

**POR TRÁS DAS LENTES: A PERSPECTIVA DA ARTISTA EM  
A LINE MADE BY WALKING E EM COMO SER AS DUAS COISAS<sup>1</sup>**

**Joicy Silva Ferreira**

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

[joy.silvaferreira@gmail.com](mailto:joy.silvaferreira@gmail.com)

**Resumo**

Ao oferecer uma nova forma de lidar com o presente, a fotografia se torna uma das melhores escolhas para artistas que estão passando por momentos de crise em suas vidas. Esse é o caso de Frankie e George, protagonistas de *A Line Made by Walking* e *Como ser as duas coisas*, respectivamente. É através da fotografia que essas artistas se descobrem e encontram novos caminhos em suas carreiras. As especificidades da fotografia são evocadas nas narrativas, assim como seu desenvolvimento histórico. Sendo assim, o presente artigo se volta para o papel da fotografia nos romances de Sara Baume e Ali Smith, observando como ela contribui para a formação de cada uma das artistas-protagonistas.

**Palavras-chave:** Fotografia; Narrativas de artista; *A Line Made by Walking*; *Como ser as duas coisas*.

---

<sup>1</sup> Artigo derivado da dissertação de mestrado intitulada “The Construction of Identity of Women Artists in Contemporary Narratives: A Study of Ali Smith’s *How to Be Both* and Sara Baume’s *A Line Made by Walking*”, orientada pela professora doutora Sandra Regina Goulart Almeida e defendida em 2022.

**“DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

### Joicy Silva Ferreira

Joicy Silva Ferreira é doutoranda em Estudos Literários pelo programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela mesma instituição. Possui graduação em Letras Português e Inglês pela Universidade Federal de São João del-Rei. Integra o grupo de pesquisa Intermídia (certificado pelo CNPq). Tem interesse nas áreas de Literaturas em Língua Inglesa, Literatura Comparada e Intermidialidade, principalmente nos estudos sobre eco-écfrases e ecocrítica intermidial.



[lattes.cnpq.br/0445581261144027](http://lattes.cnpq.br/0445581261144027)



[orcid.org/0000-0003-2427-5853](http://orcid.org/0000-0003-2427-5853)

#### “DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

## POR TRÁS DAS LENTES: A PERSPECTIVA DA ARTISTA EM *A LINE MADE BY WALKING* E EM *COMO SER AS DUAS COISAS*

Joicy Silva Ferreira

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

[\(joy.silvaferreira@gmail.com\)](mailto:joy.silvaferreira@gmail.com)

### Considerações iniciais

Duas artistas em crise, vivendo momentos completamente diferentes em suas vidas, compartilham um interesse: a fotografia. Frankie, protagonista do romance *A Line Made by Walking* (2017), escrito pela irlandesa Sara Baume, está em seus vinte e poucos anos e luta contra o sentimento de ter falhado em sua carreira como artista. Ela decide, então, se isolar no bangalô de sua falecida avó no interior da Irlanda e, lá, dá início a uma série fotográfica sobre animais mortos. A narrativa em primeira pessoa acompanha a mente e os sentimentos de Frankie enquanto ela dá vida a esse novo projeto. Já George, protagonista do romance *Como ser as duas coisas* (2016), escrito pela escocesa Ali Smith, está vivenciando o luto pela perda precoce da mãe, Carol. Ela decide começar a seguir Lisa, uma antiga amiga íntima de Carol, e tirar fotos da rotina da mulher, tal qual acreditava que ela havia feito com a mãe. O desenvolvimento de George enquanto artista, porém, é narrado por Francescho del Cossa, uma pintora italiana renascentista que viaja no tempo e começa a assombrar George na contemporaneidade.

Ambas se voltam para a fotografia como meio para lidar com suas dificuldades, perdas e sensação de estar desaparecendo lentamente do mundo. Mas, afinal, o que tem a Fotografia a oferecer a essas artistas? O que pode, nessa forma de Arte, ajudá-las a enfrentar seus medos? Para responder a essas perguntas, o presente artigo se volta para o desenvolvimento da fotografia, buscando compreender a relevância da perspectiva e da sua subjetividade. Em seguida, parte para uma análise comparativa de como a fotografia se faz presente nas narrativas dos romances e como consegue auxiliar as protagonistas em seus processos de aceitação e construção de uma identidade.

#### “DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

## Através das câmeras: entendendo a perspectiva e a subjetividade na fotografia

Pensar o desenvolvimento da fotografia implica voltar às suas raízes na *camera obscura*, um dispositivo óptico amplamente utilizado durante o Renascimento para atingir um efeito mais preciso e realista em pinturas figurativas. Ele faz uso de raios de luz e objetos reflexivos para criar uma imagem invertida, que ainda precisa ser fixada na tela pelos pintores. Naquela época, a perspectiva difundida por trás do princípio da *camera obscura* “visava suprimir – ou ao menos reprimir – a própria representação, à medida que esse analogon buscado deveria ter espessura e densidade suficientes para se fazer passar pelo próprio ‘real’” (Machado, 2015, p. 31-32). Assim, quanto mais fiel à realidade uma imagem fosse, melhor.

Além da *camera obscura*, outras técnicas também foram relevantes no desenvolvimento da fotografia. Dentre elas, destaca-se o daguerreótipo, inventado em 1839 por Louis-Jacques-Mandé Daguerre, que dependia de pedaços de cobre banhados com prata, polidos e expostos a vapores de iodo para criar uma imagem. De acordo com Ian Haydn Smith (2018), esse foi o processo fotográfico mais popular por cerca de vinte anos. Outro procedimento, que antecipou a industrialização da fotografia, é o calótipo, inventado por Henry Fox Talbot, em 1841 (Smith, 2018). O processo é mais rápido e mais barato que o daguerreótipo, mas as imagens não são tão nítidas. Em seguida, o desenvolvimento da fotografia passa pela descoberta do papel albuminado, da prata coloidal e das primeiras câmeras analógicas, até chegar ao que hoje é conhecido como câmera digital. O importante aqui é que essas descobertas impulsionaram a evolução da tecnologia para atender a esse anseio de atingir reproduções fiéis do real.

Sobre as câmeras analógicas e digitais, é importante notar que uma de suas características mais marcantes é a de capturar, de forma instantânea, uma imagem – o reflexo da informação luminosa de um objeto – e registrá-la no negativo ou em um cartão de memória. Essa característica é o principal motivo pelo qual a fotografia é referenciada, pelo escritor francês Roland Barthes (1981), como um certificado de presença, uma prova concreta de que o sujeito fotografado existiu naquele contexto específico em que a foto foi tirada. Portanto, para Barthes (1981), devido ao processo imposto pelo dispositivo técnico, a fotografia não pode ser distinguida de seu referente, visto que a presença e até mesmo a existência do sujeito nunca são metafóricas.

Quando Susan Sontag, em seu renomado *Sobre fotografia* (2004), define a fotografia como um vestígio material, diretamente gravado pelo real, ela adere a essa perspectiva tradicional sobre a fotografia, mesmo que mais tarde comece a considerar ingênua a tentativa de estabelecer uma conexão direta entre o real e uma imagem. Lars Elleström, por sua vez,

### “DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

reconhece que “presume-se que o registro automático da luz na produção de fotografias garanta uma forte realidade indicial<sup>2</sup>” (2017, p. 165), ao explicar que a fotografia é frequentemente considerada uma forma de escrita com a luz, concordando parcialmente com Barthes (1981) e Sontag (2004).

Dessa forma, devido às circunstâncias de seu desenvolvimento e dos processos envolvidos na criação de uma foto, a fotografia foi e continua sendo comumente associada à ideia de realidade, sendo vista, com frequência, como uma representação fiel dessa. Apesar do dispositivo técnico favorecer essa concepção, visto que ele registra a informação luminosa de um objeto real, o artista por trás da câmera não pode ser excluído da discussão. É relevante lembrar que “nada é mais *subjetivo* do que as objetivas fotográficas, porque seu papel é personificar o olho do sujeito da representação” (Machado, 2015, p. 44). Assim, o dispositivo técnico captura, dentro de suas possibilidades, aquilo que o artista decide representar e capturar. Mesmo dentro do que o fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson (2019) chama de momento decisivo, o momento preciso em que o objeto está mais carregado de significado, o que a câmera registra é um centésimo aleatório de segundo entre o clique e o registro da informação luminosa. De forma similar, John Szarkowski (1979) explica que “todas as fotografias são exposições temporais, de duração mais curta ou mais longa, e cada uma descreve uma parcela discreta de tempo<sup>3</sup>” (p. 209). Sua posição reforça a de Machado (2015) e chama atenção para outro aspecto que influencia os níveis de imprevisibilidade ao se tirar uma foto: o tempo de exposição determinado pela velocidade do obturador e a abertura das câmeras modernas. Assim, o resultado final varia dependendo de como o artista programa os recursos da câmera.

Além disso, é válido considerar o argumento de Machado (2015) de que o real não é algo concreto, pronto ou predestinado. Ao contrário, é uma verdade que demanda ser sentida e produzida. Segundo o autor,

Nós seríamos incapazes de registrar uma realidade se não pudéssemos ao mesmo tempo criá-la, destruí-la, deformá-la, modificá-la: a ação humana é ativa e por isso nossas representações tomam a forma ao mesmo tempo de reflexo e refração. (Machado, 2015, p. 48)

<sup>2</sup> No original: “[...] the automatic registering of light in the production of photographs is presumed to guarantee a strong indexical reality” (Elleström, 2017, p. 165). A menos que seja mencionado, todas as traduções são de minha responsabilidade.

<sup>3</sup> No original: “[...] all photographs are time exposures, of shorter or longer duration, and each describes a discrete parcel of time” (Szarkowski, 1979, p. 209)

**“DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

Dessa forma, a fotografia não pode ser um simples registro da imanência de um objeto, “como um produto humano, ela cria também com esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela” (Machado, 2015, p. 48). Assim, o papel do fotógrafo é tão importante quanto o da câmera, já que é o artista que identifica o momento decisivo, guiado pelo significado que a fotografia final deve representar, criando uma realidade que existe apenas nela mesma.

À medida que as câmeras se tornaram significativamente menores e mais leves, mais rápidas para capturar imagens e mais fáceis de serem manipuladas, devido às configurações automáticas – através das quais a câmera ajusta suas configurações para capturar a melhor imagem –, elas se tornaram muito mais acessíveis, até o ponto em que a maioria das pessoas as carregam por aí em seus *smartphones*. Isso é um dos motivos pelos quais Liliane Louvel afirma que, atualmente, “todo mundo é um fotógrafo em potencial” (2008, p. 34). O que distingue a pessoa que fotografa de forma ocasional de um artista inclui elementos como a intenção, a motivação, o arranjo estético, a bagagem artística do fotógrafo, o reconhecimento do trabalho como uma obra artística, entre outros. Esse amplo acesso às câmeras colabora para que as fotografias tradicionais façam parte do que Pierre Bourdieu (1990) chama de culto doméstico, um ritual para consagrar os laços familiares, principalmente em ocasiões especiais. Sontag (2004) associa esse ritual de registro da vida familiar às mudanças ocorridas na estrutura familiar durante o período de industrialização na Europa e na América. Ela indica que “a fotografia se desenvolvia para celebrar, e reafirmar simbolicamente, a continuidade ameaçada e a decrescente amplitude da vida familiar. Esses vestígios espectrais, as fotos, equivalem à presença simbólica dos pais que debandaram” (Sontag, 2004, p. 11). No entanto, ainda há algo bastante pessoal e subjetivo em registrar os momentos que consideramos mais memoráveis, aqueles que são dignos de serem capturados e mantidos como lembrança.

Sobre o ato de fotografar, Sontag (2004) discute que esse é um evento em si mesmo, em que o fotógrafo, fazendo uso de seu direito de interferir, invade ou ignora o que está acontecendo, para poder criar sua imagem. Ainda assim, ela defende que “fotografar é, em essência, um ato de não intervenção [...] A pessoa que interfere não pode registrar; a pessoa que registra não pode interferir” (2004, p. 12). Isso reforça que fotógrafos supostamente deveriam participar de eventos apenas registrando-os, minimizando sua interferência. Ela reforça que

---

<sup>4</sup> No original: “[...] everyone is potentially a photographer” (Louvel, 2008, p. 34)

**“DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

Tirar uma foto é ter um interesse pelas coisas como elas são, pela permanência do *status quo* (pelo menos enquanto for necessário para tirar uma “boa” foto), é estar em cumplicidade com o que quer que torne um tema interessante e digno de se fotografar — até mesmo, quando for esse o foco de interesse, com a dor e a desgraça de outra pessoa. (Sontag, 2004, p. 13)

Ainda assim, é importante pontuar que Sontag (2004, p. 12-13) primeiro reconhece que “embora a câmera seja um posto de observação, o ato de fotografar é mais do que uma observação passiva [...] é um modo de, pelo menos tacitamente, e não raro explicitamente, estimular o que estiver acontecendo a continuar a acontecer”. Isso implica que mesmo quando fotógrafos optam por não perturbar ativamente o evento que estão registrando, eles interferem. A presença deles, e mais especificamente a presença de uma câmera, pode encorajar ou inibir alguma coisa de acontecer, ou mesmo influenciar de forma que aquilo aconteça de uma maneira diferente. É possível, ainda, acrescentar a crítica de Machado (2015) a esse exato posicionamento de Sontag (2004), em que ele contra-argumenta que “[a] câmera não é nunca passiva diante de seu objeto; ela impõe um arranjo, produz uma configuração das coisas pela força de sua simples presença” (p. 65). Consequentemente, “a opção do fotógrafo é também um ato de intervenção política indubitável” (Machado, 2015, p. 67), mesmo quando na forma de uma não intervenção.

Essa qualidade intrusiva e perturbadora da fotografia, argumenta Machado (2015), é a razão pela qual não existe uma realidade fixa, capaz de permanecer intacta diante de uma câmera. Em vez disso, “tudo se altera, tudo se arranja, tudo concorre para a ordem ideal do monumento” (Machado, 2015, p. 64). Da mesma forma que Barthes (1981) narra que imediatamente começa a posar quando percebe uma câmera apontada para ele, Machado (2015) exemplifica esse caso observando que a presença de um fotógrafo em uma instituição afeta a rotina do lugar e, de repente, um número considerável de empregados aparece limpando o local, rearranjando objetos e colocando flores onde antes não existia nenhuma. O que nos leva de volta ao fato de que a realidade representada em uma fotografia existe apenas nela mesma.

O que é relevante compreender aqui pode ser resumido na conclusão de Machado em *A ilusão especular: uma teoria da fotografia* (2015): embora a fotografia precise que um referente real esteja na frente da câmera, a foto final é o resultado de refrações e codificações, que, por sua vez, dependem da perspectiva, do enquadramento, da inclinação da câmera, do ponto de vista e de vários outros aspectos técnicos e estéticos. Em outras palavras, a suposta realidade representada em uma fotografia é altamente subjetiva. Ela carrega várias camadas de significado que são criados toda vez que o artista faz uma escolha que interfere na imagem. Essas diferentes maneiras pelas quais os artistas recriam a realidade serão exploradas a seguir, levando em conta suas motivações, suas referências – artísticas ou não – e seus processos criativos.

**“DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

### Por trás das câmeras: revelando a relação de artistas com a fotografia

Como se tratam de narrativas em que as personagens protagonistas são artistas, os romances aqui analisados podem ser entendidos enquanto narrativas de artista, uma categoria derivada da tradição do *Künstlerroman*. Essas narrativas, de acordo com Izabela Baptista do Lago (2017), são aquelas nas quais a vida de um artista-protagonista está necessariamente em primeiro plano, dando o tom e a base para o desenvolvimento de toda a narrativa. Sobre os aspectos formais dessas narrativas, é relevante ressaltar a exploração do mito do artista, da criação artística em si e da oposição entre a arte e a vida, que representa, com frequência, uma fonte de conflito para o artista-protagonista. Além disso, também estão inclusas cenas típicas relacionadas ao artista, como exposições, o espaço do ateliê e o desenvolvimento do processo criativo. Lago (2017) aponta ainda uma presença expressiva do pictural, o que enfatiza a interseção entre essas narrativas e as artes e mídias representadas nelas. A recriação dessas cenas é justificada pelo simbolismo presente em quadros espaço-temporais, que estão profundamente relacionados aos temas representados na narrativa, ao contexto histórico e à subjetividade do artista-protagonista. Logo, acompanhar o artista em seu trabalho, em seu espaço natural, chama atenção a detalhes sobre a forma como ele interage com os diferentes estágios da criação artística, desde a escolha de um tema, até as escolhas estéticas feitas para atingir determinado resultado final.

Considerando que narrativas de artista estão intrinsecamente conectadas às formas de arte que elas representam, é importante observar que a presença da Arte vai muito além de simples reproduções das fotografias ou de passagens efrásticas. Como explicado por Lago (2017), a narrativa pode explorar e tematizar a forma de Arte, de forma que seu desenvolvimento histórico ou crenças comuns relacionadas a ela permeiam toda a sua estrutura. No caso da fotografia, em específico, é comum a exploração de sua conexão com a realidade, a discussão sobre ela ser ou não considerada uma forma de Arte, e até mesmo em uma associação com a figura do *flâneur*, que captura imagens do fluxo da vida enquanto caminha por aí, em se tratando da fotografia de rua.

Ali Smith e Sara Baume relembram e jogam luz sobre a qualidade indicial da fotografia nas narrativas de *Como ser as duas coisas* (2016) e *A Line Made by Walking* (2017), associando-a também a outros elementos. Essa qualidade indicial é utilizada, por exemplo, para compor passagens efrásticas sobre as fotografias, acrescentando elementos para marcar o tempo e sinalizar a distância entre o local onde as protagonistas estão e o momento em que as fotos foram tiradas. Nos dois romances, essa indicialidade é evocada, principalmente, quando as artistas-protagonistas estão lidando com fotografias de seus falecidos familiares. De certa forma, a evidência concreta da existência desses entes queridos está intrinsecamente

#### “DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

relacionada à tentativa das protagonistas de congelar as memórias sobre eles nas fotos. Talvez até como uma forma de mantê-las vivas em sua memória.

Em um desses momentos, Frankie – protagonista de *A Line Made by Walking* (2017) –, casualmente encontra uma foto antiga de sua avó, quando ela estava reorganizando caixas velhas que sua mãe queria buscar no bangalô. Ela consegue definir de forma precisa quando a foto foi tirada, baseando-se em índices como o sorriso de sua avó, o penteado e o uniforme recorrente em fotos da Segunda Guerra Mundial.

*A última fotografia é fácil; eu sei a qual caixa ela pertence assim que a viro. Minha avó, do esterno para cima, com um chapéu de regimento alegre preso em um ângulo em seu penteado sensato. Esta é Londres no início da Segunda Guerra Mundial; o dia em que ela entrou para o Serviço Naval Real Feminino. Ela tem dezenove anos e ainda sorri com os dentes à mostra. No final da guerra, a maioria dos que estavam nas primeiras filas havia sido nocauteada: não por uma bomba, mas por um acidente de carro - uma ambulância que caiu em uma cratera. Esse é um fato que se mostrou útil para mim na classificação das fotografias confusas. Algumas das que não têm data rabiscada no verso podem ser datadas pelo fato de minha avó ter aberto ou não a boca para sorrir.*

[...]

Coloco a foto em seu lugar. Faço uma pausa para um momento de apreciação silenciosa: a vida radiante, porém pouco celebrada, de minha avó.<sup>5</sup> (Baume, 2017, p. 252)

Essa é uma das únicas referências à avó que não são inteiramente baseadas na forma como Frankie se lembra dela. E é apenas quando ela para um momento para apreciar a vida de sua avó e terminar de organizar as caixas com essas fotografias antigas que Frankie decide começar a reagir e a “Consertar as coisas”<sup>6</sup> (Baume, 2017, p. 252).

---

<sup>5</sup> No original: “The last photograph is easy; I know which box it belongs in as soon as I turn it over. My grandmother from the breastbone up, a jaunty regimental hat pinned at an angle to her sensible hairdo. Here is London at the start of the Second World War; the day she entered the Women’s Royal Naval Service. She is nineteen and still smiles with her teeth showing. By the end of the war, most of the ones in the front rows had been knocked out: not by a bomb but a car accident – an ambulance which crashed into a crater. This is a fact that has proved helpful to me in the sorting of the muddled photographs. Some of those without a date scribbled on the back can be dated by whether or not my grandmother has opened her mouth to smile.

[...]

I place the photo in its place. I pause for a moment of silent appreciation: my grandmother’s radiant yet under-celebrated life.” (Baume, 2017, p. 252)

<sup>6</sup> No original: “To fix things.” (Baume, 2017, p. 252)

“DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

George – protagonista de *Como ser as duas coisas* (2016) – também recorre a fotografias antigas como forma de manter vívida a imagem de sua mãe. Em vez de caixas, porém, ela mantém uma coleção de fotografias coladas na parede de seu quarto, que “(ela arrumou as fotos para não haver ordem cronológica)” (Smith, 2016, p. 47). Ela se recusa a deixar Henry, seu irmão mais novo, tocar nas fotos exatamente porque o arranjo é importante para ela. Se fosse organizá-las em ordem cronológica, ela eventualmente chegaria em um ponto em que não teria mais fotografias, visto que o sujeito delas não pode mais se sentar em frente à câmera. Ela seria forçada a encarar a ausência de Carol, o que ela não está pronta para fazer “Porque como é que alguém pode simplesmente desaparecer?” (Smith, 2016, p. 64).

A partir de uma certa distância, del Cossa descreve a parede do quarto de George da seguinte maneira:

Atrás da cabeceira da cama toda a parede leste aqui é só imagens, montes de imagens, de mais uma mulher : é a mesma mulher em todas as imagens com os mesmos olhos risonhos : há amor na disposição dos retratos, eles são uma plethora nessa disposição, quase caem um por dentro e por cima do outro : mas a mulher dessas imagens não é a mulher do palácio das pinturas : não, é uma mulher morena e diferente que tem essa atitude calorosa e certa elegância também nas roupas e no corpo dentro delas que eu admiro : há muitos retratos dela em idades diferentes como o jorro de uma vida toda direto na parede : há alguns feitos em grisalha de uma criancinha que acho que também é ela. (Smith, 2016, pp. 242-243)

Apenas observando a forma como George arranjou as imagens na parede e sua atitude com relação a elas, de forma que “ela às vezes contempla por vários minutos e às vezes não consegue” (Smith, 2016, p. 289), del Cossa entende que a menina está de luto pela morte da pessoa nas fotos e que, nesse caso, “as imagens significam uma morte : que as pinturas podem ser vida e morte, as duas coisas ao mesmo tempo, e podem atravessar a fronteira entre uma e outra” (Smith, 2016, p. 289).

Nesses dois casos, as fotografias significam tanto vida quanto morte para Frankie e George. As imagens adquirem significados diferentes porque os sujeitos fotografados não estão mais vivos. A realidade criada nas fotos, que existe apenas ali, se torna um lembrete. Essas imagens se tornam memórias congeladas de um ente querido, ou até mesmo parte de um memorial para celebrar a vida deles, seja em um nível particular, como no caso de Frankie, ou em uma forma mais escancarada como a exibição da vida de Carol na parede de George. Elas são tanto um atestado de sua existência, como de sua não existência.

**“DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

Outros tópicos geralmente relacionados à fotografia que são tematizados nas narrativas incluem, por exemplo, a reprodutibilidade técnica discutida por Walter Benjamin (1969). Esse tópico pode ser inferido a partir da reação de del Cossa a George e Helena esquecendo uma xícara de bebida quente em cima de algumas fotografias:

ruína!

Elas largaram as canecas quentes demais sobre o muro de imagens e as canecas vazaram um pouquinho quando a mesa levou um tranco : essas canecas estão grudadas em algumas das imagens de – elas são do quê mesmo? – tanto que pegar uma caneca pela alça é também pegar o muro inteiro. As duas meninas desgrudam o muro de imagens das canecas : os estudos em que as canecas grudaram estão marcados pelo calor e pelo que se derramou com dois círculos perfeitos que vieram da forma da base das canecas.

A menina parece chocada.

Ela ergue o pedaço do muro : desgruda com uma faquinha os dois estudos marcados com círculos: sacode no ar como que pra secar.

Mas a amiga tira as imagens da mão dela : ri : ergue as duas na frente dos olhos como se fossem olhos.

Haha! (Smith, 2016, pp. 306-307)

O fato de as meninas parecerem chocadas por um momento, mas depois começarem a rir surpreende a pintora. Do ponto de vista dela, as fotografias estão arruinadas. Apesar de não representar abertamente a discussão de Benjamin (1969), é possível compreender que, para uma pintora renascentista, qualquer coisa que estrague uma obra de arte depois de pronta implica que ela está, na maioria das vezes, completamente destruída. Substituir facilmente as fotos arruinadas por suas reproduções é algo unimaginável para uma pessoa cuja perspectiva de uma obra de arte ainda é baseada em sua sacralidade, ou, como Benjamin (1969) diria, em sua aura.

Esses temas são reforçados por referências específicas à fotografia que, de acordo com Liliane Louvel, aparecem com a incorporação de parte do vocabulário técnico da fotografia no texto, incluindo elementos típicos da prática fotográfica, “como ‘o conserto’, ‘a revelação’, ‘negativos’, ‘a caixa preta’, ‘apertou o botão’”<sup>7</sup> (2008, p. 34-35), bem como referências a lentes, telas, molduras, softwares digitais dedicados ao tratamento de imagens, como o Photoshop, e suas funções específicas, como controle de contraste, brilho e cor. Para Louvel (2008), essas referências ao pictural colaboram para criar um texto que é, em vários graus, saturado de imagens.

<sup>7</sup> No original: “[...] such as ‘the fixing,’ ‘the developing,’ ‘negatives,’ ‘the black box,’ ‘pressed the button’” (Louvel, 2008, p. 34-35)

**“DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

[publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about](http://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about)

Para além do léxico, a influência da fotografia também pode ser caracterizada pelo empréstimo de procedimentos específicos a serem usados na narrativa, seja para descrever o processo criativo de um artista ou para caracterizar o próprio artista. Isso acontece, com frequência, através da utilização de referências intermediáticas<sup>8</sup> (Rajewsky, 2012) para criar significado. Por exemplo, a segunda visão do fotógrafo, indicada por Barthes (1981), é amplamente utilizada na caracterização das artistas-protagonistas nos romances de Smith e Baume, na forma como elas testemunham um evento e capturam além do que o olho pode ver no momento decisivo.

Em *Como ser as duas coisas* (2016), essa noção de capturar além do que é visível é ampliada para abraçar o fato de a fotografia criar uma realidade que existe apenas nela mesma. Quando del Cossa menciona as fotografias de George, ela as descreve brevemente como pequenos estúdios de uma casa, “– as janelas, uma porta, um portão, um arbusto alto, a fachada dianteira –” (Smith, 2016, p. 243), ou narra os momentos em que George está tirando as fotos, como este, em que a menina é abordada por Lisa e:

[...] aí **com a velocidade de um truque de mágica** ela pegou sua **tableta** e fez um **estudo** da mulher com ela : a mulher cobriu o rosto com as mãos : não queria aquele **estudo** : se virou sem mais nem menos e voltou pra casa : um minuto depois, no entanto, a mulher ficou parada olhando pela janela a menina do outro lado da rua : com isso a menina ergueu a **tableta** de novo e **fez um estudo** da mulher à janela : a mulher puxou uma cortina : aí a menina **fez um estudo** dela fazendo isso também, e aí um da janela cega [...]. (Smith, 2016, p. 272, grifo nosso)

Ao mesmo tempo em que parece que George está tirando fotos aleatoriamente, é a realidade criada nelas que importa para a menina. Os motivos por trás de cada fotografia, desconhecidos pela pintora, estão baseadas na motivação principal de George para tirá-las: ela queria que Lisa soubesse que ela estava fazendo com ela o que ela acreditava que a mulher tinha feito com Carol. Assim, a realidade capturada na rotina de Lisa reflete a de Carol. É uma projeção da mãe e das experiências dela que George percebe congelada nas imagens que captura.

Aqui, é necessário fazer um parêntese para indicar que as palavras destacadas na citação acima podem ser consideradas parte do vocabulário sobre a fotografia, se considerarmos que se trata de uma pintora renascentista falando sobre um procedimento que ela está testemunhando pela primeira vez. Ela não sabe o que é uma fotografia, então só pode descrevê-la aproximando-a de elementos que ela conhece. Logo, tableta se refere a um

<sup>8</sup> Referências intermediáticas são estratégias de constituição de sentido e acontecem quando uma mídia evoca, faz alusão ou empresta características específicas de outra mídia. “Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente em relação à obra, sistema ou subsistema a que se refere” (Rajewsky, 2012, p. 25)

“DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

smartphone, e “rápido como um truque de mágica” indica o momento em que a imagem aparece instantaneamente na tela do celular. O primeiro momento que del Cossa assiste a uma fotografia sendo tirada é descrito de forma parecida:

Ele segura a tabuleta no ar : talvez esteja rezando. Ah! Entendi : que uma imagenzinha da casa e da sua porta surgiu na tabuleta : o que faz que essas tabuletas votivas sejam talvez semelhantes à caixa que o grande Alberti tinha e que ele mostrou em Florença (eu vi uma vez) em que o olho enxerga por um furo minúsculo e vê uma paisagem distante formada pequena e contida ali dentro. (Smith, 2016, pp. 194-195)

O celular é descrito como uma tabuleta votiva e o processo inteiro é comparado a nada menos que o da *camera obscura*. Nesse ponto, o contexto histórico da fotografia é evocado, não apenas pela caixa preta, mas também pela menção a Alberti, um dos grandes mestres da Renascença. Leon Battisti Alberti foi quem elaborou a Perspectiva Artificialis, um dos princípios usados na camera obscura. Ela

consistia num sistema de projeções geométricas destinadas a representar relações tridimensionais no plano bidimensional, - só que ela o fazia organizando todas as linhas perpendiculares ao plano da representação em torno de um único ponto, chamado *ponto de fuga*. (Machado, 2015, p. 37-38)

Essa perspectiva é utilizada ainda hoje, como aponta Machado (2015), em câmeras *pinhole*. A mesma visão fotográfica associada ao momento decisivo é representada em *A Line Made by Walking* (2017), nas cenas em que Frankie narra o processo de encontrar seus animais e fotografá-los. Para ilustrar, ela encontra um texugo em um ponto de ônibus, quando está a caminho de pegar o barco para deixar a Irlanda:

**O sol se pondo. O tráfego no horário de pico passando pela autoestrada**, como se houvesse um furacão, um tufão ou uma onda rebelde se aproximando. Fico na beira do estacionamento, esperando que o vento ou a água todo-poderoso apareça. **E aqui está um texugo enrolado no acostamento**. É claro. **Deixo de lado minha sacola de papel e meu copo. Pego minha câmera e me deito na estrada.**

**O sangue negro borbulha elegantemente de suas narinas;** ele deve ter morrido recentemente. Os carros passam tão rápido que o vento sopra meus cílios de volta para as órbitas. Ele faz com que **o pelo denso e monocromático** do texugo se divida e gire. Ele é tão *grande e pesado* que, para o motorista que o atropelou, deve ter sido como derrubar uma criança pequena.

**É totalmente o fim do verão.** De volta à autoestrada, na direção de onde viajei, **há uma pequena árvore solitária no horizonte**, que agita seus galhos fracamente contra o *céu esmaecido*.

O texugo é magnífico, então me deito ao lado dele, com a bochecha contra o asfalto, o cheiro de óleo, poeira e animais. **Tiro foto atrás de foto.** Um confronto final de preocupação com uma criatura que não seja eu mesmo. Até que o motorista do ônibus coloca a cabeça para fora da janela para gritar comigo.<sup>9</sup> (Baume, 2017, p. 296-297, grifo nosso)

<sup>9</sup> No original: The sun setting. Rush-hour traffic thundering along the motorway, as if there might be a hurricane or typhoon or rogue wave closing in behind. I linger at the edge of the car park, waiting for the almighty wind or

“DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

Embora Frankie não espere encontrar nenhum animal no local, ela está com a câmera pronta para o caso de encontrar algo que valha a pena ser capturado e incluído em seu projeto. As palavras e frases enfatizadas na citação reforçam a casualidade do momento e, ao mesmo tempo, as terminologias relacionadas à fotografia são empregadas para criar a imagem também por meio de palavras.

Esses são apenas alguns dos exemplos de como as fotografias aparecem, são evocadas, aludidas e reproduzidas nas narrativas de *Como ser as duas coisas* (2016) e *A Line Made by Walking* (2017). É importante observar que há uma única linha conectando todas essas referências, por mais diversas que sejam em cada romance: elas estão sempre ligadas, em algum nível, a Frankie e George. Às vezes, essas referências fornecem novas informações sobre as protagonistas, indicando o que as fotografias significam para elas. Em outras ocasiões, explicam aspectos de seus processos criativos, os momentos de tomada de decisão em favor de um efeito específico e assim por diante.

### Múltiplas formas de ver: a relação de Frankie e George com a fotografia

Ao refletir sobre os motivos que levam essas artistas, que estão em meio a uma crise, a recorrer à fotografia como forma de expressão, é difícil não relembrar a alegação de Sontag de que “[f]otografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder” (2004, p. 8). É possível ir além e considerar que “[a]ssim como as fotos dão às pessoas a posse imaginária de um passado irreal, também as ajudam a tomar posse de um espaço em que se acham inseguras” (Sontag, 2004, p. 11). Essa sensação de poder que vem do ato de tirar uma fotografia de uma realidade que parece estar fora de controle ou desaparecendo começa a esclarecer a preferência pela fotografia em relação a outras formas de arte nas narrativas analisadas aqui.

---

water to appear. And here is a badger curled on the hard shoulder. Of course. I put down my paper bag and cup. I take out my camera and lie in the road.

Black blood bubbles elegantly from its nostrils; it must be only newly dead. Cars pass so fast, their wind blows my eyelashes back to the sockets. It causes the badger’s dense, monochrome fur to divide and swirl. It is of such great size and heft that it must have felt, to the driver who hit it, like knocking down a small child.

It is so utterly the end of summer. Back down the motorway in the direction from which I have travelled, there is a small tree standing solo on the horizon, and it waves its branches weakly against the whited-out sky.

The badger is magnificent, and so I lie beside it, cheek against tarmac, the smell of oil and dust and beast. I take picture after picture. A final showdown of concern for a creature other than myself. Until the bus driver sticks his head out the window to shout at me. (Baume, 2017, p. 296-297)

#### “DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

[publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about](http://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about)

O que a fotografia proporciona a George e Frankie “não é apenas um registro do passado mas um modo novo de lidar com o presente” (Sontag, 2004, p. 92), já que a câmera medeia o contato delas com a realidade, acrescentando uma certa distância para que elas possam processar seus sentimentos. Isso só é possível porque “[f]otos são um meio de aprisionar a realidade, entendida como recalcitrante, inacessível; de fazê-la parar. Ou ampliam a realidade, tida por encurtada, esvaziada, perecível, remota” (Sontag, 2004, p. 91). A fotografia ganha ainda mais relevância quando se leva em conta que “[n]ão se pode possuir a realidade, mas pode-se possuir imagens (e ser possuído por elas)” (Sontag, 2004, p. 91). Considerando isso, então, a conexão das protagonistas com a fotografia pode ser percebida como uma tentativa de possuir algo que possa confirmar a presença de alguém no mundo. Enquanto para Frankie suas fotografias testemunham sua própria existência em um mundo que parece estar desmoronando, para George elas representam um atestado da vida de sua mãe e uma maneira de manter a imagem de Carol viva. Esse aspecto, associado à forte conexão presumida com a realidade, indica que as protagonistas percebem a fotografia como uma forma de arte ideal para expressar suas lutas, visto que ela condensa essa busca por uma reconexão com o mundo ao redor, preservando elementos do passado que lhes são preciosos.

Dito isso, é inquestionável que a fotografia é central à constituição dessas personagens. Além disso, é relevante pontuar que a fotografia ainda figura como “uma das principais formas de discurso por meio da qual somos vistos e nos vemos” (Hutcheon, 1988, p. 41)<sup>10</sup>. Além disso, como Louvel (2008, p. 32) explica, “a fotografia parece estar diretamente ligada ao tema, ao fotógrafo e à história e experiência de mundo do espectador”<sup>11</sup>, o que significa que a fotografia pode conectar artistas às suas experiências de uma forma mais direta. Por exemplo, ao fotografar animais mortos, Frankie é forçada a encarar seu próprio medo de morrer, um fator recorrente na narrativa. O contato constante – e ainda assim distante – com a morte a ajuda a superar o medo de morrer. Ao longo da narrativa, enquanto trabalha em seu projeto, Frankie lentamente passa de um sentimento de impotência: “Por que me sinto como se estivesse sendo morta quando é a estação da renovação?”<sup>12</sup> (Baume, 2017, p. 3), no início, para um sentimento de esperança “Serei boa e grata de agora em diante. Vou parar de morrer”<sup>13</sup> (p. 244) e, finalmente, para “Pela primeira vez, reconheço a possibilidade de que nada morrerá,

<sup>10</sup> No original: “[...]one of the major forms of discourse through which we are seen and see ourselves” (Hutcheon, 2008, p. 41)

<sup>11</sup> No original: “photography seems to be directly linked to the subject, to the photographer, and to the spectator’s history and experience of the world” (Louvel, 2008, p. 32)

<sup>12</sup> No original: “Why do I feel as if I’m being killed when it’s the season of renewal?” (Baume, 2017, p. 3)

<sup>13</sup> No original: “I will be good and grateful from now on. I will stop with all this dying” (Baume, 2017, p. 244)

**“DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

nem mudará, nem mesmo acontecerá”<sup>14</sup> (p. 268) no final. Não é de surpreender que seu último quiz – sobre árvores – seja sobre a obra *7000 Oaks*<sup>15</sup>, de Joseph Beuys, uma intervenção em que o artista decidiu, em 1982, plantar sete mil carvalhos com uma pedra de basalto: “Um começo simbólico, predeterminado a continuar ao longo do tempo, através dos continentes. [...] Os carvalhos crescem. As pedras não.”<sup>16</sup> (Baume, 2017, p. 302-303). Ela se lembra de um início simbólico de uma longa jornada para acompanhar e representar a sua própria.

De uma forma parecida, é a morte que leva George à fotografia. Nesse caso, é relevante notar que uma “característica da natureza da fotografia como imagem, e logo como testemunha de um evento, consiste na presença/ausência de personagens ou objetos”<sup>17</sup> (Louvel, 2008, p. 42). Só assim podemos compreender a razão pela qual é uma série fotográfica que fornece a George forças para viver em um mundo sem Carol.

Na ausência da mãe, ela se lembra de que Carol acreditava que Lisa estava a monitorando para o governo, o que a instiga a seguir a mulher. George declara abertamente que usaria seus próprios olhos para honrar os de sua mãe, quando ela segue Lisa por Londres pela primeira vez e tira a primeira fotografia. Ao fotografar Lisa repetidamente, George consegue fazer sua mãe presente, mesmo que em sua ausência. Isso só é possível, considerando que George é uma fotógrafa amadora, porque a Arte sempre foi presente em sua vida, representando uma parte significativa de sua criação e de sua subjetividade. A partir do que pode ser apreendido sobre Carol, através das lembranças de George, ela valorizava a Arte como forma de expressão e constantemente encorajava seus filhos a questionarem tudo, a levar um tempo para interpretar obras de arte de forma ativa e a sempre serem curiosos sobre tudo o que eles veem.

Apesar de compartilharem o mesmo ponto de partida em relação a fotografia, a representação do processo criativo de Frankie e George é, possivelmente, o ponto em que as duas narrativas mais divergem. Frankie reflete diversas vezes sobre como ela quer que sua série fotográfica seja. Ela define regras para delimitar quais animais poderiam ser inclusos na coleção, narra algumas de suas escolhas estéticas e o pós-tratamento das imagens. A narrativa em primeira pessoa permite aos leitores seguir a artista em seu trabalho, de dentro de sua mente, o que torna mais fácil compreender seu processo criativo, as razões pelas quais ela

<sup>14</sup> No original: “For the first time, I acknowledge the possibility that nothing will die, or change, or even happen” (Baume, 2017, p. 268)

<sup>15</sup> Para imagens e mais informações sobre a obra, cf.: [www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-7000-oak-trees-ar00745](http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-7000-oak-trees-ar00745) e [web.mit.edu/allanmc/www/cookebeuys.pdf](http://web.mit.edu/allanmc/www/cookebeuys.pdf).

<sup>16</sup> No original: “A symbolic beginning, predetermined to continue through time, across continents. [...] The oaks which grow. The stones which don’t.” (Baume, 2017, p. 302-303)

<sup>17</sup> No original: “characteristic of the nature of photography as image, and thus as witness of an event, consists in the presence/absence of characters or objects” (Louvel, 2008, p. 42)

#### “DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

decide fotografar alguns animais e outros não, e até mesmo identificar quando ela toma decisões baseadas em puro instinto, em vez de em razões concretas.

As razões por trás de suas escolhas estéticas são perceptíveis desde o momento em que Frankie decide quais animais fotografar:

Durante toda a semana após o feriado bancário, chove. Os sapos saem para a umidade. De manhã cedo, encontro uma na estrada. A pele fina foi arrancada, as pernas muito distendidas, os órgãos espalhados pelo asfalto. Ainda assim, consigo ver o quão pequena ela era originalmente; deve ser uma rã da nova estação. Ela está muito aniquilada e mal apareceria em uma fotografia. Só posso esperar que haja outra, intacta. Uma rã que morreu de câncer, talvez, ou de parada cardíaca.<sup>18</sup> (Baume, 2017, p. 199)

Uma rã pequena e aniquilada não cabe no conceito que ela havia planejado, então não é merecedora de uma foto. Quando ela encontra o sapo perfeito, porém, ela não mede esforços para conseguir a foto:

Esta manhã, a rã perfeita. A quilômetros da colina da turbina. Esqueci minha câmera. A superfície da pista é mais musgo do que estrada. A vegetação rasteira pressiona de ambos os lados, fechando-a em uma passagem escura e espinhosa. Faço todo o caminho de volta e dou meia-volta. Meus nós dos dedos ficam dormentes em uma garra de guidão. Tenho medo de que, quando eu voltar, um carro já tenha passado e dividido e arrancado minha rã, ou que um sabiá a tenha roubado e devorado. Mas não, ele ainda está aqui. Deixo minha bicicleta na vala e me ajoelho. Preciso recuperar a sensibilidade dos meus dedos antes de conseguir apertar o botão.<sup>19</sup> (Baume, 2017, p. 200)

Para conseguir a fotografia perfeita, ela está disposta a pedalar milhas sob péssimas condições.

---

<sup>18</sup> No original: "All week after the bank holiday, it rains. Frogs come out into the wet. I find one on the road early in the morning. Thin skin grated off, legs vastly distended, organs buttered across the tarmac. Still I am able to see how small it originally was; it must be a new-season frog. It's too annihilated and would barely show up in a photograph. I can only hope there'll be another, intact. A frog that died of cancer, perhaps, or cardiac arrest." (Baume, 2017, p. 199)

<sup>19</sup> No original: This morning, the perfect frog. Miles from turbine hill. I have forgotten my camera. The surface of the laneway is more moss than road. Gorse presses in from either side, closing it to a dark and prickly passage. I cycle all the way back and turn around again. My knuckles numb into a handlebar claw. I'm afraid a car will have passed by the time I get back again, split and pulped my frog, or a song thrush swiped and scooped it. But no, it's still here. I drop my bicycle to the ditch and kneel. I have to shake the feeling back into my fingers before I am able to press the button. (Baume, 2017, p. 200)

**"DOSSIÊ "MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA"**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

Independente se ela interfere de forma consciente ou não, o que chama atenção no processo criativo de Frankie é que, apesar de raramente interferir nos animais antes de tirar a foto, ela frequentemente interfere depois, ao editar as imagens até que elas atinjam o nível desejado de impacto visual. Há apenas dois outros momentos em que Frankie exerce seu direito, como fotógrafa, de interferir na cena antes de fotografá-la: a) quando ela espera conscientemente que uma gralha morra, para não violar a regra que a impede de matar animais para incluir em sua série – aqui, ela interfere ao não interferir, ao não tentar salvar a ave; b) quando remove uma lata da cabeça de uma raposa para que não afete a estética de sua foto, interferindo ativamente no objeto fotografado.

Ao contrário de Frankie, visto que o desenvolvimento de George em uma artista é narrado pelo ponto de vista de del Cossa, é difícil afirmar se ela está consciente de cada escolha estética envolvendo as fotografias, especialmente considerando as circunstâncias em que ela cria sua série fotográfica. Porém, presumindo que o pensamento de George possa estar principalmente em seu desejo de vingar a mãe, é possível supor que a estética talvez não tenha sido uma grande preocupação no início.

É apenas depois que as fotos foram impressas e arranjadas em sua parede que uma preocupação estética começa a aparecer, dedicada à forma como elas são dispostas. del Cossa explica:

Nós já fizemos essa visita muitos dias : tantos que a parede norte do quarto onde ela dorme está coberta por esses pequenos estudos da tabuleta : cada estudo é do tamanho de uma mão e a menina dispôs em forma de estrela, com as imagens mais claras indo pras pontas e as mais escuras indo pro centro. As imagens são todas da casa, ou da mulher entrando e saindo dela, ou de outras pessoas que entram e saem : são todas do mesmo ponto de vista, feitas ao pé do muro malfeito : há diferenças nas folhas da sebe e nas folhas da árvore e à medida que a estação progrediu ela captou as diferenças de luz e de tempo na rua de um dia pro outro. (Smith, 2016, pp. 272-273)

Apesar de sua motivação, ao optar por fotografar a casa exatamente da mesma posição todas as vezes, George capta nuances de cada estação e as características ligadas à passagem natural do tempo, o que contrasta com a perturbação que sua presença causa na vida cotidiana de Lisa. O fato é que, depois que essas fotos são impressas, George não apenas percebe esses detalhes, mas também os aproveita em seu arranjo para criar uma estrela.

Mais adiante na narrativa, o impulso artístico de George é reconhecido pela pintora, depois que ela desmancha a estrela e usa as fotografias para criar uma colagem na forma de um muro de tijolos. Nas palavras de del Cossa:

**“DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

Mas a menina é artista! Que ela descolou da parede norte todas as múltiplas imagens da casa diante da qual nós ficamos tantas vezes sentados esperando e, na mesa do seu quarto, está criando uma obra nova com elas e eu não posso deixar de sentir que acertei o alvo com ela, que a nova obra tem a forma de – um muro de tijolos. Como se cada um dos pequenos estudos fosse um tijolo deste muro, ela os alinhou com a irregularidade correta e desenhou e sombreou com grafite as linhas de argamassa em volta de cada um deles e entre eles e recortou algumas imagens pras linhas alternadas nas extremidades do muro, bem como a aparência de tijolos cortados ou virados, aquilo parece mesmo um muro! Ela é uma artesã e pode muito bem criar boas coisas : o muro de pinturas é bem comprido e cai e se enrosca pelas bordas da mesa no chão e parte do chão do quarto como se o quarto fosse um território dividido em que (Smith, 2016, p. 290)

Nesse ponto, fica evidente que o processo de criação da parede de tijolos é cuidadosamente planejado por George, pois ela desenha e sombreia linhas de argamassa e corta as fotografias para que se encaixem melhor em seus lugares. É válido mencionar que, além do que ela faz em suas colagens, não há nenhuma indicação de como George edita suas fotos. Ela parece preferir examinar suas possibilidades criativas a partir da fotografia impressa, em vez de editá-las em um computador ou explorar o assunto de diferentes ângulos ou perspectivas.

Portanto, é exatamente nesse ponto que os dois romances se distanciam um do outro. Em *Como ser as duas coisas* (2016), Smith explora os primeiros passos de uma adolescente na descoberta da fotografia, confiando principalmente no modo automático do dispositivo para criar padrões. Enquanto isso, Baume, em *A Line Made by Walking* (2017), retrata uma artista graduada que está bem à frente de uma aprendiz. George, ao contrário de Frankie, não está exatamente preocupada em criar arte ou em seguir uma carreira artística, ela está simplesmente sentindo o desejo de criar algo que possa aliviar o peso em seu peito. Dado o histórico artístico de sua criação, porém, não é de surpreender que o resultado de sua busca venha na forma de obras de arte.

### Considerações finais

A fotografia, devido ao seu desenvolvimento histórico, ainda é diretamente associada à noção de real. Essa ligação com a realidade figura entre os motivos pelos quais a fotografia é a forma de arte ideal para auxiliar Frankie e George em sua busca por reconexão com o universo que as rodeia. Ao fornecê-las novas formas de lidar com o presente, a fotografia as permite criar uma certa distância daquilo que tanto as perturbavam: Frankie, o seu medo de morrer e George, a perda da mãe, o que era necessário para que elas pudessem encontrar novos caminhos para si mesmas.

#### “DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

Além disso, o que este artigo buscou demonstrar é que a fotografia não pode ser separada da identidade dessas personagens. No momento em que optam por essa forma de arte específica para se expressar, elas revelam traços do que estão procurando e do que precisam para lidar com a realidade diante de seus olhos. A fotografia permite que Frankie explore seus sentimentos, tanto como uma tentativa final de ter sucesso como artista quanto como uma forma de lidar com sua depressão. Ela é uma artista em crise, lutando contra a pressão de criar grandes obras-primas e, embora não esteja totalmente confiante, no final da narrativa parece ter uma visão mais otimista em relação às perspectivas de sua carreira. Enquanto isso, a fotografia aproxima George de um lado de sua mãe que ela não entendia quando Carol estava viva. Ela não apaga magicamente sua tristeza, mas indica um caminho pelo qual ela pode romper o ciclo de dor, representado no momento catártico em que George e Helena se cercam da parede de fotografias e acabam rasgando-a. Portanto, esses dois romances demonstram que as artistas e seus instrumentos – as câmeras – estão intrinsecamente conectados. Um se torna a extensão do outro e a câmera dita e influencia a forma como as artistas interagem com o ambiente e, principalmente, como elas realmente veem o mundo.

## Referências

- BARTHES, Roland. **Camera lucida: reflections on Photography**. Tradução de Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.
- BAUME, Sara. **A line made by walking**. New York: William Heinemann, 2017. Edição do Kindle.
- BENJAMIN, Walter. The work of art in the age of mechanical reproduction. *In*: ARENDT, Hannah (ed.). **Illuminations: essays and reflections**. Tradução de Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969.
- BOURDIEU, Pierre. **Photography, a middle-brow Art**. Tradução de Shaun Whiteside. Stanford University Press, 1990.
- CARTIER-BRESSON, Henri. **Ver é um todo: Entrevistas e conversas 1951-1998**. Tradução de Julia da Rosa Simões. São Paulo: Gustavo Gili, 2019.
- ELLESTRÖM, Lars. Photography and Intermediality: Analytical Perspectives on Notions Referred to by the Term “Photography”. **Semiotica**, v. 197, 2013, p. 153-169.
- FERREIRA, Joicy Silva. **The Construction of Identity of Women Artists in Contemporary Narratives: A Study of Ali Smith’s How to Be Both and Sara Baume’s A Line Made by Walking**. 2022. 111f. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/49664>. Acesso em: 20 jun. 2025.
- HUTCHEON, Linda. **A poetics of postmodernism: History, Theory, Fiction**. Londres: Routledge, 1988.

### “DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

- LAGO, Izabela Baptista do. **Do *Künstlerroman* às narrativas de artistas**. 2017. 193f. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: [hdl.handle.net/1843/LETR-AVQH58](https://hdl.handle.net/1843/LETR-AVQH58). Acesso em: 18 jun. 2025.
- LOUVEL, Liliane. Photography as Critical Idiom and Intermedial Criticism. **Poetics Today**, v. 29, n. 1, 2008, p. 31-48.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: Uma teoria da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2019.
- RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: Desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 15-46.
- SMITH, Ian Haydn. **Breve história da fotografia**. Tradução de Edson Furmankiewicz. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.
- SMITH, Ali. **Como ser as duas coisas**. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SZARKOWSKI, John. Introduction to ‘*The Photographer’s Eye*’ (1966). In: PETRUCK, Peninah R. **The camera viewed: Writings on twentieth-century photography**, vol. 2. New York: E. P. Dutton, 1979. Disponível em: <https://archive.org/details/cameraviewedwrit0000unse/mode/2up>. Acesso em: 16 jun. 2025.

“DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

**BEHIND THE LENS: THE ARTIST'S PERSPECTIVE IN *A LINE MADE BY WALKING* AND *HOW TO BE BOTH THINGS***

**Joicy Silva Ferreira**

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

[joy.silvaferreira@gmail.com](mailto:joy.silvaferreira@gmail.com)

**ABSTRACT**

By offering a new way of dealing with the present, photography becomes one of the best options for artists who are struggling in their lives. This is the case of Frankie and George, the protagonists of *A Line Made by Walking* and *How to Be Both*, respectively. It is through photography that they find themselves and new paths in their careers. Both the specificities of photography and its historical development are evoked in the narratives. Thus, the present paper focuses on the role of photography in Sara Baume's and Ali Smith's novels, observing how it contributes to the construction of each of the artist-protagonists.

**Keywords:** Photography; Artist narratives; *A Line Made by Walking*; *How to Be Both*.

**"DOSSIÊ "MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA"**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

**DETRÁS DE LAS LENTES: LA PERSPECTIVA DE LA ARTISTA EN  
*A LINE MADE BY WALKING* Y EN *CÓMO SER LAS DOS COSAS***

**Joicy Silva Ferreira**

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

[joy.silvaferreira@gmail.com](mailto:joy.silvaferreira@gmail.com)

**RESUMEN**

Al ofrecer una nueva forma de enfrentarse al presente, la fotografía se convierte en una de las mejores opciones para los artistas que atraviesan momentos de crisis en sus vidas. Es el caso de Frankie y George, protagonistas de *A Line Made by Walking* y *Cómo ser as duas coisas*, respectivamente. Es a través de la fotografía como estas artistas descubren a sí mismas y encuentran nuevos caminos en sus carreras. En las narrativas se evocan las especificidades de la fotografía, así como su evolución histórica. Así pues, este artículo se centra en el papel de la fotografía en las novelas de Sara Baume y Ali Smith, analizando cómo contribuye a la formación de cada una de las artistas-protagonistas.

**Palabras-clave:** Fotografía; Narrativas de artistas; *A Line Made by Walking*; *How to Be Both*.

**“DOSSIÊ “MÍDIA, IMAGEM & MEMÓRIA”**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 15	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

[publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about](http://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about)