

4

Fotogramas: recortes e montagens

“Minha fotografia podia mudar minha vida, mas...”
(Fala inicial do personagem Buscapé, de *Cidade de Deus*)

O livro *Cidade de Deus*, escrito por Paulo Lins, em 1998, retrata o surgimento do tráfico de drogas na favela localizada na Zona Oeste do Rio de Janeiro, a partir da trajetória de vários personagens. Já no filme homônimo, lançado em 2002¹, dirigido pelo cineasta Fernando Meirelles e codirigido por Kátia Lund, a história é contada a partir de um narrador-personagem: Buscapé. O menino bom, criado em meio a tantos episódios de violência e morte, que decide dar outro rumo à sua vida e acalenta o sonho de ser fotógrafo. É ele quem conduz as histórias ao espectador. Na opinião de muitos críticos, esse é um grande diferencial entre o livro e o filme.

Cidade de Deus, o romance de Paulo Lins, tem origem a partir da vivência de seu autor no conjunto habitacional de mesmo nome. Surge, como ficção, a partir da pesquisa que Lins vinha realizando com a socióloga Alba Zaluar, cujos resultados foram publicados nos livros *O condomínio do diabo* (1983) e *A máquina e a revolta* (1985). A ficção está embasada não apenas no discurso da testemunha, mas nas pesquisas realizadas dentro do campo sociológico: o autor como “de dentro” legitima a ficção. Isso desliza, no filme, para a figura de Buscapé, que funciona como *alter ego* de Paulo Lins. Trata-se de um personagem fundamental na trama. Sua história está intimamente ligada às trajetórias do trio ternura, formado por seu irmão Marreco, por Alicate, que desiste logo da vida de bandido e volta para igreja, e por Cabeleira. Bené, irmão de Cabeleira, e Dadinho, que, mais tarde, transforma-se em Zé Pequeno, são meninos da idade de Buscapé quando a trama se inicia ambientada nos anos 60. Todos são personagens de destaque no livro e no filme.

¹ Filme disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rj9AckK-u88>>. Acesso em: setembro de 2015.

Não bastasse esse ponto de vista privilegiado, o personagem-narrador nos conta também a sua conquista em busca de outro lugar, que não seja o do “bandido-favelado”, “pobre-da-favela”. Ele busca uma profissão, quer tirar fotografias profissionalmente, vendê-las a um jornal, ganhar dinheiro com isso. Essa busca, que seria uma fuga de um destino já traçado “naturalmente” para ele, é um dos grandes trunfos do filme. A primeira vez que o ainda menino Buscapé vê uma máquina fotográfica é quando Cabeleira é morto pelos policiais. Rapidamente, aparece o que ele chama de “imprensa marrom” para fotografar o corpo cravejado de bala. “Tudo o que me lembro da morte do Cabeleira é uma confusão de gente e de uma máquina fotográfica. Eu cresci parado na ideia de ter uma máquina fotográfica”. Com 16 anos, ele compra uma e vira uma espécie de fotógrafo oficial do seu grupo de amigos. A máquina era o seu passaporte de inserção.

Buscapé representa o “caminho do bem”, com todos os clichês possíveis aí envolvidos, em se tratando de um filme maniqueísta. Em determinado momento do filme, cansado de procurar empregos dignos, cansado do que ele chama de “vida de otário”, ele até tenta a vida do crime, mas mostra-se um garoto sem jeito para a “arte de fazer maldades” que seus amigos tanto dominavam. Em um lugar onde a violência forja o “sujeito-homem”, a identidade dele se forja através das fotos. Ele ganha de presente de Bené uma máquina fotográfica, no baile de despedida da vida do crime, e é justamente essa máquina que deflagra uma briga que culmina na morte de Bené. É também essa máquina que o salva duas vezes ao longo do filme e, numa metáfora final, que vai salvá-lo de uma vida em meio à violência.

A guerra entre as duas facções rivais, a de Mané Galinha e Cenoura contra a de Zé Pequeno, produz uma enormidade de vítimas e chega à imprensa, impulsionando a polícia a invadir a comunidade. Como o filme é baseado em fatos reais, há, em determinado momento do longa, um trecho do Jornal Nacional da Rede Globo, em que aparece a foto de Mané Galinha e o apresentador Sérgio Chapelin noticiando a sua prisão. Na imprensa escrita, surgem as fotos de Mané Galinha na capa do jornal, o que gera a ira de Zé Pequeno. Aparecer na capa de jornal, ainda que sob a condição de bandido procurado e/ou preso, mexeu com a vaidade do bandido. A foto era o passaporte para uma identidade fora dos domínios da Cidade de Deus. Zé Pequeno pega a máquina que gerou o

desentendimento no baile e pede que Buscapé tire fotos dele e do seu bando armados. O bandido vai “dirigindo” as fotos, buscando o melhor ângulo. Estava ali estabelecida a mediação de Buscapé com o mundo que o cercava. Ele revela as fotos no jornal e uma jornalista publica, sem a sua permissão, na capa do *Jornal do Brasil* com grande repercussão. É também através dessa foto que o personagem consegue as três coisas que mais deseja: perde a virgindade com a tal jornalista, ganha uma câmera profissional e uma promessa de emprego no jornal, caso trouxesse mais fotos do bando de criminosos.

Segundo Susan Sontag, fotos de acontecimentos trágicos e infernais ganham mais credibilidade se parecerem as mais naturais possíveis: sem iluminação, sem conceitos artísticos e estéticos. “Na fotografia de atrocidades, as pessoas querem o peso do testemunho sem a nódoa do talento artístico, tido como equivalente à insinceridade ou à mera trapaça. Fotos de acontecimentos infernais parecem mais autênticas quando não dão a impressão de terem sido “corretamente” iluminadas e compostas porque o fotógrafo era amador ou (...) adotou um dos diversos estilos sabidamente antiartísticos” (2004, p. 26-27). Buscapé era capaz de fazer fotos de atrocidades sem os retoques a que se referia Sontag. Ainda de acordo com a autora americana, a sensação de estar isento da calamidade estimula nosso interesse em ver fotografias dolorosas e o fato de vê-las sugere e fortalece a sensação de que estamos isentos. A foto que fez tanto sucesso e fez com que ele tivesse medo da reação do bandido Zé Pequeno acabou lhe rendendo um emprego no jornal. Mas cobravam-lhe mais. E essa grande oportunidade surge no fim do filme.

Numa sociedade marcada pela incessante exposição às imagens, a foto que choca é a que parece espontânea, registro de um instante real, e por isso mesmo, é também a foto que vende. Em meio ao ceticismo epistemológico vigente, aquilo que mais se aproximaria do real, ou o que leva a chancela do real, como tudo que é raridade, passa a ser extremamente valorizado (Figueiredo, 2010, p. 77).

Buscapé está andando pelas ruas da favela quando se depara com o grupo liderado por Zé Pequeno. Tomado pelo pânico, tenta correr, mas é surpreendido pelo pedido de que faça uma foto do grupo todo. Nesse momento, chega o bando rival de Mané Galinha e Buscapé se vê no meio desse conflito, com sua câmera na mão em diálogo aberto com a câmera do cineasta, mediando a situação-limite. A cena, que rendeu inúmeros elogios e críticas, é considerada o ponto-chave do

filme. Momento em que se interrompe a história contada em flashback e se deflagra o desenrolar final da trama. Nessa cena, vemos ali caracterizado o instante fotográfico como o instante “decisivo”, “congelado”, “pregnante”. Como salienta Antônio Fatorelli, ao tecer considerações sobre múltiplas temporalidades, o instante fotográfico “figurado como um ponto na linha do tempo cronológico, oferece a falsa impressão de um estado temporal em suspensão, destituído de espessura” (2013, p. 41).

O tiroteio entre os rivais acontece e Buscapé vai registrando. A polícia chega, prende muitos e vai atrás de Zé Pequeno. Buscapé corre pelas vielas e se coloca numa posição privilegiada. Essa cena pode ser lida como metalinguagem, o momento em que os dois dispositivos, a câmera fotográfica e câmera cinematográfica, estão a serviço do desfecho da história. Serão elas os olhos do espectador neste embate final. A câmera cinematográfica focaliza Buscapé fotografando e ouvimos os disparos da máquina. Não são mais tiros; na cena, só se ouvem disparos da máquina. Ele fotografa, então, o suborno do traficante, que dá dinheiro aos policiais em troca de sua liberdade. Toda a ação da corrupção da polícia é fotografada por ele. As fotos vão sendo congeladas, de forma que o espectador perceba bem que tudo está sendo documentando.

Logo em seguida, quando Zé Pequeno sai do beco em liberdade, ele se depara com um bando de crianças, que, iniciadas no mundo do crime, perdem a inocência e, numa ação surpreendente, matam Zé Pequeno e saem felizes e gritando que a favela agora pertenceria a elas. Mané Galinha também, ironicamente, havia sido morto por uma criança que queria vingar a morte do pai. O assassinato dos dois maiores bandidos por crianças diz muito sobre o processo de construção de identidades das crianças em um meio social violento. Buscapé, ainda escondido, fotografa tudo. E depois, chega bem de perto e tira fotos do corpo cravejado de balas.

Buscapé sabia que tinha ali duas grandes fotos. A do suborno, que lhe renderia enfim o emprego no jornal, mas lhe traria inúmeros problemas, por mexer com esferas de poder institucionalizado, e a outra foto, a do grande traficante morto, marcando o fim de uma era naquela região. O filme se encerra mostrando que o menino “de bem” escolheu o caminho, novamente, da sobrevivência, entregando ao jornal a foto do cadáver e não a dos policiais corruptos. Ao som da música “Caminho do bem”, de Tim Maia, percebemos que

o narrador consegue finalmente dar um passo maior e deixar aquela vida fora de foco. É a precisão da sua lente que o leva a uma vida de diferentes oportunidades. E temos, mais uma vez no filme, uma metáfora do ofício do fotógrafo: por trás de uma lente, há uma pessoa que seleciona, enquadra, destaca, enfoca, desfoca aquilo que lhe convém. Não foi conveniente a Buscapé denunciar o esquema de corrupção, embora tivesse registrado tudo. E o filme termina com uma fala sua bastante emblemática: “ninguém mais me chama de Buscapé. Sou agora Wilson Rodrigues, fotógrafo”.

Muito se falou, na época do lançamento do filme, sobre a adaptação cinematográfica da obra de Paulo Lins². O filme foi acusado por críticos de diminuição do potencial narrativo em favorecimento do potencial estético. Ivana Bentes, no artigo *O copyright da miséria e os discursos da exclusão*, fez uma das maiores críticas ao compromisso do filme com modelos do cinema de entretenimento americano. Segundo ela, a própria mudança da ótica do narrador, deixando-a, no filme, a cargo do menino “sobrevivente”, capaz de gestos humanizados, já seria um grande clichê. Mudanças como essa interferem no alcance e no tipo de recepção da obra. Em se tratando de questões estéticas, as críticas se concentraram na estética hollywoodiana de espetacularização da violência e na referência ao filme *Matrix*, filme americano, de grande sucesso, lançado em 1999, que trazia movimentos bruscos na câmera, provocando efeitos visuais inovadores. Em *Cidade de Deus*, no compasso da profissionalização de Buscapé como fotógrafo, intensificam-se os cortes fotográficos e a agilidade do filme.

Também foi palco de observações negativas o fato de o filme reiterar o conceito de cidade dividida, definido por Zuenir Ventura no livro *Cidade Partida*, escrito em 1994. Na época, muitos defenderam que o crime não existia apenas naqueles limites geográficos do conjunto habitacional da Zona Oeste. Há muito financiamento de armas e consumo de drogas por parte de quem não mora ali. O

² Vale lembrar aqui que o livro de Paulo Lins foi relançado após o enorme sucesso do filme, com a foto de uma das cenas mais violentas do filme na capa, e mais enxuto, com menos páginas. Como destacou Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2010), isso vem ocorrendo com significativa frequência na literatura brasileira: livros são relançados na esteira do sucesso cinematográfico.

próprio autor do romance, Paulo Lins, em uma entrevista³, chegou a sinalizar alguns exageros por parte do filme. Não reconhece, por exemplo, em sua narrativa escrita, tamanha maldade no personagem Zé Pequeno⁴.

Mas o que nos interessa particularmente nesse filme é justamente a opção do roteirista pela figura de Buscapé como uma metáfora, como o grande documentarista da narrativa toda, contando as histórias através de flashbacks, registrando tudo com sua câmera fotográfica. Se, ao longo do filme, os personagens usam um bordão “eu sou sujeito-homem”, para fazer valer o direito de matar e roubar, podemos dizer que Buscapé é o “sujeito-câmera”, para fazer valer a sua condição de olhar privilegiado de dentro da favela. É ele que leva à sociedade a história da região por meio de suas fotos. Há, no filme, uma problematização da função do jornalista, a quem cabe registrar e ao mesmo tempo filtrar o que suas câmeras registram. Na cena final, do registro do suborno e da morte, com o foco na câmera fotográfica, fica clara essa mediação que o fotógrafo tem o tempo todo que fazer com a realidade. Susan Sontag (2004) afirma que fotos fornecem um testemunho. Nesse caso específico, as fotos feitas pelo rapaz forneceram testemunho importante de duas ações fundamentais: o suborno por parte dos policiais e o assassinato de um grande bandido. As fotos testemunham o que aconteceu de fato, Buscapé é quem vai filtrá-las e decidir o que divulgar, em uma última análise, manipular. E são as fotos que o tiraram daquele círculo vicioso de miséria e violência.

A fotografia como parte fundamental na construção dos personagens é o tema deste capítulo, que tem como corpus dois romances cujos protagonistas são também fotógrafos. Se, em *Madame Bovary*, de Flaubert, a consciência da vida enfadonha chega através da leitura, aqui, nessas obras, a mudança dos personagens passa pela fotografia. Silviano Santiago sinaliza que, no romance de Flaubert, a leitura se estabelece como elemento mediador entre Emma Bovary e o objeto amoroso que cobiça (2000, p.63). Nos romances que analisaremos, a

³ “Entrevista explosiva: Paulo Lins – Sem medo de ser”. *Caros Amigos*, Edição 74, maio de 2003, disponível em: <<http://jovensrumoaoofuturo.blogspot.com.br/2008/11/entrevista-explosiva-ele-s-sem-medo-de.html>>. Acesso em: setembro de 2015.

⁴ Ainda hoje a discussão permanece. Em novembro de 2015, foi lançado o documentário *Cidade de Deus: 10 anos depois*, de Cavi Borges e Luciano Vidigal. O documentário, que tem como objetivo retratar a vida dos atores do filme, dez anos depois, reacendeu a polêmica. Como curiosidade, Alexandre Rodrigues, que interpretou o fotógrafo Buscapé de que tratamos aqui, além de interpretar alguns papéis na televisão e no cinema, também ganha a vida como fotógrafo.

fotografia se impõe como mediadora na vida dos dois personagens principais, dois sujeitos sem a menor vocação para protagonistas de suas próprias vidas, que se escondem atrás de suas lentes – e de suas fotos.

Vilém Flusser compara os movimentos de um fotógrafo munido de uma máquina aos movimentos de um caçador e destaca características do espaço-tempo fotográfico: este não se relacionaria nem ao tempo de Isaac Newton, nem ao tempo de Albert Einstein. A palavra aparelho vem do latim *apparatus*, derivada dos verbos *adparare* (prontidão para algo) e *praeparare* (disponibilidade em prol de algo). Segundo Flusser, “(...) O primeiro verbo implica o estar à espreita para saltar em cima de algo; o segundo, o estar à espera de algo” (2002, p. 25). Para o filósofo tcheco, é um espaço-tempo dividido em regiões que funcionam como pontos de vista para caça. Trata-se de um espaço-tempo cujo centro é o objeto fotografável. “Ao fotografar, o fotógrafo salta de região para região por cima de barreiras. Muda de um tipo de espaço e de um tipo de tempo para outros tipos. As categorias de tempo e espaço são sincronizadas de forma que possam ser permutadas” (idem, p. 30). Afirma, então, que o fotógrafo é um manipulador: “A intenção do fotógrafo é a de eternizar seus conceitos em forma de imagens acessíveis a outros, a fim de se eternizar nos outros” (idem, p. 41). José Wenceslau Júnior, no artigo O caçador invisível, compara os gestos do fotógrafo e do combatente:

O olhar por trás de uma câmara fotográfica, cinematográfica ou videográfica é muito semelhante àquele do combatente nas guerras, pois os procedimentos são basicamente os mesmos: rastrear o espaço circundante (a varredura que realizamos com nosso olhar), definir o alvo (a escolha do enquadramento) e o disparo, que, sintomaticamente, é a mesma palavra usada para descrever duas ações distintas: acionar o obturador da câmera e o gatilho da arma (2011, p. 1954).

A fotografia é o tempo que se faz espaço, valendo-se da ideia de Susan Sontag de que “por meio de fotos, o mundo se torna uma série de partículas independentes, avulsas; e a história, passada e presente, se torna um conjunto de anedotas e de *faits divers*” (2004, p. 33). Ideia que se encaixa bem tanto em *O fotógrafo*, romance de Cristovão Tezza, que trabalha com a fragmentação do mundo e do tempo pelo espaço fotográfico, tanto quanto nas andanças de Cauby,

protagonista do romance de Marçal Aquino, à procura de diferentes ângulos, não só para suas fotos, mas também para sua vida.

Escrito em tom de suspense, *O Fotógrafo*, de Cristóvão Tezza, possui uma enorme potência visual e convida o leitor a uma leitura diferente. Pode-se ler o romance como se observa um álbum de fotografias, que vai mostrando aos poucos os detalhes do passado de uma pessoa. Também se pode pensar o romance como o processo de revelação de uma foto: um processo delicado, que requer técnica, que envolve química, cercado de expectativa, pois, antes do advento das máquinas digitais, não se sabia exatamente como ficaria uma foto. A mecânica de *O fotógrafo* é a mesma, cercada de mistério, gradual, lenta.

Em comum, os cinco personagens estão em um momento reflexivo, num momento de pensar suas vidas, analisar o passado, refletir sobre o futuro. A fotografia também possibilita esse momento de reflexão, uma vez que funciona como uma promessa de eternidade para o instante que pode ser olhado para sempre. Tezza constrói um romance a partir de uma teia de imagens. É como se todos os personagens estivessem numa sessão de terapia, tentando localizar bem o problema. Ou, como sugestivamente a personagem terapeuta Mara sentencia, “a terapia é uma atividade visual (...) somos um filme, mas não nos assistimos” (Tezza, 2011, p. 144).

O autor opta por uma decomposição da linearidade narrativa. Quando nos apresenta, no índice, 25 fotogramas (e não capítulos), aponta para uma espécie de autonomia entre eles. Uma descontinuidade narrativa sustentada por 5 histórias que acontecem simultaneamente, num período de 24 horas. É uma narrativa cheia de fissuras por onde brotam imagens⁵. Os personagens criados por Tezza parecem carregar em si as contradições inerentes à fotografia: pertencem ao mundo, mas não são o mundo. São familiares, mas também se sentem estranhos. Segundo Natalia Brizuela, por essa capacidade de nos provocar estranheza e inquietude, a fotografia funciona como veículo perfeito para insistir na opacidade da ficção e, por extensão, na opacidade da realidade (2014, p.28). Em um determinado

⁵ Mais uma vez, a exemplo do romance do João Almino, analisado no capítulo anterior, não há, no romance de Tezza, uma única fotografia em todo o livro. Mais uma vez, temos um romance que teoriza sobre a fotografia, sem fazer uso da imagem. O romance, ainda que tenha uma forma clássica, tradicional, investiga e se utiliza do olhar fotográfico para compor sua trama, sem usar uma fotografia sequer. Talvez resida aí um dos seus grandes méritos: pensar em como a imagem medeia a vida contemporânea sem se valer dela.

momento do livro, o personagem diz que a fotografia é “em si uma pequena trapaça, um discreto intermediário, um despachante da realidade nos entregando um documento de segunda, mas de alguma forma autenticado” (Tezza, 2011, p. 201). Essa definição corrobora o que estamos abordando nesta pesquisa: a fotografia como uma construção da verdade.

É como se Tezza colocasse sobre uma mesa 25 fotos. Essas fotos vão se misturando ao longo de toda narrativa, vão se entrecruzando. É um romance que reforça muito a onipresença do olhar, da imagem, a importância de ver e ser visto, notado. O fotógrafo do título não tem nome. Ele anda com sua máquina pendurada no pescoço e isso faz com que seja reconhecido, num exercício metonímico. Ele, que poderia ter melhor capacidade de observação pelo exercício profissional, é justamente quem mais tem dificuldade em fixar o olhar sem a mediação do aparelho fotográfico. Por trás da sua câmera, ele se afirma na postura de *voyeur*, tal como o personagem do filme de Hitchcock, de que tratamos no capítulo 1. A moça de quem precisa tirar fotos sob encomenda se chama Íris, nome que carrega em si todo conceito de metalinguagem. Se a biologia nos ensina que é a íris que apresenta a cor dos olhos dos diferentes indivíduos e regula a quantidade de luz que penetra no olho, sabemos também que, nas acepções do dicionário, íris também é sinal de alegria, paz e promessa de felicidade. Tezza, ao batizar de Íris a sua personagem carregada de sofrimento, angústia e incertezas, dá o tom da história cuja costura é feita pela frase que abre o livro: “A solidão é a forma discreta do ressentimento”. Essa frase aparece de diferentes formas ao longo do romance, dita por cada um dos 5 personagens⁶. E assim é em todo romance: cenas também se repetem, mas nunca são apresentadas da mesma forma, sempre há uma diferença.

O fotógrafo vive um momento de crise. Chega aos 40 anos com um casamento fracassado, “dois estranhos com uma filha no meio” (Tezza, 2011, p.89), sem grandes perspectivas profissionais, uma relação desgastada com o pai, mais de obrigação que de amor, “um pai sem densidade, um pai em meio-tom” (idem, p. 86). Esconde-se por trás da sua lente objetiva, das imagens que capta.

6 Eis aqui alguns exemplos: “A solidão é a forma suave do ressentimento” (p.18), “A solidão é só a forma discreta do ressentimento” (p.46), “A solidão é forma discreta de um ressentimento” (p.88), “A solidão, tranquilo ressentimento, a forma aparente da solidão” (p.149), “O ressentimento é a forma visível da solidão” (p.191), “A solidão é o charme discreto do ressentimento” (p.191).

Esconde-se na escuridão do quarto onde se revelam as fotos. É ali, naquele quarto fechado, escuro, totalmente solitário, onde se sente mais confortável, mais feliz, sentindo a sensação sinestésica que mistura o cheiro da revelação à visão que a imagem oferece ao ser revelada.⁷ Em determinado momento, ele próprio diz que um fotógrafo só se sente realmente seguro atrás de suas lentes, porque entre o fotógrafo “e o mundo está a máquina, o amortecedor do olhar (...), a cortina do gesto, a defesa” (idem, p. 29). Trata-se de um personagem marcado pela incomunicabilidade. Um personagem que se recusa a trabalhar com a fotografia digital, que vê no processo de revelar o filme a parte mais encantadora do exercício da profissão, como se fosse uma conversão à felicidade, um feitiço. É alguém que reconhece na fotografia a única maneira de ver a face do mundo.

Todos os personagens do livro, não só o fotógrafo, estão perdidos, mergulhados numa melancolia azeda, imersos na solidão. Vivem em Curitiba, o romance se passa em 2002, às vésperas da eleição presidencial que definiria Lula ou Serra como o novo presidente do Brasil e toda a ação transcorre em apenas um único dia. Parecem todos tomados por uma sensação descrita pelo fotógrafo: “a sensação de que é o homem errado no lugar errado e fazendo a coisa errada” (idem, p. 9). A engenhosidade do romance de Tezza é costurar com maestria essas histórias de fracassos, de pessoas com vidas comuns e até sem graça. O fotógrafo, por exemplo, é uma “figura desengraçada, com uma câmera pendurada no peito e uma sacola a tiracolo” (idem, p. 25).

Íris quer sair de uma relação de dominação com a ajuda da sua terapeuta Mara. Mara é casada com o professor Duarte, numa relação em que ambos já se deram conta do desgaste, dos pequenos abismos de convivência. O professor começa a se interessar por sua aluna, Lídia, que por sua vez, é casada com o fotógrafo, presos a uma relação falida. Fechando a teia de relacionamentos, uma espécie de quadrilha drummondiana sem charme, o mote do livro é o oferecimento de 200 dólares para que o fotógrafo faça fotos de Íris, por quem acaba se encantando. Há um círculo vicioso de relações esgotadas, engodos e

⁷ Interessante também registrar que o encanto do fotógrafo com o quatinho escuro que funcionava como laboratório é o mesmo encanto que o personagem de Selton Mello sente ao revelar as fotos da mulher, no filme *A erva do Rato*, analisado no capítulo 2. Em ambos, mantém-se intacto o aspecto de mistério: a fotografia revelando-se aos poucos à medida que vai secando o papel, reforçando a metáfora do “desnudar-se”. Íris e a personagem de Alessandra Negrini vão surgindo, em toda sua explosão de beleza, sob a forte luz vermelha do laboratório. Interessante a ideia, presente em ambas as obras, do fotógrafo como manipulador das imagens.

pouca esperança de mudança. Os personagens, ao longo do romance, passam por um processo de autoanálise, autoconhecimento e reconhecem em si mesmos sintomas de autopiedade. A náusea é uma sensação muito presente no livro, “esses pequenos ódios miúdos que vão se acumulando como gordura na alma” (idem, p. 19).

O fotógrafo, ao longo do romance, lembra-se das aulas do seu chefe, glorificando a posição de um fotógrafo, como sendo mensageiro da identidade: “Eles são os portadores da imagem (...) todos acham bonita essa imagem, os mensageiros da identidade, como anjos da igreja; nós temos uma vida provisória, só estamos nessa terra para ligar a pessoa à sua imagem e depois nos afastar em silêncio” (idem, p. 29). E uma das ideias do chefe traduz bem essa relação com as imagens: “uma máquina fotográfica quase sempre pacifica as pessoas (...) há nela sempre uma longínqua promessa de eternidade, ou pelo menos um toque de união” (idem, p.16). As lições do chefe vão se sobrepondo à postura tímida e covarde do fotógrafo diante da vida. Ele não consegue tirar as fotos de Íris, como também não consegue sair de um casamento fracassado. A máquina fotográfica, com sua lente teleobjetiva que serve de mediação entre ele e o mundo, compõe a identidade do personagem. As lições do chefe surgem na forma de lembranças do fotógrafo e parecem querer o tempo todo exaltar a profissão, a importância da fotografia - “sempre se respeita o fotógrafo” (idem, p. 13) - e contrapor o ânimo do chefe ao desânimo do fotógrafo. Se “só os fotógrafos podem revelar, de fato, quem nós somos” (idem, p. 117), a fotografia é, segundo Denise Camargo:

(...) uma possibilidade de testemunhar aquilo que já não existe mais; uma necessidade de substituição, de estar no lugar de alguma outra coisa; uma forma de manter a memória visual para sempre e ainda remeter a outras memórias no momento em que a imagem circular (2007, p. 113).

Poucas coisas ainda animavam o fotógrafo. Para a esposa dele, Lídia, o ato de fotografar era o único que mantinha o marido em atividade: “como se prosseguisse o interminável serviço de ajeitar aquela parafernália de objetivas sem objetivo que ele carregava por toda parte” (Tezza, 2011, p. 50). Fotografar Íris lhe trouxe algum viço, embora a proposta de trabalho em si o atormentasse: “Disparou mais duas, três, quatro, cinco fotos, sentindo o prazer que sempre sentia ao ouvir aquele curto gemido do diafragma em cada toque” (idem, p.41). Ser

fotografada também tirou Íris do imenso desânimo que sentia: “a perspectiva das fotografias como que renovava sua vida, um pequeno milagre” (idem, p. 35), pois ela achava que as fotos seriam para uma agência de publicidade e poderiam lhe oferecer trabalhos como modelo. Íris se transforma diante da câmera, que funciona como uma promessa de esperança, remetendo à ideia barthesiana de “metamorfose diante da câmera”.

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer...” (1984, p. 24).

A literatura produzida no século XXI incorpora o conceito de Bakhtin (1990) de multiplicidade de vozes que confere ao romance um caráter singular. Na literatura contemporânea, o recurso à multiplicidade de vozes narrativas, bastante explorado na obra de Cristóvão Tezza, tem servido para expressar a incapacidade de uma relação transitiva com o outro. No romance de Tezza, os monólogos interiores, a que recorrem com frequência os personagens, delimitam o espaço de um sujeito que, embora ainda se defina a partir da sua relação com o outro, tem como característica estabelecer uma não relação ou uma relação truncada. Natalia Brizuela afirma que a fotografia é a evidência de que “eu é outro”. A fotografia é produção de alteridade. Talvez seja a melhor forma de compreender por que Tezza usa o olhar fotográfico como combustível para criação de seus personagens. “O fotógrafo recorta e interrompe o cotidiano para delimitar um espaço em que o sujeito fotografado é outro para o fotógrafo e também para si mesmo” (Brizuela, 2014, p 152). É exatamente o que acontece na relação entre Íris e o fotógrafo. A definição de Lacan, de que “o Eu está sempre no campo do Outro”, é uma boa forma de conduzir a leitura da trama. Temos a fotografia como produção de alteridade transportada para o texto.

A questão da felicidade, ou da ausência dela, também é constante na obra. A felicidade, quando sentida, é sempre associada a “sopro”, “brisa”, “pequeno milagre”, “estranha plenitude”. A marca dessa ausência, ou presença passageira, é logo suplantada pela depressão, pelo desencanto, pela desilusão, “por alguma razão o entusiasmo da tarde se esvaía, numa química perversa” (Tezza, 2011, p. 143). Em uma passagem, o personagem Duarte sentencia: “a felicidade é uma

impossibilidade lógica, não temática” (idem, p. 111). Há, no romance, um mistura constante de primeira e terceiras pessoas, sobretudo nos momentos de devaneio, que acaba por deixar os personagens mais próximos do leitor. E se o tom predominante é o do desalento, da tristeza, há, de quando em vez, uma espécie de euforia que toma conta dos personagens, é quando o fluxo de seus pensamentos se intensifica porque se misturam vontade de mudar e desejos irrerealizados. Tezza, neste momento, revela-se duro ao nomear esses momentos de euforia como “síndrome de renascimento”.

Íris saiu dali inebriada por uma espécie esquisita, rara, de alegria, como alguém banhado de esperança, mesmo sabendo que aquilo não era nada em si: era um prazo, uma data, um projeto. Tanto que resistiu a pedir a alguém um outro cigarro quando o primeiro acabou, já um sintoma daquilo que ela chamava, de tempos em tempos, de síndrome de renascimento, cujo primeiro traço é a compulsão de deixar de fumar (idem, p.45).

Alguns críticos, na época do lançamento de *O fotógrafo*, viram no romance uma espécie de aproximação com *Matéria de Memória*, de Carlos Heitor Cony. Ambos os livros se aproximam por apresentar personagens niilistas, corrosivos, presos a relações desajustadas, desalinhadas, cheias de nós atados. Na época em que o livro de Cony foi escrito, 1963, vivia-se a incerteza da renúncia de Jânio Quadros. Na época em que Tezza escreve seu romance, o Brasil vivia a expectativa da eleição presidencial, sem saber se o país iria escolher a direita ou a esquerda para o poder: “Lula lá! Fora FHC! Abaixo o FMI” (idem, p. 49). Marcelo Rubens Paiva diz sobre o livro de Cony: “*Matéria de Memória* é o romance dos abandonados, viúvos e traídos”.⁸ Não seria exagero parafrasear afirmando que o romance de Tezza é o romance dos desiludidos, desanimados e traídos. Os personagens travam entre si uma batalha muda, movida à angústia e a solidão. Paiva ainda diz sobre o livro de Cony: “A tristeza é dissimulada pela apatia diante do destino. As regras foram impostas antecipadamente. A vida é sem sentido, já que a transformação é uma rocha densa, imóvel, impenetrável” (1999). E é justamente o que ocorre no enredo de Tezza: a apatia toma conta de todos os personagens sem uma possibilidade de transformação. Os personagens estão o

⁸ Texto *Matéria de Memória* é retrato dos abandonados, publicado no jornal *Folha de São Paulo*, em 30/01/1999, disponível em: <<http://biblioteca.folha.com.br/1/30/1999013001.html>>. Acesso em: setembro de 2014.

tempo todo negociando seus territórios, fazendo pactos de convivência, alternando-se entre aparecer nas fotos de forma nítida e fora de foco.

A vida política do país tem um certo destaque na obra. A oscilação entre Lula e Serra por parte de alguns personagens é abordada com espantosa simplicidade pelo deputado que contrata o fotógrafo: nada mudaria, independente de quem ganhasse. O Brasil continuaria a mesma coisa. Tezza soube captar um momento especial da História do Brasil, mas, da mesma forma que seus personagens, sem grandes bandeiras, nem discursos políticos inflamados. Votar no Lula estava no catálogo de decisões da personagem Íris, junto a outras atividades que lhe fariam bem como ler mais, voltar a estudar, parar de fumar. O pai do fotógrafo divaga, desiludido, sobre a época da Ditadura: “Os pioneiros se foderam todos no Araguaia. O mundo melhorou por conta própria; ele não precisa de nós” (Tezza, 2011, p. 84). No romance, faz-se presente uma “sensação insuportável de desamparo, seja do ponto de vista objetivo da vida, ou no que se refere às reflexões teóricas sobre o destino do mundo” (Sepúlveda e Portella, 2003).⁹ Uma sensação forte de desencanto.

Jonas Lopes faz uma analogia com o cinema contemporâneo argentino, em função da costura entre ficção e contexto social que Tezza faz, ressaltando que a literatura e o cinema brasileiros fazem pouco essa associação, residindo aí uma grande qualidade do romance de Tezza: “Lula vai ganhar e não vai acontecer nada, no bom e no mau sentido. (...) No bom sentido: ninguém vai ser fuzilado, não haverá revolução alguma e o país vai continuar do mesmo jeito que sempre foi. No mau sentido: o país vai continuar do mesmo jeito que sempre foi – e o deputado deu uma risada” (Tezza, 2011, p. 125). Lopes ainda ressalta que outro grande mérito de Tezza é também retratar o espaço urbano sem necessariamente usar a violência, “como é praxe na literatura brasileira, se pensarmos em Rubem Fonseca, em Dalton Trevisan” (2005).¹⁰

Alice, a filha do fotógrafo e de Lídia, apresenta-se como uma grande consequência da vida insossa de seus pais. Assimilou a atmosfera silenciosa do casal e é negligenciada o tempo todo. Em várias passagens, tanto o fotógrafo quanto a esposa falam da filha como um contrapeso, uma sobrecarga ao casal: “é

⁹ Artigo Um olhar sobre a literatura brasileira contemporânea, de Carlos Sepúlveda e Eduardo Portella, disponível em: <<http://www.minc.gov.br/olhar/lit.brasileira>>. Acesso em: maio de 2015.

¹⁰ Texto Romance da solidão urbana, publicado em 10/07/2005, disponível em: <www.gardenal.org/bscene/literatura.com>. Acesso em: agosto de 2014.

como se fosse uma alegria a minha distância dela” (idem, p. 138). De certa forma cruel, Lúdia se sentia mais tranquila longe da filha, a quem dispensa bem pouca atenção e carinho, e planejava uma separação em que se livrasse dela e do marido. O fotógrafo diz: “um filho só é a projeção da felicidade, a nossa e a dele, ou não será nosso filho” (idem, p. 157). Alice existe nessa condição de não filha. Não há compensação afetiva para ela.

O nome lhe foi atribuído em homenagem ao personagem mais famoso de Lewis Carroll¹¹, como explica o fotógrafo. Lúdia, a professora enfadada do ensino fundamental, que, aprovada para o mestrado em literatura sonhava com uma vida acadêmica melhor, apreciava o autor inglês. A mulher, que foi conquistada ainda jovem por uma fotografia, enfim cansara, após sete anos, de viver com um marido escondido atrás de uma câmera, preso naquele “laboratório escuro entranhado no próprio quarto” (idem, p. 136), que soava quase medieval em épocas de aparelhos digitais e de máquinas de revelação manuseadas por qualquer pessoa que dispõe de um *pen drive*:

(...) mal domino a fotografia e você quer que eu tenha um filho? Ela achava graça da relação entre a fotografia e a filha, que afinal veio por acaso. Alice chamou-se, por todas as homenagens somadas em torno de Lewis Carroll, principalmente a sugestão fotográfica do filme que se revela, imortalizada por Disney, na estética infantil universal do século XX, alguém lhe disse mais tarde como uma acusação. Tempos felizes e incompletos (idem, p. 154).

Para Ítalo Calvino, a literatura seria a forma de arte capaz de opor-se à homogeneização da linguagem imposta pela comunicação de massa. Em *Seis propostas para o próximo milênio*, Calvino cita os seis valores a serem preservados: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade, consistência. Na conferência sobre a visibilidade, aborda, sobretudo, o papel da imaginação. Enquanto as palavras abrem espaço para múltiplas interpretações, as imagens tenderiam a limitar as alternativas. Confrontado com o bombardeio midiático de

¹¹ Vale ressaltar que Lewis Carroll era um apaixonado pela fotografia e, ao ganhar sua primeira máquina, em 1856, passou a fotografar com muita frequência uma menina chamada Alice Lidell, que tinha apenas 3 anos na época, filha de um amigo seu, decano da Universidade de Oxford. “À medida que os anos passaram, Alice se tornou a preferida. Ele a fotografou caracterizada de mendiga, de forma que os farrapos deixassem os ombros e parte do peito da menina nus: na época (ele ainda era muito jovem) não se atrevia a mais” (1999, p. 168), escreve Rosa Montero, no livro *Paixões*. Muito se especulou sobre essa relação entre o autor e a menina. Carroll ainda lançou, em 1860, o livro “As aventuras de um fotógrafo”, com as fotos que tirava. Curiosamente, quase o mesmo título do conto de Ítalo Calvino de que tratamos no capítulo 2.

informações visuais pré-fabricadas, Calvino especula sobre o impacto que este fenômeno terá sobre nossa capacidade pessoal e subjetiva de evocar imagens, sobre nosso “cinema mental”. Defende, portanto, a importância do “dar a ver”, de manter a visibilidade, diante do “dilúvio de imagens” a que estamos submetidos. A imagem visual se sobrepõe à expressão verbal.

A questão da visibilidade é fundamental para o romance de Tezza: os personagens estão sempre “fora da foto”, para usar uma expressão precisa de Flávio Carneiro (2005). Sob qualquer ângulo, nunca estão visíveis aos seus parceiros e conhecidos. São, portanto, imagens representativas do sujeito contemporâneo, sozinho, isolado. Há uma situação no romance em que se diz que o fotógrafo estava “covarde atrás do poste” (Tezza, 2011, p.12). Mas não era só no ato de fotografar que ele hesitava. Hesitava diante da vida, diante de atitudes que deveria tomar.

Existe, como já foi dito, ao longo de todo romance, um tom de tristeza. Para usar uma definição do narrador, ao falar de Íris, um “tom mascado que misturava ressentimento, revolta e tentativa de indiferença, uma espécie esperançosa de foda-se” (idem, p. 31). Esse tom aproxima todos os cinco personagens e os impede de tomar muitas decisões. Íris quer sair de uma relação de dominação, mas não consegue se impor. Fazer as fotos, bem como a reabertura de matrícula em seu curso universitário, soavam-lhe como uma promessa de vida, uma sensação semelhante à que o fotógrafo sentiu ao fotografá-la.

Lídia, casada com o fotógrafo, apaixonada pelo seu professor, sonha em sair desse casamento, sonha em não dar aulas para o ensino fundamental até o fim da vida, sonha com o mestrado que vai cursar, sonha em livrar-se daquela família-prisão que constituiu. Enquanto sonha, resente-se do seu presente e fica amargurada. Duarte tem um casamento estabilizado com Mara (terapeuta de Íris), possui uma carreira estabilizada, dá aulas de literatura na faculdade, tem três filhas, mas sente um profundo dissabor nisso tudo. A ida ao cinema com Lídia, sua aluna, funciona como um sopro ante ao marasmo em que tudo se encontra, uma espécie de síndrome de renascimento. Aquele beijo no cinema soou como uma espécie de libertação para ambos: naquele escuro da sala vazia, mediados pela tela onde era exibido o filme, eles se experimentaram em silêncio, como quem apalpa uma fruta para avaliar consistência, maturidade, sabor e aroma.

Mara sente uma tristeza ao ver a família sendo esfacelada, as filhas crescidas e alçando voo, e o marido como que se perdendo no longo tempo de relacionamento. Mara dizia para Íris: “você não está condenada a nada” (idem, p. 53). No entanto, neste romance, estão todos condenados. Autocondenaram-se à infelicidade, à tristeza, à incapacidade de mudança. É como se os personagens subvertissem a ideia criada por Sartre, em *Huis Clos*, a de que o inferno são os outros, e fossem, eles próprios, o seu próprio inferno, o seu calvário. Não estão entre as quatro paredes do inferno sartriano reunidos, estão todos isolados, nas suas vidas solitárias e pouco produtivas. Ou, como definiu Benjamin (2012), “o *status quo* é a catástrofe...o inferno não é algo que nos aguarda, mas esta vida aqui e agora”.

Os *clicks* precisos do autor vão revelando que os personagens, embora sejam de classes sociais diferentes, pertencem ao mesmo espaço urbano, partilham as mesmas experiências na cidade, vivem criando diálogos e situações imaginárias para que possam caber melhor no mundo, para uma melhor inserção, num contexto de extremo isolamento. Como sinaliza Giovanna Dealtry (2007, p. 172), a incomunicabilidade e o isolamento são também formas de violência urbana: o fotógrafo é marcado por essas duas formas de violência. Curitiba aparece como o grande cenário desta narrativa, a cidade é uma espécie de espelho onde os personagens se veem. Os espaços da urbe, segundo Cimara Melo, contribuem tanto para a composição imagético-espacial do romance quanto para os conflitos identitários vividos pelos personagens (2003, p. 104). Para Gabriela Canale, a cidade funciona como espaço propositivo das ações dos personagens. “Curitiba é como o mapa impossível de Borges, em escala 1 por 1, apresentado ao leitor como se observado com olhar fotográfico em planos, contrastes de luz e cor” (2011, p. 3). Há uma frase no romance, “Curitiba é uma cidade em que a felicidade faz sentido” (Tezza, 2011, p. 79), proferida por Duarte, que soa dúbia, uma vez que nenhum personagem experimenta a felicidade e todos moram em Curitiba e têm sempre “uma ponta de depressão” (idem, p. 63) pedindo espaço na alma.

No caso específico do romance *O fotógrafo* (2011), de Cristóvão Tezza, as personagens oscilam em uma rodaviva formada por um conjunto de vozes, imagens e trânsitos que compõem o labirinto da contemporaneidade, capturada pela lente fotográfica e representada pelo corpo narrativo. O romance, feito de fragmentos de imagens provenientes de flashes fotográficos, memórias e percepções das personagens a partir dos espaços em que circulam, mostra-se um

emaranhado de perspectivas que dão corpo à narrativa e a tornam fonte de representação do espaço urbano. (Melo, 2003, p. 96).

Em *A espera*, ensaio publicado no livro *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*, Flávio Carneiro identifica, no romance de Tezza, a presença de três fotógrafos: o personagem em si, que se vale da sua poderosa lente para se mover pelas ruas, escondendo-se por detrás dela; o narrador onisciente, que “fotografa o próprio fotógrafo e aqueles que o cercam, invadindo seus pensamentos, medos, desejos, trazendo à luz as imagens reprimidas em função das conveniências sociais” (2005, p.295) e o terceiro fotógrafo seria o próprio autor, a quem cabe a foto final. Segundo Carneiro, o narrador onisciente seria o fotógrafo mais importante por ser o responsável pelas melhores fotos ainda que não utilizando a máquina, mas sim as palavras.

Dinalva Fernandes (2013) afirma que, de certa forma, é possível perceber, no romance de Tezza, a fotografia como objeto das três práticas propostas por Barthes (1984, p. 20): fazer, suportar e olhar. Há o *operator* (o autor), o *spectator*, (o leitor do romance), e *spectrum* (os personagens).¹² E como há, no romance de Tezza, uma clara intenção de aproximar o texto da fotografia, ela afirma ser possível considerar a identificação do *punctum* na obra literária, tal como em uma fotografia: “Poderia o texto ficcional ter um *punctum*? Uma centelha do acaso que ultrapassa a intenção do autor e do narrador e chega até o leitor e o punge, e o fere” (2013, p. 104). Interessante perceber como Tezza faz este entrelaçamento entre a palavra e a imagem. Cimara Melo aponta para a forma como o corpo fotográfico integra-se ao corpo literário e, dessa interseção, “temos a união entre espaço (fotografia) e tempo (romance) por meio da linguagem. Duas formas artístico-linguísticas interconectadas remodelam a forma do romance e expandem as possibilidades da fotografia, gerando um ir e vir entre descrição e reflexão” (2003, p. 108). O romance de Tezza é um emaranhado de perspectivas favorecido pela presença do olhar fotográfico.

¹² “O *Operator* é o fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *éidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o *espetáculo*” (Barthes, 1984, p. 20).

No capítulo 2, tratamos de Antônio Paraggi, o fotógrafo obsessivo criado por Ítalo Calvino no conto *A aventura de um fotógrafo*. Há semelhanças entre o fotógrafo de Tezza e o fotógrafo de Calvino: ambos usam a lente da câmera como forma de mediação entre a existência deles e a do mundo. E nem assim conseguem romper a barreira do isolamento. Do interior de suas imobilidades, os percursos dos fotógrafos de Tezza e de Calvino se encontram.

É possível, a partir da prática do fotógrafo criado por Calvino, pensar na afirmação de Benjamin que de só a fotografia revela o inconsciente ótico, assim como a psicanálise revela o inconsciente pulsional (2012, p. 94). Ideia que também é possível identificar na história de Tezza, sobretudo quando o fotógrafo desiste dos 200 dólares e decide, num impulso, procurar Íris e revelar toda verdade, por mais redundante que a expressão seja para um fotógrafo que enxerga na revelação todo o encantamento do seu ofício.

A concepção do trabalho do fotógrafo de Tezza é bem diferente da de Paraggi: “aquele modo como os fotógrafos olham para as pessoas quando vão fotografá-las: é uma coisa estranha e misteriosamente excitante, porque eles não nos veem - eles veem um recorte, um jogo de claro e escuro, uma composição (...) trata-se apenas de uma investigação, é só isso que eles sabem fazer; eles querem saber qual o seu lugar naquele recorte do mundo” (Tezza, 2011, p. 137). Entretanto, a análise que Tezza propõe, a abordagem que faz do campo ampliado das imagens de hoje, é tão interessante quanto a análise de Calvino. Ambos usam as histórias ficcionais, aqui em relevo, para discutir questões como apropriação do objeto, novos papéis diante dos dispositivos, novos conceitos de relações espaciais e temporais. Não por acaso todos os personagens envolvidos estão desnorteados, “tateando esse pequeno penhasco mental para não cair, a mão agarrada na beirada” (idem, p. 22).

O fotógrafo de Tezza, em meio a uma Curitiba cercada de apelos visuais, escondido atrás da sua potente máquina, “a objetiva saía-lhe do peito como uma arma” (idem, p. 17), segue à deriva, marcado por impasses e por uma total ausência de relação com o outro. Não só o fotógrafo: há, em todos os personagens do romance, a marca da incapacidade de uma relação transitiva com o outro. Incapacidade também presente em Antônio Paraggi, mesmo situado bem antes da atual proliferação e trivialização das imagens na vida cotidiana. O fotógrafo de Tezza, de uma forma bem precisa, chega a uma conclusão arrebatadora: “talvez

toda minha depressão esteja na distância entre o sonho e a sua imagem” (idem, p. 83).

Ao final da narrativa, em seu último fotograma, há o reencontro entre o fotógrafo e Íris. Ele decide abrir mão dos dólares¹³, ela decide não contar a verdade sobre o pai, quem encomendara as fotos, e faz uma proposta para que os dois, juntos, possam ganhar dinheiro em cima dessa proposta do pai de Íris. Ele confessa sua incapacidade de vigiá-la, porque, para fotografá-la, seria preciso agir como um detetive, vigiar seus passos. Nesse momento, há uma passagem que remete ao filme *Janela Indiscreta*: Íris tem um vizinho incansável que bisbilhotava todo o tempo através de um binóculo. Ora ela fechava cortina, ora apagava a luz, ora ela esticava o dedo médio para ele. A presença daquele vizinho a incomodava bastante e aquela indiscrição toda remetia ao filme de Hitchcock, como também remete ao filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain*. Jeff e Raymond são representados por aquele vizinho que observa e incomoda Íris.

“A solidão é uma forma de ressentimento” é a frase que aparece, como já dissemos, de forma um pouco diferenciada, dita por cada um dos cinco personagens do romance de Tezza. A solidão condena todos os personagens, como também condena Paraggi, do conto de Calvino. Com uma narrativa potente e cheia de lacunas, jamais preenchida por imagens, Cristovão Tezza talvez tenha conseguido fazer o registro de um silêncio eloquente.

¹³ As fotografias não estariam apenas ligadas às trocas mercantis que se possam realizar a partir delas, mas também à sensibilidade do fotógrafo. É possível vislumbrar, nesta atitude de abrir mão de ganhar dinheiro com as fotos feitas, uma discussão do autor a respeito das pressões a que o artista se submete face às demandas mercadológicas. O próprio dilema que o fotógrafo passa, vender ou não as fotos, pode simbolizar os impasses de quem escreve, roteiriza, atua, produz de olho no mercado. 58No filme *Femme Fatale* (Estados Unidos, 2002), dirigido por Brian de Palma, Antônio Banderas vive um fotógrafo com pretensões artísticas que se vê obrigado a ganhar a vida como *paparazzo*. Um fotógrafo que ambiciona fazer arte sucumbe à indústria de celebridades: impossível não reconhecer uma discussão abordada pelo filme. Muitas obras contemporâneas têm usado bastante o recurso da metalinguagem para pôr em debate algo que lhe é inerente.

4.1

Outras polaroides

Já no romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino, o fotógrafo Cauby tem um destino diferente. As fotos vão lhe trazer problemas e mudar o curso de sua vida de forma negativa. A história se passa no Pará, para onde Cauby, um ser errante, vai com o objetivo de fazer fotos e imergir na cultura local. Lá, acaba se encantando por Lavínia, ex-prostituta recolhida das ruas pelo Pastor Ernani. Trata-se de uma história de amor que estilhaça as vidas dos envolvidos e tem como pano de fundo um país completamente estilhaçado. Mais uma vez, Aquino atrela sua ficção às questões sociais pungentes.

Ao chegar à cidade, o projeto de Cauby era fazer fotos com as prostitutas que trabalhavam perto do garimpo, “mulheres maltratadas pela genética e pela vida” (Aquino, 2005, p. 24). Não sabia se o projeto tinha como intenção a negação da Beleza¹⁴, mas sentiu que algo muito importante aconteceria ali, para além da tensão entre os garimpeiros e a mineradora. A relação entre Cauby e Lavínia começou mediada pelo interesse pela fotografia, foi a forma que encontraram para se aproximar.

Lavínia, personagem cheia de nuances, também gostava de fotografias, mas não fotografava pessoas, o que despertou a curiosidade de Cauby. Ele achava estranho o fato de ela não se interessar por fotos de gente, enquanto ele usava as fotos que fazia das pessoas para compreender o mundo. Fotografar era buscar seu espaço no mundo. Para Lavínia, fotografar era fugir do mundo.

Você é fotógrafo?
Já fui, eu disse. Hoje em dia só fotografo pra consumo próprio.
E o que você fotografa?
Um pouco de tudo.
Que nem eu.

¹⁴ Há um olhar do “estrangeiro” presente em muitos comentários de Cauby, muitas vezes maldosos e preconceituosos. “Eu me encostei numa barraca que vendia cerveja e cachaça em copos de plástico. Pedi um pouco de cada e fiquei por ali, apreciando o movimento. Era uma fauna excelente se você estivesse interessado em fotografar desvios da evolução. Homens e mulheres gastos – até crianças pareciam envelhecidas. Riam de um jeito acanhado de piadas maliciosas contadas pelo cantor. Gente desacostumada a rir” (2005, p. 76).

Peguei a foto e examinei de perto.
Você não fotografa gente.
Não gosto (idem, p. 15).

Lavínia ia à casa de Cauby fotografar Zacarias, um tatu que vivia no quintal, e também ela servia de modelo para as fotos dele. Curioso notar que ele, que chegou ali buscando fotografar a ausência de beleza das prostitutas, acaba profundamente enfeitiçado pela beleza de uma ex-garota de programa:

Fotografei Lavínia em centenas de ocasiões. Todo tipo de ângulo. Como se quisesse documentar cada um de seus poros. Mas, para falar a verdade, em nenhuma outra foto ela parecia tão bela quanto que fiz naquela tarde. Eu gostava muito de uma das imagens, em particular. Um close. (...) Acho que foi a grande foto de uma mulher que fiz em toda vida. Uma imagem preciosa. daquelas que justificam guardar o negativo num cofre de banco. Perdida para sempre. Pena. (idem, p. 36)

A tensão de Lavínia ao pousar para as lentes do fotógrafo, precisando beber cachaça para se soltar, podemos contrapor à desinibição total e a alegria de Íris, no romance de Cristóvão Tezza, para fazer as fotos, achando que eram para campanha publicitária, quando, na verdade, foram encomendadas pelo seu pai para vigiá-la. Ambas tiveram uma infância difícil, roubada, com um histórico de abusos e estupros. Íris, no entanto, quer se livrar do amante-protetor, que representava uma continuidade naquela situação de obediência servil e sexual, e para isso fazia terapia. Já Lavínia não consegue sair do casamento com pastor que a tirou das ruas, a quem é extremamente grata, nem assumir sua paixão por Cauby, que representa uma entrega total à vida. Se as musas dos dois romances diferem na postura, os fotógrafos têm um perfil semelhante: a fotografia como profissão, a função que alterna fins mercadológicos com a satisfação pessoal, de expressão subjetiva e pessoal. São sujeitos constituídos sob o signo da fratura. Luiz Costa Lima, em *Vida e Mimesis*, afirma que o sujeito contemporâneo não é central, nem solar, é fraturado. É boa definição para os fotógrafos criados por Tezza e Aquino.

Ao longo de todo romance, Cauby mantém um diálogo aberto com Benjamin Schianberg, considerado o mais obscuro filósofo do amor, e seu livro *O que vemos no mundo*, que fala sobre as dores amorosas¹⁵. Em um dos momentos

¹⁵ O autor em questão não existe, faz parte da criação de Marçal Aquino que revelou, em uma entrevista, que, mesmo tendo tido cuidado de checar se já existia o nome da obra em site de buscas, foi procurado por uma editora para saber detalhes desse autor para publicá-lo.

de lucidez, Cauby cita Schinaberg quando diz que é difícil identificar o instante em que o amor vira peste. Para o fotógrafo, com ele e com Lavínia “foi fácil: já começou doente.” (idem, p. 47). Impactado pela força da mulher que o domina completamente, Cauby deixa sua vida profissional de lado e vive em função daquela paixão. “Deixei de fotografar qualquer coisa que não fosse Lavínia” (idem, p. 42) E, de vez em quando, é chamado para fazer fotos para a polícia, a título de documentar os crimes.

Fiz o trabalho. Mortos em várias poses, um festival de moscas. Depois, me afastei e vomitei metade do meu almoço. O delegado deu risada.
 Ia te oferecer a vaga de fotógrafo, mas já vi que seu estômago é fraco.
 Eu tinha trabalhado na reportagem policial em São Paulo, registrei coisas tenebrosas. Fazia tempo. Eu estava fora de forma.
 O meu negócio é fotografar gente viva.
 Polozzi abriu a porta para que a vítima entrasse.
 Então é bom trabalhar depressa, disse. O pessoal tem costume de morrer aqui.
 (idem, p. 31)

Como o próprio narrador sempre lembra, são sempre sinais, como esse aviso do delegado. Cauby tem, ao longo de todo romance, premonições sombrias sobre o futuro. “Às vezes, como num sonho, vejo o dia da minha morte. É uma coisa meio espírita, um flash” (idem, p. 11). Pouco tempo depois, ele estaria preso na mesma delegacia. Cauby tinha plena consciência de que estavam se descuidando, negligenciando o fato de Lavínia ser casada, principalmente por morarem num lugarejo como aquele. “E, embora a mulher não apareça [no sonho], sei que é por causa dela que estão me matando” (idem, p. 11).

A personalidade marcante de Lavínia faz com que ele construa uma outra, a quem batiza de Shirley: a devassa, a que não tem medo de nada, a que se lembra de tirar a aliança antes de se entregar a ele: “Um pouco de decência não faz mal a ninguém” (idem, p. 38). Cauby já tinha aprendido a identificar, porque a própria Lavínia tratava “a outra” na terceira pessoa e (se) xingava. “Era bem mais que dupla personalidade. Era uma doença. E não tinha cura. E eu adoeci daquela mulher. Contraí o vírus da sua insensatez” (idem, p. 46). Lavínia nos faz pensar até que ponto a identidade das pessoas é produto da máscara com que se expõem: “até que ponto não somos o fingimento com que nos socializamos?” (Costa Lima, 1995, p. 144).

O triângulo amoroso sofre ainda uma intervenção de Viktor Lawrence, jornalista, amante de poesia e de fofoca. “Você tem medo da vida?”, pergunta Viktor Laurence, que é o elemento catalisador da desgraça. Viktor tem alma de dândi, recita poema, vive cercado de livros, tem um gato chamado Camus e, no romance, é descrito como alguém assexuado. “No fundo, Viktor Laurence era apenas mais uma aberração num lugar cheio delas. Um lorde entre berberes, um Rimbaud com tarja preta” (Aquino, 2005, p. 59). É ele quem passa a divulgar pequenas notas na coluna social sugerindo uma traição de uma jovem senhora da sociedade local com um forasteiro charmoso.

O afastamento temporário de Lavínia levou Cauby à ruína. E é interessante notar que, durante este período, ele tentava insistentemente organizar as fotos de Lavínia de forma cronológica, com a intenção de reviver aqueles momentos quando foram feitas. E, como convém a uma pessoa cuja vida é mediada por fotos, Cauby passou a fazer autorretratos, todos os dias, a fim de documentar a sua decadência. As fotos comporiam um painel de duas fases distintas da vida: a alegria e a depressão. Nesse momento, Cauby remete a uma das figuras da contemporaneidade definidas por Bauman, em *O mal-estar na pós-modernidade*, o colecionador de sensações instantâneas:

Passei a me fotografar todos os dias com uma Polaroid e espetava o resultado no painel de cortiça da cozinha. A decadência documentada nessa sequência de autorretratos não deixava dúvida: eu e minha barba ficávamos cada vez mais tristes. Eu estava deteriorando (idem, p.67).

O romance de Aquino deu origem ao filme *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (Brasil, 2012), dirigido por Beto Brant.¹⁶ Já no início da projeção, ouvimos os cliques da máquina. É Cauby tirando fotos de Lavínia. E o fotógrafo, interpretado pelo ator Gustavo Machado, pergunta “Posso tirar uma foto sua?” à personagem Lavínia, interpretada com grande competência por Camila Pitanga.

Estamos diante de uma máquina contemplativa e o espectador enxerga Lavínia a partir da câmera (e dos olhos) do fotógrafo. Em determinado momento, ele diz: “deixa esta tristeza te tomar”. E a personagem responde: “eu não quero”.

¹⁶ Trata-se de uma parceria muito frutífera para o cinema brasileiro, pois Aquino e Brant já assinaram três filmes juntos antes deste: *Os matadores* (1997), *Ação entre amigos* (1998) e *O Invasor* (2001).

Ele alugou uma casa grande, onde revela suas fotos e as expõe nas paredes. Numa espécie de altar, mantém uma vela acesa próxima à foto de sua avó. Essa memória afetiva de um membro da família dele contrapõe-se à memória da família desgraçada que Lavínia teve.

Tal como em *Cidade de Deus*, houve uma mudança do ponto de vista narrativo. No livro de Aquino, a história é contada a partir do ponto de vista de Cauby, o que nos faz crer no rapaz que acaba se entregando a uma paixão avassaladora. No filme de Brant, a câmera fotográfica de Cauby guia o olhar para essa paixão, mas não é ele quem conduz a narrativa. De certa forma, tem-se um Cauby um pouco mais leve no filme do que no livro, de espírito aventureiro. Cauby revela-se, desde o início do romance, um personagem trágico, com visões em relação à sua morte, ao seu futuro nada complacente. Um homem que fica cego de paixão e depois cego de fato. “Às vezes, eu já disse, vejo o dia da minha morte. Não é um sonho, é real. Um flash que me atormenta” (2005, p. 23).

Vera Lúcia Follain de Figueiredo chama atenção para características do romance que poderiam ser consideradas como interferências da atividade de roteirista, exercida por Marçal Aquino, na fatura do texto literário – interferências que não seriam necessariamente negativas, podendo contribuir para o uso criativo de técnicas de composição narrativa:

Nesse sentido, no início do romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005), de Marçal Aquino, o deslizamento entre os planos temporais deixa evidente a marca de uma escrita que se constrói na tensão entre o mostrar e o dizer. A utilização do verbo no presente aproxima o texto da presentificação operada pela imagem cinematográfica, e o passado perde sua condição “natural” de tempo por excelência das narrativas, surgindo como uma dimensão que invade o presente, que irrompe em *flashes* trazidos pela memória ou que é evocado pelo discurso de um personagem – discurso entrecortado pelas interferências que a cena presentificada lhe impõe (2010, p. 35).¹⁷

¹⁷ Vale voltar aqui à narrativa de Cristóvão Tezza que analisamos anteriormente. O romance *O fotógrafo* remete para a montagem de um filme. É como se fosse um painel, um conjunto de cenas, apresentado ao leitor pelo narrador. Logo no sumário, o romance apresenta todos os verbos de ação (“espera”, “encontra”, “almoça”, “volta”, por exemplo) no presente do indicativo e sempre em terceira pessoa. Tal prática sugere que os fatos são atualizados a cada nova leitura, uma ideia de presente contínuo. São, certamente, ações dos personagens, mas funcionam como uma legenda nas fotos, o complemento de um álbum. Em palestra realizada na Universidade Federal Fluminense, em 2014, Tezza se disse surpreso com esta “capacidade de ser cinema” tão abordada pela crítica. Segundo ele, não foi intencional. Em uma entrevista dele concedida à Editora Rocco, ele afirma: “De certa forma, o livro foi escrito como quem fotografa”. Tezza estaria, portanto, mais preocupado em desvendar o olhar fotográfico, “essa coisa misteriosa” como define, do que em fazer cinema. Diferentemente de Marçal Aquino, cujas funções de autor e roteirista de filmes estão sempre, mesmo que involuntariamente, embaralhadas e sobrepostas.

O painel de fotos que Cauby monta para “documentar” o auge e a decadência da sua relação aponta para uma discussão interessante sobre a autoridade da fotografia como discurso real e sobre o testemunho do fotógrafo como forma de validação do discurso. Vera Figueiredo afirma que, face à descrença na possibilidade de se atingir uma verdade última, o real, na modernidade tardia, é identificado como o real de cada indivíduo e, portanto, um fenômeno da ordem de construção discursiva (2010, p.74). A fotografia seria um ótimo meio para se discutir a respeito por sua característica de ser sempre cópia, sempre simulacro, mas, ao mesmo tempo, uma construção, um discurso.

O filme, ao mostrar como cenário da paixão entre os personagens um país cheio de contradições, mistura as cores, a musicalidade e a diversidade da Região Norte ao ambiente escuro da solidão de Viktor e da casa do fotógrafo. No filme, construído sob o signo da espera, as fotos na casa de Cauby vão aparecendo na tela de maneira bem lenta¹⁸, sugerindo uma atmosfera sombria, como se as fotos fossem prenúncio de uma tragédia: “Alguns amores levam à ruína. Eu soube disso desde a primeira vez em que Lavínia entrou na minha casa” (Aquino, 2005, p. 45). O tom de tragédia anunciada é uma constante não só nas falas de Cauby ao longo do romance, como também em toda atmosfera do filme.

Quando o Pastor, vivido no filme por ZéCarlos Machado, é morto por motivações políticas, a culpa recai sobre Cauby. Todos avisaram que não acabaria bem aquele romance-traição. Viktor, antes de se matar, publica fotos de Lavínia, tiradas por Cauby, com a legenda “Santa é a carne que não peca”. As fotografias servem como uma espécie de confissão da traição. Os religiosos que seguiam o Pastor em cortejo fúnebre atiram pedras em Cauby, que perde a visão de um olho. Sintomaticamente, é um fotógrafo molestado em sua capacidade de ver o mundo.

Ao contrário do filme, que prioriza os personagens principais do romance, no livro há muito espaço para os secundários, como o Careca, o grande interlocutor de Cauby, por passar toda narrativa falando de um caso de amor platônico por uma colega de trabalho casada. Chang, o dono da loja de revelação de fotos onde Cauby e Lavínia se conheceram, que representa o desvio e a

¹⁸ Diego Benevides, ao fazer uma análise crítica sobre o filme, afirma: “Há um fluir suave das imagens, na contracorrente da estética publicitária dominante no cinema brasileiro”, disponível em: <<http://cinemacomrapadura.com.br/criticas/255503/eu-receberia-as-piores-noticias-dos-seus-lindos-labios-poderoso-drama/>>. Acesso em: setembro de 2015. Benevides também destaca a fotografia do filme, tão visceral quanto a narrativa.

pedofilia, que acabam por selar o seu final trágico, sempre antevisto por Cauby. A dona da pensão, Dona Jane, abandonada sem piedade. O livro vai mostrando várias formas “adoecidas” de amor e, sobretudo, demonstrações de falta de amor que vão costurando a história principal de um amor doente que vai igualando-os a bichos, agindo por instinto e sem se valer da razão: “(...) o professor Schianberg dá voz a Nietzsche - “Há sempre um pouco de loucura no amor, mas há sempre um pouco de razão na loucura” -, para depois contestá-lo, lembrando que na loucura dos amores contrariados não há espaço nenhum para a razão, apenas para mais loucura” (idem, p. 134).

O livro, que termina de forma melancólica (assim como o filme), mostra Lavínia, em recuperação de um surto psiquiátrico, tirando uma foto de Cauby. Ela, que sempre quis ser fotógrafa, e teve o destino todo atropelado, estava feliz por ter feito uma foto dele e, futuramente, poderia mostrar a foto do namorado na clínica onde estava internada. O filme se encerra com um sorriso de Lavínia, sugerindo um close, uma foto final, esboçando uma alegria fugaz no meio daquela tragédia. O livro termina como Cauby dizendo que ele chama de amor tudo o que aconteceu,

Para minha surpresa, ela se interessou pela câmera, perguntou se podia usá-la. Eu deixei. Lavínia manuseou a Pentax com habilidade, mas demorou para se decidir, como no caso do sorvete. Selecionou alvos entre os transeuntes, chegou a enquadrar alguns, mas desistia. Por fim, virou-se e me fotografou. De estalo. Fez um close de um pirata assustado. O primeiro humano que ela fotografava desde que eu a conhecesse. Não comentei nada, mas considerei um bom final (idem, p. 228).

Há um trecho interessante da narrativa em que Cauby relata a difícil relação entre seu pai e sua mãe e como isso influenciou sua vida. “Gente que nunca poderia ter se encontrado na vida (...) mas se cruzaram e deu no que deu, um ficou curioso pelo inferno do outro. Meu pai falava em carma; minha mãe, eu soube, não chorou uma lágrima no funeral dele” (idem, p. 41). Esta atmosfera sufocante, de vidas infernizantes e infernizadas, lembra a estrutura circular das cinco vidas atadas à tormenta do romance de Tezza. Muitos personagens, tanto em Tezza, como em Aquino, vivem uma espécie de obsessão em círculos. Karl Erik, em *Ficção Brasileira Contemporânea*, ressalta que o sujeito da literatura do século XXI não só articula discursos sociais, históricos, ideológicos, como

também trata de suas questões íntimas, subjetivas, de ordem psicológica. Para Vera Figueiredo, na ficção contemporânea,

o foco recai sobre o que teria sobrado do sujeito moderno que, não tendo aprendido a conviver, só consegue ver o outro (inclusive aquele outro que traz dentro de si mesmo) como ameaça, como perseguidor, condenando-se a construir, na solidão, as próprias narrativas às quais se apegam, desesperadamente, tentando reagir às ameaças de desintegração da identidade: com a derrocada do mundo dos grandes relatos, o que sobra são infinitos e repetidos solilóquios de um sujeito que só conta com este caminho para tentar se organizar, já que não pode recorrer a uma lógica hierárquica e transcendente (2010, p. 121).

Os dois fotógrafos dos romances analisados possuem muitas semelhanças, a começar pela dispersão como característica primordial para a construção de seus perfis e a profissão de ambos que, de certa forma, “favorece” essa característica, por não estar ligada a uma rotina fixa, de horários rígidos e definidos. Deslocam-se, portanto, com facilidade, como faz Cauby por entre diferentes regiões do país, ou pela própria cidade, como faz o fotógrafo de Tezza. No entanto, movem-se com dificuldade pela realidade. Tentam consertar a falta de foco de suas vidas mantendo o foco de suas lentes fotográficas e procuram extrair disso algum sentido. São *flâneurs* pós-modernos, ou pós-industriais, termo usado por Flusser. Ou seriam *zappeurs*, como definiu Renato Cordeiro Gomes (1996, p. 22), na sociedade dominada pelos meios de comunicação, que precisam lidar com as imagens. Emanuele Coccia sinaliza que o fora não é mais o mundo, as coisas, nem os corpos, a imagem agora é o fora absoluto, uma espécie de hiperespaço, aquilo que se mantém fora da alma e fora dos corpos. Foi a lição que Lewis Carroll soube retirar dos espelhos: “a imagem é o verdadeiro fora de todo corpo. A imagem é a exterioridade absoluta de uma coisa a si mesma” (2015, p. 83).

Errantes, o fotógrafo, Cauby e Buscapé caminham em busca de que o olho e suas máquinas fotográficas possam captar um instante que lhes possa *magicizar* a vida. Os três personagens mostram que a identidade hoje também se define através da relação que se mantém com a imagem. Procuram fazer de suas fotografias uma espécie de anteparo de suas fragilidades, de antídoto contra as vertigens. As fotografias funcionam como indicadoras de seu lugar no mundo e funcionaram, nas três histórias, como catalisadoras de um pequeno furacão na monotonia de suas vidas. É como diz a placa que Cauby fotografou uma vez nos Estados Unidos: “No one forgets a hurricane” (Aquino, 2005, p.41).