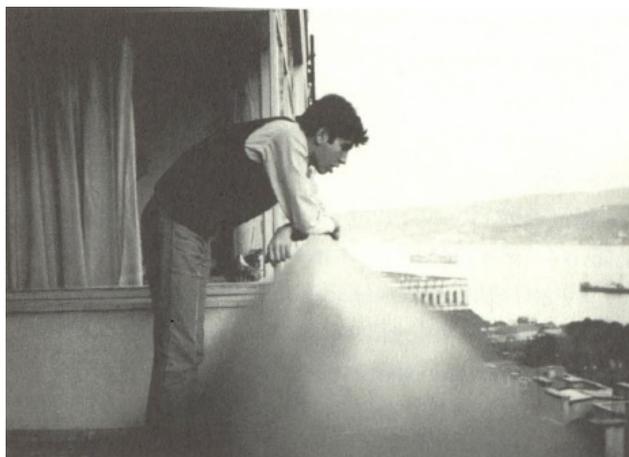
A seguir a família nuclear reunida. Pamuk com seus pais e irmão.



Registro de um momento de intimidade de sua mãe, que arruma o cabelo. Esta fotografia está solta dentro na narrativa.



Um momento de fotografia experimental: a câmera é posicionada no parapeito da sacada e ele faz um autorretrato com um ângulo interessante.



A avó de Pamuk com o neto em seu colo.



A mãe do autor, aqui bastante jovem.



A brincadeira com os espelhos. A família reunida e multiplicada ao infinito.



Uma fotografia casula e com um enquadramento interessante mostrando a confiança e cumplicidade de pai e filho.



As fotografias escolhidas por Pamuk mostram uma atmosfera de seriedade em sua maioria e de um olhar melancólico da maior parte de seus familiares. Simplesmente observar as fotos não dá a total dimensão do que o escritor relata sobre si mesmo e sobre sua família. O que fica estampado em cada uma delas é uma tristeza que parece explodir através dos olhos de cada um deles.

Como Hüzün se refere a um sentimento coletivo de nação, preferi aqui utilizar o termo mencionado na obra: *Tristesse*. Pamuk e sua família carregam no olhar os 150 anos da decadência de Istambul.

O prédio Pamuk, as lembranças do narrador e a história da própria Istambul parecem se confundir. Há momentos na narrativa em que o sentimento coletivo e o individual parecem fundir em um único. Neste ponto, um dos questionamentos do estudo pode ser respondido: o uso de fotografias na narrativa possibilita ir além do texto e fazer a interpretação através do indicativos semióticos. As fotografias são carregadas de sentimento, em grande parte a mencionada *Tristesse*. A vontade de mostrar uma família com posses, unida e feliz não se sustenta no olhar. As crianças parecem trazer a inocência comum à faixa etária, mas os adultos, no caso os pais de Pamuk, trazem um olhar melancólico. Comparando o sentimento individual ao coletivo, as fotografias indicam que a glória não veio e não virá. A família Pamuk, assim como a própria Istambul, sucumbiu e vive de suas memórias de tempos felizes que não voltarão. Pamuk relata sua existência na obra como alguém que consegue romper com o ciclo da família e com o ciclo da sua cidade natal - aqui tudo parece se confundir, família, mãe, cidade. Se não houvessem fotografias para ilustrar a narrativa, não veríamos o leve sorriso da avó já parecia prever que o bebê em seu colo traria orgulho para todos os Pamuk, honrando o sobrenome desta família e rompendo com a decadência e ostracismo que estavam fadados.

A Istambul do “Olho de Istambul” carrega em si o peso da história do império Otomano e de um povo que se orgulha dos feitos passados sabendo que não mais os verá. Ela vem encharcada de sentimentos e de um olhar que traz o conhecimento do poder passado. A fotografia de Güler é a própria aura de Istambul.

Além da aura, aspecto abordado por Benjamin, existem outros conceitos utilizados por Barthes. Pensando na já mencionada proporção áurea, essa, mais voltada para uma explicação do por que o olhar converge para determinado(s) ponto(s) da imagem Barthes

utiliza os termos *Studium* e *Punctum* que são conceitos com um certo nível de complexidade, os quais o autor descreve como segue em *Câmera Clara*:

O primeiro, visivelmente, é uma vastidão, ele tem a extensão de um campo que percebo com bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura; esse campo pode ser mais ou menos estilizado, mais ou menos bem sucedido, segundo a arte ou a oportunidade do fotógrafo... O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. *Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do studium) é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar... O punctum de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere).*

(BARTHES, 1984: 44-46)

O conceito descrito por Barthes acima, contribui para a análise desta imagem de Güler:

Figura 55 – Fotografia de Ara Güler

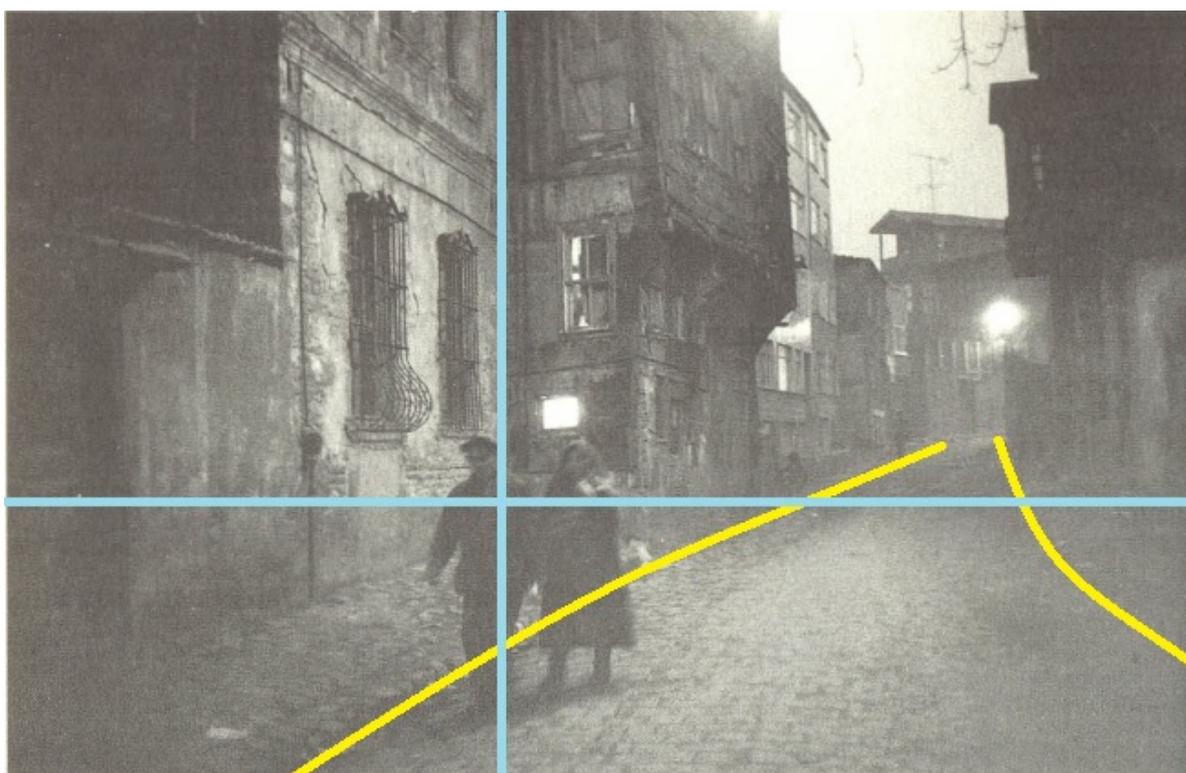


Ela é descrita por Pamuk como segue:

Existe uma fotografia de Ara Güler que capta com perfeição as ruelas solitárias da minha infância, onde prédios de concreto se erguiam ao lado dos velhos sobrados de madeira, os lampiões da rua não iluminavam nada e o *chiaroscuro* do crepúsculo - aquilo que para mim define a cidade - já desceu. (Embora hoje os prédios de concreto excedam de muito as velhas casas de madeira, a sensação é a mesma.) O que me atrai nessa fotografia não são só as ruas e as calçadas de pedra, as grades de ferro nas janelas ou as casas de madeira surradas e vazias - é antes a sugestão de que, com a noite que acaba de chegar, aquelas duas pessoas que arrastam consigo suas sombras alongadas a caminho de casa estão na verdade estendendo o cobertor da noite sobre a cidade inteira. (p.45)

Pamuk interrompe a narrativa para fazer a descrição sobre a fotografia mencionada, iniciando com a nomeação de características mais materiais e concentrando-se em detalhes referentes às construções e, então, parte para sua subjetividade urbana. A imagem dissociada do texto de Pamuk, poderia ser percebida apenas com o conceito da proporção áurea e com os elementos visuais das duas curvas da rua de paralelepípedos que dão a sensação de movimento progressivo e, pela presença de luzes artificiais nos prédios, a sensação de melancolia própria do entardecer. As linhas desenhadas sobre a fotografia dão um suporte mais didático para esta explicação:

Figura 56 – Idem, com intervenção da autora.



As linhas azuis se encontram mostrando os elementos humanos em um dos pontos “áureos” da imagem. Estes estão levemente borrados, o que denuncia uma baixa velocidade na captura da imagem. Aliada a uma abertura de diafragma maior, a velocidade mais baixa propicia uma captura de mais luz, já que o momento em que a imagem foi capturada sugere o anoitecer. A posição do fotógrafo em relação à cena, mostra com maior facilidade o caminho percorrido pelo casal e esta posição em que eles se encontram passa uma sensação de que “o caminho segue” *ad infinitum*.

Porém, o que penso ser bastante curioso é que o conceito de Barthes sem a participação do texto narrativo de Pamuk não atinge o sentido “pungente” e “que fere”. A imagem observada sem uma interferência interpretativa pode causar ou não a sensação descrita e conceituada por Barthes. Porém, penso que ao associarmos à narrativa, principalmente o ponto “[...] duas pessoas que arrastam consigo suas sombras alongadas a caminho de casa estão, na verdade, estendendo o cobertor da noite sobre a cidade inteira.” traz consigo o sentimento de cansaço, de movimento lento e melancólico de alguém que vai dormir, ou mesmo de pessoas que estão caminhando lentamente para o fim de suas vidas.

Aqui, percebemos um Pamuk “manipulador”, dando o status de produto único pensado por Benjamin e conferindo à sua narrativa o rótulo de obra de arte, construindo desse modo a “aura” de Istambul como narrativa e, porque não dizer, cidade animada.

Para Pamuk, o *punctum* da imagem seria aquele em que qualquer outro espectador pode ignorar ou rejeitar como as sombras aos pés do casal e a sensação que se segue de que eles estão “puxando o cobertor da noite”. O elemento de “acidente” na imagem (aquele onde as linhas azuis se encontram) atrai o autor, causando-lhe não apenas a “leitura” da fotografia como um texto, mas também para experimentar a sensação, emoção, ou “aura” da imagem. O engajamento de Pamuk com a fotografia, portanto, não é o de interação de um historiador com um arquivo material, mas o de um manipulador da subjetividade. Ele o faz de forma interativa, pensada, sentida e muito artística.

A relação permeável entre a imagem e o texto sinaliza o movimento de Pamuk como uma forma de experimentar o que Barthes chama de “animação”. Aqui, não como movimento, mas como “recriação de aventuras”. O mesmo pode-se perceber em Pamuk, que utiliza essas fotografias para desvendar memórias perdidas (fotografias de sua família) e para

trazer situações não necessariamente vividas por ele, mas que aludem, evocam e reinventam “experiências” que animam o autor: vida essa desenhada com luz pelas fotografias de Güler.

Em uma palavra, o artista pode resolver o problema ligado à busca de sentido existencial, este último na sequência da morte de Deus (Nietzsche) e desencantamento do mundo (Gauchet), a principal preocupação de uma era que tenta assumir a sua iminência. Ao falar sobre sua infância no prédio dos Pamuk e referir-se à “casa-museu”, o autor mostra essa busca através das fotografias da família, dos objetos guardados e do modo como esse passado é cultuado e ritualizado. Essa coleção de fotos e objetos-arquivo tentam preencher este espaço desconexo e contaminado pelo *hüzun* mencionado por Pamuk, ou seja, uma possibilidade de substituir o vácuo acionado por traços sem sentido.

Pamuk, como escritor de seu tempo, percebe este vácuo causado pela falta de significado (pensemos nos signos saussureanos) e cria um caos intransponível – esse, conhecido pelo artista e que conduz o leitor segurando-o pela mão. A única maneira de sobreviver ao “absurdo” é tratando de substituí-lo por referências, reflexões e traços, como se pudesse dar sentido a esse disparate.

Aqui podemos perceber que Pamuk desloca o romance do centro e passa a missão para que os leitores façam esta construção. O centro da obra passa a ser fabricado na medida em que há progresso no livro e tentamos construir esta história que nos é contada.

O trabalho do autor é baseado na busca incessante de algo que escapa ao infinito, essa plenitude primordial cujo centro e significado são os efeitos colaterais implantados por meio do mecanismo de “presença-ausência”. Como escritor da contemporaneidade, Pamuk se mostra contrário aos seus antecessores e tende a apresentar uma visão fragmentada da subjetividade humana e da história. Os escritores que o antecedem, mostram essa fragmentação como algo trágico, algo a ser lamentado e que se possa endossar como uma perda. Eles, tentando dar suporte à ideia de que obra de arte pode refazer a unidade, coerência e significado do que foi perdido na vida, sugerem que a arte não pode fazer o que as outras instituições humanas têm sido capazes de alcançar.

Pamuk e seus contemporâneos, ao contrário, não lamentam a ideia da fragmentação, do provisório ou do incoerente, mas os celebram. O mundo é sem sentido? Como Mary

Klages aponta: “The world is meaningless? Let's not pretend that art can make meaning then, let's just play with nonsense.”³⁹

Nesse sentido, a consolação do que se pode chamar contemporâneo não reside em um sentido/significado que obviamente não existe, mas em uma reestruturação a partir de vestígios que Pamuk, como um investigador, os coleta em suas memórias e nas evidências materiais deixadas por sua família - fotos, desenhos, quadros e outros objetos.

³⁹ Mary Klages, "Postmodernism," em *Modern Critical Thought*, University of Colorado, <http://www.colorado.edu/English/courses/ENGL2012Klages/pomo.html> (acesso em julho de 2013)

5 CONCLUSÃO

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

Clarice Lispector

Ao chegar a parte da finalização do trabalho, vejo que após muitas leituras e pesquisa não obtive respostas claras e, quanto mais aprofundava as buscas eis que surgiram mais e mais perguntas. O que afirmo de modo muito seguro é que até a pergunta inicial, a do projeto de trabalho, teve que render-se a cada novidade. Por estudar e trabalhar com Fotografia, além da própria Literatura, eu me questionava sobre os livros com fotografias, pois parecia, a princípio, uma linguagem solta e apenas ilustrativa dentro da própria obra, como no caso de *Satolep*, de Vítor Ramil por exemplo. Não estou desmerecendo a obra, mas o que quero dizer é que seguramente poderia fazer dois tipos de leitura: folhear o livro e apenas ver as imagens ou ler o texto sem que houvesse nenhuma necessidade de associá-lo com as fotografias. O mesmo ocorreu com *Um Diário Russo*, texto de John Steinbeck, e fotos, de Robert Capa. Nesse, as fotografias apareciam de modo esparso e a surpresa se dá pelo belo trabalho do fotógrafo, porém poderiam ser apreciadas de modo aleatório.

Encontrei dificuldade em manter a pesquisa com um aspecto acadêmico no que concerne a fonte das imagens. A grande maioria é de domínio público, portanto havia a mesma imagem repetida em muitos sites e, geralmente, bastante populares.

Na parte dedicada à fotografia e técnica, pude aprofundar o que já conhecia sobre o tema e acabei por conhecer outros fotógrafos muito interessantes além dos sempre mencionados Cartier Bresson e Robert Capa.

Passei a pensar mais especificamente na criação de obras com fotografia ou a partir da fotografia quando li *O Pintor de Retratos*, de Luiz Antônio de Assis Brasil. A oportunidade de tê-lo como Professor durante as disciplinas regulares do Mestrado do PPG da Letras na PUCRS propiciou o momento de leitora curiosa e a resposta sobre a inspiração para a escrita da obra que veio, segundo o próprio Assis, a partir da história do trabalho fotográfico de Nadar.

Ali estava plantada a minha inquietação. Queria ler mais obras com fotografia. Ao ter contato com a obra *Os Emigrantes*, de Sebald, percebi que cada fotografia parecia ter um propósito e o texto havia sido escrito depois dessa escolha. Houve sensação de fluência na leitura, encaixe a cada figurinha ou ilustração e, também, muita densidade na história. Mas foi com *Istambul* que a fotografia e o texto de Pamuk enfeitiçaram-me, começando pela capa com Pamuk menino e seus olhos de “corça”. Deixei-me enredar pela história, pelas fotografias, dividi com o autor o mesmo temor pelas escadas vazadas e a paixão pelo desenho, pois ele, assim como eu, estudou Arquitetura um tempo em sua vida. Se para Pamuk escrever é uma forma de desenhar, penso que, para mim, fotografar também seja uma forma de seguir desenhando. Güler faz o ofício de “desenhar com a luz” e sua obra se mistura à escrita de Pamuk, fazendo contraponto às fotografias do arquivo pessoal do escritor e colabora para o tom de verdade da obra. As fotos de Güler vêm ingredientes que ultrapassam a técnica, luz, precisão.

Pamuk e Güler retratam uma Istambul com vida própria, procuram desconstruir os clichês associados à cidade que é, de fato, uma cidade entre duas culturas, entre Ocidente e Oriente. E não concordam com o lugar-comum que define Istambul como um enclave europeu no Oriente. Ao ser entrevistado sobre o modo como retrata Istambul, Pamuk afirma que “esse é um clichê turístico de quem conhece apenas a parte da cidade habitada por 1 milhão de pessoas” e segue comparando Istambul com outras cidades cosmopolitas, pois “a população de Istambul é de mais de 10 milhões de habitantes, maior do que Nova York, e é composta por gente pobre, migrantes de todas as partes da Turquia; quer dizer, Istambul é uma cidade profundamente turca” afirmou o escritor.⁴⁰

⁴⁰ <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/a-istambul-multifacetada-de-orhan-pamuk/> acesso em 01/14.

A fotografia de Güler faz pensar, vai além de um simples “ilustrar”, como Barthes afirma ao referir-se às “boas fotos”. Penso que as imagens de Güler ““ falam demais”; elas fazem refletir, sugerir um sentido - um outro sentido que não a letra.” (p. 47)

Início a introdução do trabalho com a letra de uma música do Led Zeppelin. A princípio ela não parece ter relação alguma com o texto, menos ainda com Pamuk. Talvez com a obra de Sebald, pelo título ser “The Immigrant Song”. Pamuk viveu a experiência de imigrante em outro país, não por vontade própria, mas por ter sido ameaçado por extremistas nacionalistas, após denunciar o genocídio de armênios e curdos na Turquia. Isso por falar abertamente sobre sua opinião na imprensa e não através de seus livros, pois os que o ameaçaram não haviam lido sua obra literária. Por um tempo Pamuk viveu com liberdade de expressão longe de suas raízes, mas Istambul sempre esteve dentro dele.

Güler usou seu trabalho como denúncia social, mas sabe-se que, apesar de mais de 880 mil imagens as quais, na maioria, denunciam a pobreza e o contraste, menos de um terço de seu trabalho com essa temática esteve disponível em exposições de grande vulto. Mesmo com os problemas que uma grande metrópole apresenta, Istambul é retratada com especial gratidão e isso transparece no trabalho de Güler.

As fotografias escolhidas por Pamuk para sua obra são imagens que passam a sensação de “uau, preciso conhecer este lugar!”, mas as mais inquietantes são as que, associadas ao seu texto transmitem uma sensação de “eu certamente viveria aí!”. São paisagens que, conforme Barthes “devem ser *habitáveis*, e não *visitáveis*” e ele segue com uma ideia sobre a paisagem de Istambul em relação a Pamuk:

Esse desejo de habitação, se o observo bem em mim mesmo, não é nem onírico (não sonho com um local extravagante) nem empírico (não procuro comprar uma casa segundo as vistas de um prospecto de agência imobiliária); ele é fantasmático, prende-se a uma espécie de vidência que parece levar-me adiante, para um tempo utópico, ou me reportar para trás, para não sei onde de mim mesmo (...)
Diante dessas paisagens de predileção, tudo se passa como se *eu estivesse certo* de aí ter estado ou de aí dever ir. Ora, Freud diz do corpo materno que “não há outro lugar do qual possamos dizer com tanta certeza que nele já estivemos”. (p. 49)

Certo de ter estado, vivido e nascido em Istambul, Pamuk retorna para o que conhece como ventre materno. Aqui, Istambul é a mesma mãe para Pamuk e para Güler. Uma mãe que

trata seus filhos de um modo diferente, talvez não com tanto carinho como esperado, mas que ainda assim faz com que seus filhos sempre queiram voltar para casa.

Ao chegar ao fim dessa pesquisa que culmina, também, com o término do meu curso de Mestrado. Saio cheia de questionamentos e plena de ideias. Se antes eu queria saber sobre o processo de escrita e sobre o hibridismo da arte Fotográfica com a arte Literária, hoje questiono como seria o olhar de um escritor que também fotografa, ou de um fotógrafo que escreve. Se for como o olhar apresentado por Pamuk, com uma condução de escrita de quem sabe onde posicionar o foco e enquadrar adequadamente o que quer mostrar, o entusiasmo pelo estudo estará garantido.

REFERÊNCIAS

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **O pintor de retratos**. 6ª edição. Porto Alegre : L&PM, 2008.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Disponível em :

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv00180a.pdf>, acesso em 10/13

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papyrus, 2002.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e historia da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. **O autor como produtor**. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo : Editora Brasiliense, 1987.

Pequena história da fotografia. Tradução de Sérgio Paulo Ruanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, v.10).

BRASSAÏ, Gilberte. **Proust e a fotografia**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2005.

BRUNET, François. **Photography and Literature**. London : Reaktion Books, 2009.

DERRIDA, Jacques. **Estrutura, Signo e Jogo no Discurso das Ciências Humanas**, 1972.

Em Macksey, Richard & Donato, Eugênio, ed. **A Controvérsia Estruturalista: As linguagens da crítica e as ciências do Homem**. São Paulo: Ed. Cultrix.

_____. **Margens da Filosofia**. Campinas : Papyrus, 1991

_____ e BEARDSWORTH, Richard. **Nietzsche and the machine**. *Journal of Nietzsche Studies* No. 7, Futures of Nietzsche: Affirmation and Aporia (Spring 1994), pp. 7-66
Published by: Penn State University Press Article Stable URL:
<http://www.jstor.org/stable/20717600>

DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papyrus, 1999.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FONSECA, Pedro C. L.; SOUSA, Fábio d'Abadia de. **Literatura e Fotografia**. SIGNÓTICA, v. 20, n. 1, p. 149-174, jan./jun. 2008.

HANNAVY, John ed. **Encyclopedia of nineteenth-century photography**. London: Routledge, 2007.

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do Espírito**. Rio de Janeiro: 1995.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MORAES, Vinicius de. **Nova Antologia Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

O'BRIEN, Michael E. & SIBLEY, Norman. **The Photographic Eye: Learning to See with a Camera**. Massachusetts: Davis Publications, 1995.

PAMUK, Orhan. **Istambul: memória e cidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PRÄKEL, David. **Fundamentos da fotografia criativa**. Barcelona: GG, 2010.

QUEIRÓS, Eça de. **O Crime do Padre Amaro**. Disponível em:

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ph000226.pdf>, acesso em 10/13

RAMIL, Vitor. **Satolep**. São Paulo : Cosac Naify, 2008.

SCHØLLHAMMER, Karl E. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SEBALD, W. G. **Os emigrantes: quatro narrativas longas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SEYHAN, Azade. **Tales of Crossed Destinies: The Modern Turkish Novel in a Comparative Context**. US: Modern Language Association Of America, 2008.

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

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

STEINBECK, John; CAPA, Robert. **Um diário russo**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

TACCA, Fernando de. O fotógrafo na Literatura. In: **Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Curitiba: INTERCOM, 2009.

WARREN, Lynne ed. **Encyclopedia of twentieth-century photography**. London: Routledge, 2005.

WELLS , Liz. *Dentro e fora dos muros brancos: Fotografia como Arte*. **Fotografia : Uma Introdução Crítica** . Ed . Liz Wells. 2nd ed . London : Routledge , 2001.