

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

Thaís Rocha Tavares

A LITERATURA, A FOTOGRAFIA E O CINEMA ATRAVÉS DAS LENTES DE *O FOTÓGRAFO*, DE CRISTOVÃO TEZZA

Belo Horizonte

2019

Thaís Rocha Tavares

A LITERATURA, A FOTOGRAFIA E O CINEMA ATRAVÉS DAS LENTES DE *O FOTÓGRAFO*, DE CRISTOVÃO TEZZA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Raquel Beatriz Junqueira Guimarães

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa

Belo Horizonte

2019

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

T2311 Tavares, Thaís Rocha
A literatura, a fotografia e o cinema através das lentes de o fotógrafo, de cristovão tezza / Thaís Rocha Tavares. Belo Horizonte, 2019.
123 f. : il.

Orientadora: Beatriz Junqueira Guimarães
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Tezza, Cristóvão 1952-. 2. Literatura comparada. 3. Fotografia. 4. Cinema e literatura. 5. Fotógrafos. I. Guimarães, Beatriz Junqueira. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 82.091

Thaís Rocha Tavares

**A LITERATURA, A FOTOGRAFIA E O CINEMA ATRAVÉS DAS LENTES DE O
FOTÓGRAFO, DE CRISTOVÃO TEZZA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa

Prof.^a Dr.^a. Raquel Beatriz Junqueira Guimarães (Orientadora) – PUC Minas

Prof.^a Dr.^a. Márcia Marques de Moraes – PUC Minas

Prof.^a Dr.^a. Mônica Fernanda Rodrigues Gama – UFOP

Prof.^a Dr.^a. Priscila Campolina de Sá Campello (Suplente) – PUC Minas

Belo Horizonte, 25 de fevereiro de 2019

À minha mãe, que me ensinou a enquadrar a vida sob as melhores perspectivas.

Ao meu pai (in memoriam) cuja presença permanece nítida nas lembranças, nos aprendizados e no amor que resiste ao tempo e a lógica.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Maria Auxiliadora, pelo exemplo de força, caráter e por todo o apoio, carinho e compreensão.

Ao meu pai Milton Tavares (*in memoriam*), pelo estímulo à contemplação, à imaginação e ao amor pelo conhecimento.

Um agradecimento especial ao meu companheiro Sandro Benigno com quem aprendo diariamente. Sou muito grata pelas generosas contribuições, pela paciência e por ter me dado força e serenidade para transpor os momentos intranquilos do percurso.

Ao meu irmão Anderson Tavares, além de amigo, sempre disposto a me ajudar, uma referência de inteligência e simplicidade.

Ao meu tio Marcelo Tavares pela alegria, carinho e abraços acolhedores.

Ao meu tio Mauro Tavares (*in memoriam*), grande amigo que me apresentou Chaplin e o impacto do cinema que reverbera até hoje em mim.

À professora Raquel Beatriz Junqueira Guimarães, presença espirituosa, sagaz e amiga. Sou profundamente grata pela orientação minuciosa, dedicada e pelos raciocínios preciosos que muito me estimularam nessa empreitada acadêmica.

A todos os professores do mestrado da PUC-MG que me inquietaram com questões instigantes: Ivete Walty, Maria Nazareth Soares Fonseca, Alexandre Veloso de Abreu, Audemaro Taranto Goulart e, em especial, à Márcia Marques de Moraes pelas aulas luminosas e inspiradoras.

Estendo, também, os agradecimentos a todos os professores, da infância ao ensino superior, que participaram da minha formação, que se propuseram a manter minha mente fervilhante de ideias.

Aos queridos colegas do grupo de estudo *Versiprosa* e do mestrado por terem me proporcionado uma convivência enriquecedora! Em especial, agradeço à Júnia Saraiva por termos compartilhado as alegrias e dificuldades nessa caminhada acadêmica.

À Mônica Maia, por ser uma amiga sempre presente, ao Sérgio Gomes, por me motivar a estudar e, ao Marcos Vinícius, por vislumbrar comigo um horizonte possível para a realização dos meus sonhos.

A todos os amigos e familiares.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), responsável pelo fomento financeiro fundamental à dedicação no mestrado e realização desta dissertação. Muito obrigada!

Minha gratidão a toda equipe da secretaria.

Aos funcionários da limpeza e da portaria.

Agradeço, também, ao universo, pela infinita sabedoria, inscrita em cada partícula, e pelos ventos favoráveis que me trouxeram até aqui.

Obrigada a todos que contribuíram de alguma forma. A todos, expresso minha sincera gratidão.

“Ler infatigavelmente o texto analisado é a regra de ouro do analista.” (Antonio Candido).

“A função do crítico [...] [é] prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o leem, o impacto da obra de arte.” (André Bazin).

RESUMO

Neste trabalho, visamos a analisar, sob o viés da literatura comparada, a encenação da fotografia, do fotógrafo e do gesto fotográfico dentro do discurso literário e cinematográfico, tendo como *corpus* específico de análise o romance *O fotógrafo*, de Cristovão Tezza, em diálogo com os longas-metragens *Blow Up* (dirigido por Michelangelo Antonioni) e *Janela indiscreta* (dirigido por Alfred Hitchcock). Neste percurso, buscamos ampliar o entendimento acerca da natureza de cada fenômeno artístico, da literatura, do cinema, da fotografia e suas contribuições recíprocas para evidenciar o diálogo entre as artes, presente na produção literária de Tezza e nas associações entre *O fotógrafo* e os filmes. Para realizar essa trajetória, recorreremos ao comparativismo literário que, na compreensão de Tania Carvalhal (1991), consiste em um modo investigativo no qual se estabelecem correlações interliterárias e/ou interdisciplinares, entre a literatura e outras esferas artísticas, do conhecimento e/ou da expressão humana. Assim, na análise de *O fotógrafo*, procuramos apontar como se articulam os conceitos técnicos da fotografia, para a construção de significações dentro do romance. Para tanto, realizamos a leitura dos capítulos, segundo a noção de fotogramas, proposta na versão da obra publicada pela editora Record (2011). Defendemos que a junção da definição de fotogramas com a noção de capítulos pode ligar-se à ideia de um processo narrativo. Assim, o vínculo estabelecido entre esses dois conceitos afeta positivamente a compreensão dos capítulos em uma lógica integrada, dentro do discurso romanesco de *O fotógrafo*. Atestamos que as obras que compõem o *corpus* do trabalho tratam do ato fotográfico como uma atividade perigosa e que se estabelece na forma de relações de poder, de sedução, de caça e de observação, ao tratar das relações entre o olho dos seres ficcionais (que simula a percepção humana) e o “olho” da câmera.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, Literatura Comparada, Fotografia, Cristovão Tezza, Cinema.

ABSTRACT

In this academic work we aim to analyse, through compared literature, the enacting of photography, the figure of the photographer and the act of photographing inside the literary and cinematographic discourse, having as specific analysis corpus the Cristovão Tezza's novel *O fotógrafo* in dialogue with the feature films *Blow Up* (directed by Michelangelo Antonioni) and *Rear Window* (directed by Alfred Hitchcock), whose plots intercross to the photographic practice. In this route, we aim to expand the understanding on the nature of each artistic phenomena, the literature, the movie and photography, and their mutual contributions to highlight the dialogue among arts present on the literary production of Tezza and in the associations between *O fotógrafo* and the movies. To perform this traversal, we make use of literary comparativism, which, according to Tania Carvalhal (1991), consists of an investigative mode in which one establishes inter-literary and/or interdisciplinary correlations among literature and other spheres of artistical, human knowledge and/or expression. By this way, in the analysis of *O fotógrafo*, we aim to point out how the technical concepts of photography articulate towards the construction of significances inside the novel. To this end, we have read the chapters according to the notion of photograms proposed in the book version published by Record editor (2011). We argue that the junction of the concept of photograms with the notion of chapters is connected to the idea of a narrative process, and so the established link between these two concepts positively affects the understanding of the chapters in integrated logic inside the novel discourse of *O fotógrafo*. From this understanding, we verify that the works composing our corpus treat the photographic act as a dangerous activity, which establishes itself in the form of relations of power, seduction, hunting, and observation on dealing with the relations between the eye of fictional beings (which simulates human perception) and the "eye" of the camera.

KEYWORDS: Literature, Comparative Literature, Photography, Cristovão Tezza, Cinema.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Vista da janela no andar de cima da “casa de campo de Niépce em Saint-Loup-de-Varennes, Le Gras, França” (CAVENAGHI, 2008, p.9).	20
FIGURA 2 - Horse with saddle rider. Uma das sequências de fotografias de cavalo galopando, do acervo de Muybridge	23
FIGURA 3 - Man performing foward handspring. Sequência de fotografias do acervo de Muybridge.	23
FIGURA 4 - Composition in Red, Yellow and Blue 1942.....	49
FIGURA 5 - Menino jogando bola.....	54
FIGURA 6 - Menino húngaro brincando. Esztergom, Hungary, 1917	59
FIGURA 7 - Boy sleeping, Budapest, 1912	60
FIGURA 8 - Capa de <i>O fotógrafo</i> (2004).....	63
FIGURA 9 - Sumário da Rocco (2004).....	63
FIGURA 10 - Capa de <i>O fotógrafo</i> (2011)	64
FIGURA 11 - Fotogramas da Record (2011)	64
FIGURA 12 - Filme fotográfico com fotogramas de temas diversos.....	66
FIGURA 13 - Película cinematográfica. O mesmo tema em sequência.	66
FIGURA 14 - Cena de Thomas com a modelo.	97
FIGURA 15 - Senhora coração solitário sendo observada por Jeff	99
FIGURA 16 - Jeff acompanha a saída da Senhora Coração Solitário mirando-a de costas...	100
FIGURA 17 - Thomas observando um casal.	102
FIGURA 18 - A câmera assume o ponto de vista de Thomas em relação ao casal	102
FIGURA 19 - Jeff espionando secretamente a vizinha	103
FIGURA 20 - Câmera subjetiva do ponto de vista de Jeff com o assassino olhando diretamente para ele e percebendo que estava sendo vigiado pelo fotógrafo.....	104
FIGURA 21 - Jeff acionando o flash e protegendo os olhos.....	104
FIGURA 22 - O vizinho assassino reage ao clarão	105
FIGURA 23 - Thomas organizando os fotogramas.....	107
FIGURA 24 - Fotograma 1 – Imagens fotografadas em sequência e organizadas por Thomas.	107
FIGURA 25 - Fotograma 2.....	107
FIGURA 26 - Fotograma 3.....	107
FIGURA 27 - Fotograma 4.....	108

FIGURA 28 - Fotograma 5.....	108
FIGURA 29 - Fotograma 6.....	108
FIGURA 30 - Fotograma 7.....	108
FIGURA 31 - Fotograma 8.....	109
FIGURA 32 - Fotograma 9.....	109
FIGURA 33 - Fotograma 10.....	109
FIGURA 34 - Fotograma 11.....	110
FIGURA 35 - Fotograma 12.....	110
FIGURA 36 - Fotograma 13.....	110
FIGURA 37 - Cena com uma “tira” de janelas indiscretas	111
FIGURA 38 - Vizinhança de Jeff	112
FIGURA 39 - Thomas analisando as tiras de filme fotográfico.....	112

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 UMA HISTÓRIA BREVE, DE UMA NADA BREVE HISTÓRIA: LITERATURA, FOTOGRAFIA E CINEMA	17
1.1 Luz, câmera, literatura!	25
2 A ESCRITA DE CRISTOVÃO TEZZA	30
2.1 Crônicas	34
2.2 Contos	38
2.3 Romances	40
2.3.1 Suporte: Literatura sobre tela e película literária	47
3 O FOTÓGRAFO: LITERATURA REVELADA	57
3.1 Narrativa e fotograma	57
3.2 Ponto de vista, sequência e sincronicidade em <i>O fotógrafo</i>	70
3.3 O visível	73
3.4 A projeção do futuro: a vidente e o fotógrafo	80
3.5 O invisível	83
3.6 O ato fotográfico: Revelação e identidade	85
4 OS FOTÓGRAFOS: CONTRASTES E AFINIDADES	90
4.1 Buraco da fechadura: O voyeur e o voyeur do voyeur	91
4.2 Gesto fotográfico e sedução	95
4.3 Gesto fotográfico e caça	98
4.4 Os fotogramas dos fotógrafos	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa parte, de certo modo, de elementos de nossa trajetória pessoal. Pode-se dizer que a vivência teórica e profissional com o audiovisual proporcionaram experiências de imersão e sensibilização que, de alguma forma, se incorporaram e foram complementadas pelas reflexões realizadas no “Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa”. Ao entrar no mestrado, imaginávamos que os conhecimentos em audiovisual, adquiridos na graduação, ficariam adormecidos durante o processo de amadurecimento nos estudos literários. Pensávamos de forma a compartimentar as artes. No entanto, durante o tempo de amadurecimento das reflexões que antecederam a definição do projeto de pesquisa, percebemos uma profunda relação entre literatura, cinema e fotografia. Começamos a observar como a formação em cinema influenciava e complementava algumas formas de pensar a literatura, e, da mesma forma, pudemos perceber como a literatura transformou nosso olhar para o cinema. A princípio imaginávamos a literatura como uma arte “silenciosa”, na qual atuava mais ativamente a visão na fruição do texto literário.

Durante o primeiro ano do mestrado, no curso das diversas disciplinas, pudemos aprender, ainda, a “ouvir” o texto (em sua dicção e seu tom), além de observar os estranhamentos que causavam e as nuances da escrita. Pudemos, assim, perceber o poder performático das palavras, o potencial da literatura em criar ritmos e sons.

Nesse contexto, nos ocorreu a percepção de que a literatura contém elementos que, até então, imaginávamos como algo, predominantemente, cinematográfico: cenário, encenação, montagem, sonoridade. Essas experiências nos inquietaram de forma positiva, fazendo-nos pensar as particularidades e aproximações entre as diferentes expressões artísticas. Essas percepções dos diálogos entre as artes, tal como as inquietações que delas surgiram, encontraram eco nas obras de Cristovão Tezza, principalmente, em *O fotógrafo*. Como resultado desse processo, elaboramos nosso projeto de pesquisa, procurando unir as diferentes pontas de nossa formação: a afinidade e interesse e pela literatura, o cinema e a fotografia. Assim, procuramos estabelecer reflexões, sob um viés interartístico, tendo a literatura como centro de convergência.

Com essa proposta, elaboramos uma pesquisa, recorrendo aos preceitos da literatura comparada que corresponde, nas palavras de Tânia Carvalhal, a “uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística” (CARVALHAL, 2006, p. 74). A partir da análise do romance *O fotógrafo*, de Cristovão Tezza, em diálogo com cenas dos filmes *Blow up* (1966),

dirigido por Michelangelo Antonioni, e *Janela indiscreta* (1954), dirigido por Alfred Hitchcock. Buscamos traçar aproximações e contrastes entre as obras, no que se refere à encenação do modo de agir do fotógrafo, da natureza do registro fotográfico, das suas possibilidades e de suas limitações. A importância do projeto literário de Cristovão Tezza na atualidade e os elementos de aproximação entre as obras parecem justificar uma pesquisa que a eles se dedica. Ao entrarmos em contato com os romances escritos por Tezza, percebemos que, para além de *O fotógrafo*, o autor discute as artes em *Breve espaço*. Neste último caso, especificamente as artes plásticas. Em *A tradutora*, por sua vez, ele aborda a encenação e as referências cinematográficas. Assim, a inter-relação de outras artes dentro da ficção literária revela-se como um dos traços autorais de Cristovão Tezza.

A apreciação mútua entre as artes pode suscitar amplas compreensões ou questionamentos, no âmbito da natureza humana e seus desdobramentos. É importante considerar que a literatura, como “fato da cultura humana”, conforme Tezza (2018, p.48) acredita, situa-se em contexto interdisciplinar impactando as produções artísticas posteriores. Por essa concepção do escritor, ganha especial relevância o fato de que o longa-metragem *Blow up* foi inspirado no conto “As babas do diabo” de Júlio Cortázar e o filme *Janela indiscreta* baseou-se no conto “It had to be murder” de Cornell Woolrich. Para compor esse quadro do *corpus* utilizado na pesquisa, é preciso informar que elegemos a versão revisada e publicada, em 2011, pela editora Record, para objeto de análise, embora a primeira publicação de *O fotógrafo* tenha sido realizada pela editora Rocco, em 2004.

Para registrar o percurso de nossa pesquisa, escolhemos compor esta dissertação em cinco seções: uma introdução, quatro capítulos e a conclusão. No primeiro capítulo, fizemos um breve panorama das artes envolvendo, essencialmente, a literatura, a fotografia e o cinema. Isso, por considerarmos a relevância da aproximação dessas formas de expressão na reflexão que pretendemos realizar.

No segundo capítulo, refletimos sobre a escrita interartística de Tezza, elencando obras que vão desde o início da carreira, como *Cidade inventada*, àquelas de sua fase madura, como *Breve espaço*, *O fotógrafo*, *O filho eterno* e as crônicas reunidas em *Um operário em férias* e em *Máquina de caminhar*. Nessas obras, estão presentes as reflexões em torno da educação do olhar pela/para a arte, as relações do artista com suas criações, os dilemas financeiros e existenciais do artista, a discussão da arte como fuga e/ou como forma pensar a vida. Ainda nessa seção, destacamos a habilidade de Tezza ao utilizar a linguagem para fins estéticos, potencializando o poder da palavra de evocar, imaginariamente, fotografias e pinturas na mente receptiva do leitor. Para sublinhar esse aspecto, encontrado principalmente

em *Breve espaço* e *O fotógrafo*, recorremos à noção de exatidão e visibilidade de Italo Calvino, para discutir a proposta de Cristovão Tezza de literaturização/literaturação das outras artes ou, também, para indicar uma impossibilidade de sobrepor uma arte por meio de outra. Em *Breve espaço* e em *O fotógrafo*, pudemos vislumbrar a atividade do autor de “pintar” ou de “fotografar” com a palavra.

No terceiro capítulo, discorremos sobre a narrativa e a fotografia, propondo a leitura dos capítulos de *O fotógrafo*, segundo a noção de fotogramas. Em seguida, pesquisamos sobre o visível, o visto (e a simultaneidade e oscilações entre o visível e o visto), o invisível, o visionário e as várias acepções do olhar, da visão e da Íris (nome relativo à personagem de *O fotógrafo* e, também, à parte do olho e da câmera). Por meio de Roland Barthes (2017), analisamos a performance que o gesto fotográfico implica no sujeito, que tem consciência de ser fotografado. O aspecto da visão está presente, ainda, na “vidência” do fotógrafo, que se manifesta na habilidade de antever uma imagem, mentalizando o emprego de técnicas e procedimentos analógicos, necessários para a concretização da fotografia. Assim, desenvolvemos os conceitos da fotografia, em função da análise do discurso romanesco de *O fotógrafo*.

No quarto e último capítulo, nos propusemos a alinhar os estudos, por meio de uma análise do romance de Tezza, integrada aos filmes *Blow up* e *Janela indiscreta*. Foram traçadas afinidades e contrastes, no que diz respeito ao voyeurismo (por meio da exploração do desejo de bisbilhotar a intimidade alheia), a figura dos fotógrafos (em como as tramas narrativas estão emaranhadas ao ato fotográfico) e a relação de poder que a câmera estabelece entre o sujeito mirado e o fotógrafo (aliando a atividade da caça com o gesto fotográfico).

A última seção foi dedicada às palavras finais desta pesquisa. Formulamos considerações que resultaram desse percurso teórico-crítico. Este estudo, portanto, simboliza o encontro no qual pudemos vislumbrar a literatura, a fotografia e o cinema pelas lentes de *O fotógrafo*.

1 UMA HISTÓRIA BREVE, DE UMA NADA BREVE HISTÓRIA: LITERATURA, FOTOGRAFIA E CINEMA

As artes possuem diferentes materialidades; o espírito humano permanece uno e indiviso, embora complexo e variado em sua constituição e em suas manifestações. (AGUIAR, 2003, p.134).

Cristovão Tezza é um autor que integra e dramatiza as artes dentro de sua literatura, proporcionando leituras diversas que ampliam entendimentos e questionamentos acerca dos fenômenos artísticos. O fato de o autor incorporar expressões e universos artísticos como a pintura, a fotografia, o desenho e a própria literatura em seu universo ficcional, nos remete, inevitavelmente, à literatura comparada, para uma compreensão mais apurada de como Tezza usa da criação literária, para pensar as outras artes e como isso pode ampliar o próprio entendimento de literatura. Considerando essas questões, faz-se pertinente uma breve contextualização teórica, localizando os fenômenos artísticos em um contexto integrado e dialógico, no intuito de concretizar nossa proposta de situar as obras de Tezza, mais especificamente *O fotógrafo*, no horizonte da literatura comparada. Nesse contexto, entendemos o comparativismo literário, nos parâmetros de Tânia Carvalhal (2006, p. 73), como meio de investigação que ocupa um lugar intercalar entre os objetos analisados, pesquisando as particularidades e possíveis afinidades ou contrastes existentes entre eles.

Carvalhal nota que o espaço de atuação no estudo da literatura comparada foi se ampliando progressivamente. A princípio, os estudos comparados partiram de uma correlação interliterária e com o tempo passaram a abranger, também, uma relação interdisciplinar com os mais diversos campos históricos, filosóficos e artísticos (CARVALHAL, 1991, p. 13). Para a pesquisadora, pensar de forma interdisciplinar indica, no ato de comparar, não o intuito de “justapor ou sobrepor”, mas, principalmente, o de analisar, indagar e suscitar questões que ampliem a compreensão, “não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico), mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social)” (CARVALHAL, 1991, p. 11). Para colocar algo em estado de comparação, é necessário entender a natureza dos elementos envolvidos e, dessa forma, assimilar as particularidades intrínsecas a cada fenômeno artístico. Adquirir essa postura irá contribuir para vislumbrar como as obras de Tezza são permeadas, por uma visão interartística, por influências múltiplas, e, ainda, poderá colaborar na compreensão e análise inter-relacional de *O fotógrafo*, com os filmes *Blow up* e *Janela indiscreta*, principalmente, no que se refere à encenação da fotografia, do fotógrafo e do ato de fotografar.

Iremos, pois, tecer, brevemente, reflexões acerca das relações recíprocas entre a literatura, o cinema, a fotografia e, eventualmente, a pintura. Sabemos que não se trata de tarefa fácil, a começar pela literatura, pois a tentativa de entender a origem da arte literária é uma operação complexa que perpassa diversas acepções dadas por teóricos ao termo “literatura”. Domicio Proença Filho expõe que, desde Aristóteles, entende-se a literatura como a “arte da palavra”. Contudo, sabe-se que essa é uma definição por demais abrangente e não se trata de matéria simples, conforme nos alerta o próprio estudioso: “Considerado o termo, em sentido restrito, a partir de uma perspectiva estética, isto é, como o equivalente à *criação estética*, o conceito de literatura, como acontece com outros fatos culturais, não é matéria pacífica entre os estudiosos que a ela se dedicam” (PROENÇA FILHO, 2007, p. 8, grifo do autor).

Segundo Marisa Lajolo (1985), para a pergunta “O que é literatura?” existem diversas concepções e que não necessariamente uma anule a outra. A autora observa que os intelectuais, mesmo aqueles que divergem teoricamente, acabam por considerar o fato de que pensar adequadamente a literatura demanda a revisão e diálogo com a tradição, a produção literária precedente e as teorias que foram tecidas em torno dessa temática (LAJOLO, 1985, p. 8). Os meios de produção e publicação tão diversos, também, são fatores que tornam mais complexos a delimitação do que é a literatura (LAJOLO, 1985, p. 12). Lajolo também acrescenta que pode ser considerada insuficiente a hipótese de que a existência da obra literária é atribuída à condição de uma interação e coexistência, entre os autores que a produzem e o público que a recebe (LAJOLO, 1985, p. 16). Para a autora, a questão ainda perpassa outras noções, dentre elas a de literariedade. Ela afirma, portanto, que uma obra escrita, para ser considerada literária, também necessita ser considerada no contexto de “um conjunto de obras literárias de uma dada tradição cultural, que ela tenha o endosso de certos setores mais especializados, aos quais compete o batismo de um texto como *literário* ou *não literário*” (LAJOLO, 1985, p. 18). Lajolo também considera que a literatura se manifesta, como uma das formas mais radicalizadas da linguagem, na intenção do autor de mobilizar a linguagem na promoção de um objeto estético-literário. Percorrendo desde a Grécia antiga aos movimentos modernistas, a autora aponta aspectos de literariedade e diferentes autores, teóricos e obras que questionaram paradigmas estéticos que os precederam. Por fim, ela nos conduz ao entendimento de que as teorias contemplam o conceito de “literatura” parcialmente e não alcançam unanimidade entre os mais diversos teóricos, mas, de qualquer modo, são essenciais para fomentar a discussão em torno do tema (LAJOLO, 1985, p. 25). Corroborando com essa forma de pensar, Cristovão Tezza entende a literatura como “um fato da cultura

humana, um objeto contingente, ao sabor da história e dos valores de seu tempo. A própria ideia de ‘literatura’ é definida nesses termos passageiros, voláteis, a um tempo cumulativos e transformadores” (TEZZA, 2018, p. 48-49). Concordando com o raciocínio de Tezza, ao considerar a literatura como fato cultural, acreditamos que isso implica a compreensão de que ela seja um fenômeno artístico, inserido em um sistema mais complexo na humanidade, integrado a outras esferas artísticas, saberes e crenças. Pensando nesse contexto mais abrangente, Domício Proença Filho, em *A linguagem literária*, relaciona a noção de suporte na arte aplicando à literatura. O autor diz que a execução de qualquer obra artística demanda um suporte, ou seja, os meios de concretizar uma ideia artística: “a tinta e a tela, na pintura; o mármore, a pedra, a madeira, o metal, na escultura”. Da mesma maneira, a literatura, para a construção de um objeto estético-literário, utiliza o suporte que corresponde a “uma língua, um produto cultural” (PROENÇA FILHO, 2007, p. 30).

Para darmos prosseguimento aos diálogos entre as artes, iremos retroceder aos primórdios da produção artística que, segundo Walter Benjamin, “inicia-se com figuras que estão a serviço da magia” (BENJAMIN, 2017, p. 63). Para ele, na pré-história, o objeto de arte não era tomado como “arte” (pois até então não havia essa noção), mas como um “instrumento da magia” dotado de “valor de culto” (BENJAMIN, 2017, p. 64). O objeto era integrado, portanto, no contexto das crenças e rituais como objetos de idealização “e contemplação mágica” (BENJAMIN, 2017, p. 65). Essas práticas ancestrais representavam uma sociedade fundamentada na técnica a serviço do ritual (BENJAMIN, 2017, p. 65).

Conforme Benjamin indica, a imagem exerce uma função fundamental desde os primórdios por seu valor de culto. Desde as primeiras manifestações imagéticas que serviam de fonte de fortalecimento do observador, por meio da contemplação mágica da figura de um ancestral (BENJAMIN, 2017, p. 65) até a fotografia, se conserva a prática do olhar. Isso, de tal modo que, como Alfredo Bosi destaca, “contemplar é olhar religiosamente (*contemplum*)” (BOSI, 1988, p. 78). A fotografia é, sem dúvida, uma prática do olhar, de fazer ver, e, dessa forma, desbanalizar o banalizado. Conforme Barthes (2017) aponta, ela torna notável aquilo que retrata, pois explora as formas possíveis de aguçar a percepção de quem observa.

O primeiro grande marco reconhecido na história da fotografia foi a imagem fixada por Joseph Niépce, a partir de uma experiência feita em uma placa de estanho, coberta com uma mistura de água com betume, que ficou exposta por cerca de oito horas (CAVENAGUI, 2008, p. 10).

Figura 1: Vista da janela no andar de cima da “casa de campo de Niépce em Saint-Loup-de-Varenes, Le Gras, França” (CAVENAGHI, 2008, p. 9).



Fonte: Fotografia tirada por Niépce. Imagem disponível em:
 <<http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/firstphotograph/process/#top>>.

Na gênese da fotografia, para Barthes, “sempre colocamos Niépce e Daguerre (mesmo que o segundo tenha usurpado um pouco o lugar do primeiro)” (BARTHES, 2017, p.34). Conforme Barthes assinala, Niépce é detentor da invenção cunhada como “heliografia” que inaugura a fotografia, mas não conseguiu dar continuidade ao invento. Antes de falecer em 1833, repassou os princípios do experimento fotográfico para Daguerre que prosseguiu aprimorando a técnica que ficou conhecida como “Daguerreótipo”. A invenção de Daguerre demandava um tempo consideravelmente menor para fixar a imagem que a de Niépce.

Barthes (2017, p. 77) reconhece as contribuições dos pintores pelas aplicações da “perspectiva”, “enquadramento” e “óptica da câmera obscura”, mas nega-lhes o protagonismo no surgimento da fotografia atribuindo-o aos químicos. A fotografia nasce a partir de “uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz)” que “permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado” (BARTHES, 2017, p. 77).

O fotógrafo Philippe Dubois, também estabelece distinções quanto à técnica da fotografia analógica e da pintura elencando uma das características que considera essencial em termos de intervenção do artista no processo de formação da imagem:

Ali onde o fotógrafo *corta*, o pintor *compõe*; ali onde a película fotossensível recebe a imagem (mesmo que seja latente) de uma só vez por *toda* a superfície e sem que o operador nada possa mudar durante o processo (apenas no tempo da exposição), a tela a ser pintada só pode receber *progressivamente* a imagem que vem lentamente

nela se construir, toque por toque e linha por linha, com paradas, movimentos de recuo e aproximação, no controle centímetro por centímetro da superfície, com esboços, rascunhos, correções, retomadas, retoques, em suma, com a possibilidade de o pintor intervir e modificar *a cada instante* o processo de inscrição da imagem. (DUBOIS, 1998, p. 167, grifo do autor).

No raciocínio de Dubois, para o pintor, o instante é “progressivo”, pois são vários momentos em que são formadas as imagens, por meio de intervenções diretas; e para o fotógrafo o instante é “decisivo”, usando a expressão de Henri-Cartier Bresson, é o momento oportuno em que o corte é feito de forma irrecorrível, sem possibilidade de redefinir a composição, durante o processo de formação da imagem no interior da câmera.

O historiador de arte, E. H. Gombrich observa que o “surgimento da máquina fotográfica portátil e do instantâneo ocorreu durante os mesmos anos que presenciaram a ascensão da pintura impressionista” (2015, p. 524). A princípio, a sociedade utilizava a fotografia principalmente para realização de retratos, mesmo o tempo de exposição sendo demorado “e as pessoas que se sentavam para ser fotografadas deviam ter certos apoios a fim de permanecerem quietas por tanto tempo” (GOMBRICH, 2015, p. 524).

Gombrich considera que o dispositivo fotográfico estimulou “mais os artistas em seu caminho de exploração e experimentos” ajudando-os “a descobrir o encanto das cenas fortuitas e do ângulo inesperado” (GOMBRICH, 2015, p. 524).

Com o tempo, Gombrich assinala que a fotografia torna-se mais adotada para retratos do que a pintura e “no século XIX estava prestes a assumir essa função da arte pictórica”, pois já “não havia necessidade de a pintura executar a tarefa que um dispositivo mecânico podia realizar melhor e mais barato” (GOMBRICH, 2015, p. 524). Para Gombrich, esse fato representou um abalo no trabalho dos pintores:

Antes da máquina fotográfica, quase toda pessoa que se prezava devia posar para o seu retrato, pelo menos uma vez na vida. Agora, as pessoas raramente se sujeitam a esse incômodo, a menos que quisessem obsequiar ou ajudar um pintor amigo. Por causa disso, os artistas viram-se cada vez mais compelidos a explorar regiões onde a máquina não podia substituí-los. De fato, a arte moderna dificilmente se converteria no que é sem o impacto da invenção da fotografia. (GOMBRICH, 2015, p. 525).

No mesmo sentido, Benjamin acredita que com a “fotografia, a mão foi pela primeira vez aliviada das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução figurativa, as quais recaíam a partir daí exclusivamente sobre o olho” (BENJAMIN, 2017, p. 55).

Essas opiniões de Benjamin e Gombrich não são, no entanto, unânimes. Há os que discordam de que os adventos fotográficos tenham desprestigiado a pintura e o trabalho dos pintores retratistas. Para Teodoro Rennó Assunção a

suposição de que a invenção de um meio mecânico de reprodução da imagem pudesse eliminar a demanda de retratos a óleo é um equívoco. A fotografia

certamente amplia o conceito do gênero ‘retrato’ assim como democratiza, por seus custos mais baixos, o acesso a ele, mas simultaneamente ela redefine o retrato pintado como artigo de luxo, cujo valor não reside apenas nas qualidades pictóricas [...] mas sobretudo no fato de ser único e insubstituível. (ASSUNÇÃO, 1992, p.202).

Independentemente das controvérsias, são nítidos os efeitos da invenção da fotografia em diversos segmentos da sociedade. Um dos pontos, inclusive, é como se refletiria nas outras artes a invenção do dispositivo fotográfico. Benjamin, ao ponderar sobre essa questão, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, considera que, antes de discutir se a fotografia é ou não arte, seria o caso de questionar se as invenções fotográficas já não haviam alterado a própria natureza da arte, expandindo seus limites.

A questão colocada por Benjamin reitera a ideia de que tudo o que surge dialoga e amplia os conceitos do que já está anteriormente posto. Da mesma forma, tudo o que se concretiza poderia conter potencialmente o que se criará em seguida, pelo fato de fomentar ideias e condições para o desenvolvimento de novas formas e técnicas. Benjamin acredita que se “a litografia encerrava virtualmente o jornal ilustrado, também o cinema falado encontrava-se latente na fotografia.” (BENJAMIN, 2017, p. 55). De forma semelhante os estudos, experimentos e projeção de imagens configuraram o que Arlindo Machado denomina como “pré-cinema”. Ainda, antecedendo o pré-cinema, existiram manifestações que poderiam conter traços da arte cinematográfica. Para Machado, quanto mais se busca um primeiro vislumbre do cinema, mais os historiadores “são remetidos para trás, até os mitos e ritos dos primórdios” (MACHADO, 1997, p. 14). Grandes historiadores do cinema apontam contribuições desde a:

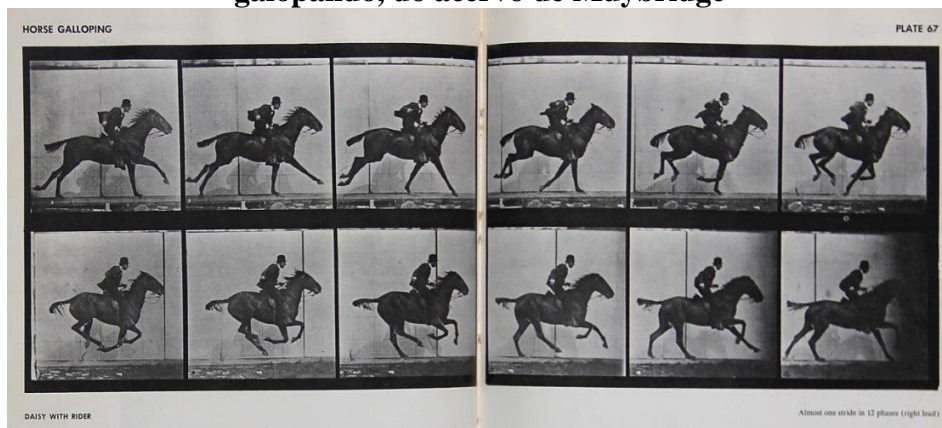
invenção dos teatros de luz por Giovanni della Porta (século XVI), das projeções criptológicas por Athanasius Kircher (século XVII), da lanterna mágica por Christiaan Huygens, Robert Hooke, Johannes Zahn, Samuel Rhanaeus, Petrus van Musschenbroek e Edme-Gilles Guyot (séculos XVII e XVIII), do Panorama por Robert Baraker (século XVIII), da fotografia por Nicéphore Niépce e Louis Daguerre (século XIX), os experimentos com persistência retiniana por Joseph Plateau (século XIX), os exercícios de decomposição do movimento por Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge (século XIX) (MACHADO, 1997, p. 12).

O fotógrafo Eadweard Muybridge, considerado um dos pioneiros do cinema, segundo Robert Taft, é inserido historicamente no período do pré-cinema, por realizar experimentos com fotografias em sequência e inventos como o Zoopraxiscópio¹ (TAFT, 1955, p. 9). Em 1877, Muybridge, com uma foto, comprova que existe um momento, no galopar do cavalo, em que as quatro patas pairam no ar. Até então, naquela época, acreditava-se que sempre um dos cascos tocavam o chão (e era dessa forma que era retratado por artistas). Ainda, por meio

¹ O Zoopraxiscópio designa um dispositivo que exibia sequência de imagens.

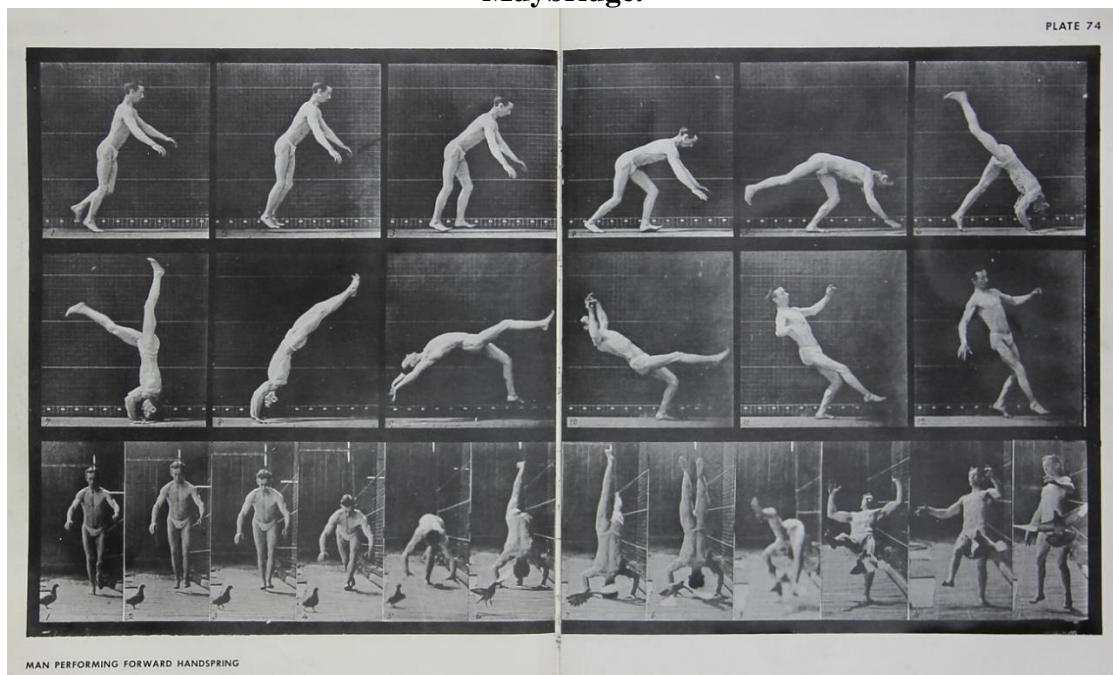
de uma nova técnica, Muybridge executa, em 1878, uma sequência de fotos em que é registrada a locomoção do cavalo de forma detalhada. Para Taft, Muybridge se consagra por realizar o estudo dos movimentos e ações, por meio de imagens progressivas, do ser humano e dos animais (TAFT, 1955, p. 7). Seguem dois de seus vastos experimentos com uma série de fotogramas reunidos em *Animals in motion* e *The human figure in motion*:

Figura 2: Horse with saddle rider. Uma das seqüências de fotografias de cavalo galopando, do acervo de Muybridge



Fonte: Imagens disponíveis e retiradas diretamente do livro *Animals in motion*. Sessão: Galloping. Plate 67: horse with saddle rider. (MUYBRIDGE, 1957, p. 208-209).

Figura 3: Man performing forward handspring. Sequência de fotografias do acervo de Muybridge.



Fonte: Retirado diretamente do livro *The human figure in motion*. Plate 74: Man performing forward handspring. (MUYBRIDGE, 1955, p. 168-1690).

A iniciativa de Muybridge, ao disparar as fotografias em sequência, representa uma preparação para a exploração mais sistematizada da sequencialidade imagética e para a criação da ilusão da imagem em movimento, conforme ocorre com a experiência do cinema. Sobre isso Robert Taft discorre na apresentação do livro *The human figure in motion* de Edward Muybridge:

Houve uma longa e extensa controvérsia a respeito da verdadeira origem da imagem em movimento, mas isso não nos interessa aqui. O fato é que Muybridge foi, certamente, o primeiro a dar uma visibilidade internacional para a imagem em movimento e usá-la como método de instrução² (TAFT, 1955, p. 9, tradução nossa).

Barthes reflete que, na fotografia, “alguma coisa *se pôs* diante desse mesmo pequeno orifício e aí permaneceu para sempre” e no cinema “a pose é levada e negada pela sequência contínua das imagens: trata-se de uma outra fenomenologia e, portanto, de uma outra arte que começa, embora derivada da primeira” (BARTHES, 2017, p. 75).

Se na fotografia Daguerre ficou mais famoso do que Niépce, no cinema os irmãos Lumière tiveram mais reconhecimento do que Thomas A. Edison, considerado o precursor do invento cinematográfico. Flávia Costa discorre a respeito no capítulo “Primeiro Cinema” do livro *História do cinema mundial*:

As primeiras exhibições de filmes com uso de um mecanismo intermitente aconteceram entre 1893, quando Thomas A. Edison registrou nos EUA a patente de seu quinetoscópio, e 28 de dezembro de 1895, quando os irmãos Louis e Auguste Lumière realizaram em Paris a famosa demonstração, pública e paga, de seu cinematógrafo. [...] Auguste e Louis Lumière, apesar de não terem sido os primeiros na corrida, são os que ficaram mais famosos. Eram negociantes experientes, que souberam tornar seu invento conhecido no mundo todo e fazer do cinema uma atividade lucrativa, vendendo câmeras e filmes. A família Lumière era, então, a maior produtora europeia de placas fotográficas, e o *marketing* fazia parte de suas práticas. Parte do sucesso do cinematógrafo deve-se ao seu *design*, muito mais leve e funcional (COSTA, 2006, p. 18-19).

O cinema surgiu a partir de experimentos técnicos principalmente para fins de investigação do mundo, e, posteriormente, é que se foram enxergando as potencialidades desse novo meio de expressão. A linguagem cinematográfica foi se desenvolvendo, mas a princípio, segundo Flávia Costa (2006):

não possuía um código próprio e estava misturada a outras formas culturais, como os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões-postais. Os aparelhos que projetavam filmes apareceram como mais uma curiosidade entre as várias invenções que surgiram no final do século XIX. (COSTA, 2006, p. 17).

Essa reflexão sobre o início do cinema nos remete à crônica “Vendo cinema, lendo um filme” de Tezza (2013b, p. 77), presente no livro *Um operário em férias*. O autor reflete sobre

² There has been long and extended controversy about the actual origin of the motion Picture, but this need not concern us here. The fact remains that Muybridge was certainly the first to bring the moving picture international attention and to use it as a method of instruction. (TAFT, 1955, p. 9)

a noção volátil do que é o realismo da imagem, pois a percepção do que seria uma experiência “realista” oscila em tempos diferentes. Tezza relaciona, por exemplo, o realismo na atual era do 3D e os filmes em preto e branco na sua gênese. Nesse contexto, o autor lembra o fato curioso que ocorreu na exibição do curta-metragem *A chegada de um trem na estação*, dos irmãos Lumière, na qual as pessoas saíram correndo da sessão por acreditar que um trem em preto e branco, projetado em uma superfície plana, iria acertá-las. O cronista destaca o fato de que as pessoas achavam que era “mesmo um trem de verdade” (TEZZA, 2013b, p. 77). Dos primeiros curtas-metragens até o “hiper-realismo” do 3D, podemos perceber como deve ser relativizada a sensação de realidade, pelo fato de que as gerações vão absorvendo, se familiarizando com as tecnologias e, dessa forma, a linguagem cinematográfica foi se convencionalizando na mente do espectador. Continuando a discussão, Tezza traz à cena o romance *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley que, segundo o autor curitibano, nessa ficção a experiência do cinema é retratada como uma operação sensorial automática. Distanciando-se dessa maneira de pensar, Tezza vislumbra uma outra possibilidade de “ler” o filme, adiantando e retrocedendo nos trechos, (como seria ao fazer uso do controle remoto). Dessa forma, o autor propõe uma aproximação da experiência de ver um filme, com uma lógica semelhante à leitura de um livro: a de tornar o filme “um ‘texto’ a ser lido individualmente em que “dá para ‘voltar a página’, reler uma cena, interromper a leitura, como se fosse um livro” (TEZZA, 2013b, p. 78).

Desde já, essa crônica de Tezza, nos faz experimentar um pouco do modo interdisciplinar com que o autor pensa o mundo e a arte, por meio de sua escrita. Isso é algo que iremos aprofundar no segundo capítulo. Voltemos, ainda, às reflexões sobre as artes para vislumbrar como elas se influenciam mutuamente. O que podemos afirmar, com certeza, é que os inventores da fotografia e do cinema não imaginavam a dimensão do impacto da cultura da imagem na humanidade (até porque ainda não se falava nisso), inclusive no âmbito das outras artes como a própria literatura. Veremos um pouco mais a literatura no contexto de outras artes e as outras artes na literatura.

1.1 Luz, câmera, literatura!

Sabe-se que a literatura é uma forma de expressão artística na cultura humana, a partir de uma construção histórica que, para Tezza, pode adquirir “sentidos diferentes em tempos históricos diferentes” (TEZZA, 2012, p. 29). A arte literária possui características intrínsecas,

mas que são também fortemente vinculadas à sétima arte: o caráter imagético, o ritmo, a sonoridade, a montagem, a cenografia, a narrativa e a encenação. O cinema, por sua vez, pode ser considerado uma derivação da fotografia e de experimentos fotográficos. De acordo com André Bazin, o cinema se apresenta como uma “consecução no tempo da objetividade fotográfica” (BAZIN, 1921, p. 24), ou seja, uma sucessão rápida de imagens fixas ocasionando uma ilusão de movimento.

Os diálogos entre literatura e outras formas artísticas já foram largamente estudadas e não se limitam necessariamente à inter-relação cinema, literatura e fotografia, mas se estendem ao teatro, às artes plásticas, à música e a outras formas estéticas.

Schollhammer reflete que os autores de *Theory of Literature*, René Welleck e Austin Warren, acreditam que, pelas particularidades e lógicas intrínsecas a cada forma de arte, como a “evolução individual”, o “ritmo diferente” e a “estruturação interna” a comparação entre elas não contribui significativamente para o entendimento da literatura (SCHOLLHAMMER, 2016, p. 12). As observações e críticas feitas pelos estudiosos foram direcionadas, principalmente, para a reflexão de Horácio em *Arte Poética*. Para Schollhammer, “Horácio defende a irmandade entre a poesia e a pintura”, referindo-se à pintura como “poesia muda” e à poesia como “pintura falada”. A comparação feita por Horácio suscita aproximações entre poesia e imagem, no que concerne aos “elementos pitorescos, descritivos e expositivos da literatura e os elementos poéticos, retóricos ou narrativos da pintura” (SCHOLLHAMMER, 2016, p. 12).

Contrariando o discurso de Welleck e Warren, acreditamos que é justamente o fato de cada arte possuir seus próprios sistemas e códigos que, ao serem comparados, promovem reflexões que podem resultar na experimentação de novas formas, sendo possível, por parte do artista, incorporar, na obra, elementos encontrados em outra lógica e fenômeno artístico. Assim, ampliam-se os “limites” das diferentes formas de expressão artística, estabelecidos até então, para dar conta da complexidade da condição humana e do mundo. Consideramos, ainda, o impacto estético que uma obra pode exercer em outro meio artístico, como ocorre com o longa-metragem *Blow up*, inspirado no conto “As babas do diabo”, de Júlio Cortázar, e do filme *Janela indiscreta*, produzido a partir do conto “It Had to be murder”, de Cornell Woolrich.

Schollhammer também evoca algumas contribuições do diálogo interartístico, apontando a aproximação entre “literatura modernista ocidental e as artes visuais dos movimentos vanguardistas” feita por Arnold Hauser em *História Social da Literatura e da Arte* (SCHOLLHAMMER, 2016, p. 20). Publicado em 1982, o estudo, dentre outras questões,

relaciona a literatura moderna e os movimentos expressionista, cubista, futurista e surrealista (a partir do século XX). Hauser, citado por Schollhammer, compreende esse período como:

expressão de uma nova consciência de tempo e de espaço, que encontra na representação cinematográfica sua técnica privilegiada. O cinema é então posto em destaque por ser a arte que, pela realização técnica da consciência temporal moderna, torna-se a mais representativa da época, embora não necessariamente a arte mais criativa. (HAUSER apud SCHOLLHAMMER, 2016, p. 20).

Assim com o cinema contribuiu com novas formas de se pensar a arte, os cineastas foram influenciados por noções da literatura e do teatro, passando a “alinhar duas ações simultâneas” por meio da montagem (MACHADO, 1997, p. 142). De acordo com Schollhammer e outros teóricos, a aplicação da montagem, feita pelos cineastas D.W Griffith e Sergei Eisenstein:

promoveu a articulação de enredos paralelos, que perpassam entre experiência e imaginação. Nessa perspectiva, o cinema, ao invés de limitar-se a representar conteúdos históricos e culturais, dá forma concreta à experiência histórica que manifesta a fragmentação, a heterogeneidade e a desintegração do mundo moderno. (SCHOLLHAMMER, 2016, p. 20-21).

Eisenstein, influenciado pela literatura de James Joyce, argumentava em favor da evolução narrativa no cinema, de se criar possibilidades expressivas diferentes das estruturas e dos recursos do cinema clássico. Para Ismail Xavier, a partir da percepção das inovações da literatura moderna, Eisenstein acreditava, também, no “cinema como arte com enorme potencial de experimentação dentro dos parâmetros da vanguarda do século XX” (XAVIER, 2003, p. 71).

Maria de Lourdes Abreu de Oliveira em *O visual na escritura: a revolução do olhar* também indica uma influência mútua, em que os diferentes tipos de montagem, que foram se incorporando à linguagem cinematográfica, também constituíram, em parte, uma contribuição às narrativas literárias posteriores (OLIVEIRA, 1978, p. 224). A reverberação do cinema, pela formalização do princípio da montagem, na literatura, cria lacunas, saltos nos textos literários, nas quais o leitor irá atuar para criar sentido e fazer conexões a partir de orientações mínimas dadas pelo narrador (OLIVEIRA, 1978, p. 224).

Para Oliveira, a lógica da câmera, dos planos e da montagem aplicada à literatura “favorece a mobilidade e a dinamização do observador e da distância que o separa do observado. O saltar do longe para o perto ou do lado para a frente, confere ao texto ênfase e dramatismo” (MOELLER apud OLIVEIRA, 1978, p. 222).

Nesse emaranhado de influências, Schollhammer indica que existe:

uma ampla bibliografia sobre o tema que rastreia os paralelos entre a experimentação literária e a estrutura narrativa, mostrando as correlações entre o fluxo de consciência (stream-of-consciousness), a visualização e o detalhamento descritivo dos romances modernistas de Conrad, Joyce, Proust e Virginia Woolf e os recursos cinematográficos inventados na mesma época ou posteriormente. (SCHOLLHAMMER, 2016, p. 22).

Por meio dos estudos de Alan Spiegel em *Fiction and the camera eye*, Schollhammer considera, ainda, que talvez o mais interessante seja que exista “até pesquisas que procuram revelar a antecipação de técnicas de *flashback*³ e *flashforward*⁴ da linguagem cinematográfica, já na épica de Homero” (SPIEGEL, 1976 apud SCHOLLHAMMER, 2016, p. 22).

Schollhammer, a partir de Haroldo de Campos, argumenta que no modernismo brasileiro, a linguagem cinematográfica atuou como fonte de inspiração, como pode ser observado em Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Mário de Andrade, autor de *Amar, verbo intransitivo*, se refere ao livro como um ‘romance cinematográfico’. Em Oswald de Andrade, “a inspiração fica evidente na estrutura fragmentada e ágil de *Memórias sentimentais de João Miramar* e de *Serafim Ponte Grande*, obras caracterizadas por Haroldo de Campos como exemplos de ‘prosa cinematográfica’” (CAMPOS apud SCHOLLHAMMER, 2016, p. 22). Sobre isso, Schollhammer reflete que:

A mescla de formas temporais e espaciais explorada no modernismo contribuiu para o desenvolvimento de métodos automáticos de escrita e de novas técnicas de montagem que interrompe a linearidade narrativa tradicional, introduzindo novas forças dinâmicas como o conceito de “*simultaneidade* – ou, como formulado por Mário de Andrade, no manifesto poético *A Escrava que não é Isaura* (1972, p.226), ‘simultaneísmo’ – e que, no cinema, se expressava sensorialmente em termos de espacialização do tempo e temporalização do espaço (SCHOLLHAMMER, 2016, p. 23, grifo do autor).

De forma análoga, em *O fotógrafo* ocorre a sensação de simultaneidade entre os personagens que dividem os espaços públicos e privados da cidade. Esse é um dos assuntos que são tomados como objeto de reflexão no segundo e, principalmente, terceiro capítulo.

Retomando a ideia já mencionada, no primeiro subitem, o surgimento do cinema inaugurou uma era de predominância das imagens (COSTA, 2006, p. 17) culminando, por diversos fatores tecnológicos e culturais, na atual cultura da imagem. Intrincado a questões de nosso tempo, a “fascinação pelo olhar atinge a literatura, manifesta-se no texto literário” (OLIVEIRA, 1978, p. 217).

Tânia Pellegrini sublinha que a reprodutibilidade técnica das imagens, estudada por Walter Benjamin, desde o surgimento da fotografia e do cinema, alteram “antes de tudo, as

³ Técnica no cinema em que se interrompe o tempo presente da história para retroceder para o passado.

⁴ Técnica no cinema que projeta os acontecimentos futuros em relação à história.

maneiras pelas quais se olha e se percebe o mundo” (PELLEGRINI, 2003, p. 16). Essas transformações operam na literatura, por meio das “modificações nas noções de tempo, espaço, personagem e narrador, estruturantes básicos da forma narrativa” (PELLEGRINI, 2003, p. 16). Rubem Fonseca, Patrícia Melo e Sérgio Sant’Anna, elencados por Pellegrini, se aproximam de uma espécie de “estilo imagético” pelo fato de se utilizarem de detalhes, “fragmentos de objetos, vestígios de paisagens, traços de corpos ou rostos humanos: *flashes, takes, shots*” (PELLEGRINI, 2003, p. 29).

Somando-se a questão das imagens, Schollhammer aponta a tendência de se pensar em novas maneiras de narrar, a partir das experiências nas metrópoles, “como resposta ao desafio que a complexidade urbana contemporânea” instaura e “principalmente porque a cidade parece ser, atualmente, a condição material ou o cenário representativo predominante da realidade” (SCHOLLHAMMER, 2016, p.29). No contexto literário, Schollhammer (2016, p. 29) cita *A fúria da carne*, de João Gilberto Noll, e *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato.

Algumas dessas questões e tendências, fruto das complexas relações do homem com o mundo na contemporaneidade, também se verificam em diversas narrativas de Cristovão Tezza, inclusive, em *O fotógrafo*. A obra apresenta temas como a solidão, a política, os abismos nas relações afetivas e os pontos de vista que se cruzam e se desencontram na cidade.

Em *O fotógrafo*, o olhar não está só vinculado a temas fotográficos, mas está intrincado no cotidiano dos personagens, que se olham, mas nem sempre se percebem. O jogo de olhares os entrelaça na rede de relações familiares e estranhas.

A forma como Tezza estrutura a narrativa valoriza a ideia de pessoas que compartilham os espaços urbanos e domésticos, simulando perspectivas diferentes em um mesmo instante de tempo. Nesse fluxo, a história prossegue e, no capítulo seguinte, é retomada do mesmo ponto anterior, sob outra perspectiva, trazendo a noção da simultaneidade de vidas compartilhadas. As imagens, principalmente fotografias, surgem como incitadoras de produção de subjetividades. Ainda, ocorre a percepção que um personagem possui, a partir de aspectos percebidos ou imaginados, pelos gestos e atitudes aparentes do outro.

A narrativa de Tezza ocorre ao amanhecer, quando um fotógrafo é incumbido, por um homem misterioso, de espionar e fotografar Íris secretamente:

Calculou o saldo: 200 dólares no bolso, minha ajuda de custo, e na bolsa, em forma de filme, 36 poses — outros 200 dólares. Bastaria entregar o rolo ao homem. Ou não? É melhor que ela não saiba que está sendo fotografada, o homem havia dito, querendo mesmo dizer que é fundamental que ela não saiba. Sim, mas de certa forma ela não soube que estava sendo fotografada, o fotógrafo argumentou. Como fazer é problema seu, o homem disse. (TEZZA, 2011, p. 41).

Não somente em *O fotógrafo*, o protagonista é colocado como *voyeur*, como aquele que espia, observa um alvo estabelecido, mas também em *Blow up* (1966), dirigido por Michelangelo Antonioni, e em *Janela indiscreta* (1954), dirigido por Alfred Hitchcock. *Blow up* apresenta a história de Thomas, um prestigiado fotógrafo de moda que registra, sem ser percebido, um casal em um parque, mas, ao revelar as fotos, percebe nelas elementos que os leva a suspeitar de uma possibilidade de assassinato. *Janela indiscreta* retrata o fotógrafo Jefferies, apelidado de Jeff, que se mantém em repouso, no apartamento, para recuperar a perna quebrada. Para evitar o tédio, o personagem começa a observar seus vizinhos pela janela e acaba por presenciar acontecimentos estranhos em um dos apartamentos, o que o faz desconfiar de um possível homicídio.

A presença da fotografia e do olhar são importantes em *O fotógrafo*, em *Blow up* e em *Janela Indiscreta*, pois estão atrelados aos enredos e potencializam efeitos dramáticos e reflexões a respeito da imagem, da incerteza do visível, de como a visão de mundo dos personagens está vinculada ao que eles exercem profissionalmente. Para continuar essas reflexões, primeiramente, vamos nos aprofundar um pouco mais nas obras de Tezza, para melhor perceber a interartisticidade, ou seja, como ele problematiza e pensa as outras artes, na sua escrita.

2 A ESCRITA DE CRISTOVÃO TEZZA

Não é a crise do mundo que faz nascer romancistas e poetas. Eles escrevem porque são eles mesmos que estão em crise - um poderoso sentimento de inadequação, que é a alma da arte, sopra-lhes a primeira palavra, com a qual eles tentam redesenhar o mundo. (TEZZA, 2013b, p. 46).

Ele imagina que tem algumas coisas a dizer, não sobre o mundo, mas sobre as formas de linguagem. (TEZZA, 2016c, p. 142).

O escritor curitibano Cristovão Tezza é autor de mais de 20 livros publicados no Brasil, e vem obtendo grande visibilidade no atual cenário literário brasileiro. Com a obra *O filho eterno* (2007), foi o vencedor do prêmio Jabuti de melhor romance, além de receber o prêmio da APCA (Associação Paulista dos críticos de Arte), Portugal-Telecom, o prêmio São Paulo de Literatura, dentre outras premiações. O romance *O fotógrafo* recebeu (em 2005) o prêmio da Academia Brasileira de Letras de melhor Romance do ano, e 3º lugar no prêmio Jabuti.

Cristovão Tezza cresceu:

no espírito hippie dos anos 1960, foi relojoeiro e ator/autor de uma trupe teatral, viajou à Europa como mochileiro na década de 1970 e, nos vinte anos seguintes, consolidou-se nacionalmente como escritor, sobretudo depois da publicação de *Trapo*, em 1988. (SCHWARTZ, 2013, p. 9).

Antes de traçar uma trajetória premiada como escritor, ainda em formação, suas obras foram recusadas por várias editoras, e alguns de seus textos ficaram engavetadas por um longo tempo. Na entrevista dada a Carlos Alberto Faraco,⁵ publicada em 1994, Tezza afirma que *Trapo* (escrito em 1982) foi um divisor de águas, em termos de qualidade “técnica, visão de mundo” e “maturidade” (TEZZA apud FARACO, 1994). É notável que *Trapo* represente um importante marco qualitativo na trajetória de Cristovão Tezza, mas é em *Breve espaço entre cor e sombra* (reeditado como *Breve espaço*) que o autor, de fato, atingiu a maturidade literária, com maior consciência da sua própria escrita.

Tezza mora em Curitiba desde os 7 anos de idade, para onde se mudou, vindo de Lages, no interior de Santa Catarina. De acordo com Christian Schwartz (2013, p. 13), no texto “Férias adiadas” de apresentação do livro de crônicas *Um operário em férias*, a metrópole curitibana também está presente ficcionalmente nas obras de Cristovão Tezza. Outras marcas recorrentes são as discussões politizadas entre personagens, assim como as histórias que se situam paralelamente a momentos importantes no Brasil, como as eleições presidenciais (em *O fotógrafo* e em *A tradutora*) e a Copa do Mundo (em *A tradutora*). Dessa forma, o autor “localiza” a obra ficcionalmente a partir de referências “reais”, dando indícios temporais e espaciais como ruas de Curitiba e fases políticas do país.

A crítica especializada na obra do escritor considera que é em *O filho eterno* que o autor apresenta, de forma madura, uma ficção extraída de sua própria experiência, a partir da relação com seu filho portador da síndrome de Down. Nesse romance, Tezza elege o narrador em terceira pessoa, provavelmente buscando um distanciamento, para evitar sentimentalismos e alcançar uma certa crueza no tratamento literário do tema. Diferentemente disso, em *A tradutora* e *O fotógrafo* se fundem as vozes e visões em primeira e terceira pessoas.

Considerando *A tradutora*, *O fotógrafo*, *Breve espaço* e *O Filho eterno*, podemos dizer que as narrativas de Tezza não tratam de grandes feitos e acontecimentos no sentido épico, mas os personagens vivenciam tragédias e alegrias pessoais, acontecimentos e “desacontecimentos” que repercutem na esfera íntima de suas vidas. Eles removem mentalmente situações resultantes das escolhas e acasos existenciais.

⁵ FARACO, Carlos Alberto. **Diálogo:** Cristovão Tezza. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/entrevistas/p_94_seriepr.html> Acesso em: 30 Julho. 2018

Tezza assume traços da sua escrita literária como fruto da experiência vivida nas artes cênicas, por exemplo, ao “concentrar a ação numa sequência temporal bastante fechada, como numa peça de teatro” (FONSECA, 2016)⁶ e atribui também, em consequência dessa característica, uma propensão a boas adaptações teatrais de suas obras literárias.

A ênfase na narração da atividade mental dos personagens parece reforçar ainda mais o aspecto de solidão, apesar das pessoas e estímulos que os rodeiam, mostrando os abismos das relações humanas, das tentativas de entender o outro, cuja essência nunca é totalmente revelada. *Breve espaço* se refere não só a questão espacial, da perspectiva na pintura, mas aos vínculos afetivos. A história se inicia no enterro de Aníbal Marsotti, mentor do artista plástico Tato Simone. Por meio dos pensamentos e diálogos de Tato com outros personagens, percebemos a dificuldade que ele tem de se relacionar, pois cria distâncias, parecendo, para os outros, uma pessoa fria: “— Faz muito tempo que eu queria conversar sobre isso com você. Que é meu grande amigo em Curitiba. Mas você...você é um homem...distante! Acho que essa é a palavra: distante” (TEZZA, 2013a, p. 300).

O fotógrafo também apresenta a dificuldade dos personagens se relacionarem afetivamente, não pela dificuldade de se conectarem uns aos outros, como ocorre com Tato, em *Breve espaço*, mas pelo desgaste da convivência e dos relacionamentos abusivos. Mostra, ainda, os encontros e desencontros entre estranhos e familiares, sob diferentes pontos de vista. O protagonista de *O fotógrafo* mantém um relacionamento desgastado com Lídia que é aluna de Duarte que, por sua vez, é esposo de Mara que é analista de Íris, a moça que o fotógrafo foi contratado para espionar. A trama ocorre no intervalo de um dia, no qual esses personagens se aproximam ou se distanciam física ou emocionalmente, nos espaços públicos e privados. No capítulo “Íris e Lídia encontram-se duas vezes”, as mulheres se deparam em dois momentos diferentes, percebendo a presença uma da outra:

No térreo, esgueirou-se no meio da massa de gente do elevador lotado e ao erguer a cabeça quase derrubou Lídia que, dando dois, três, passos incertos para trás, reequilibrou-se e estendeu a mão, talvez para se segurar em Íris, talvez para ajudá-la, como se a culpa fosse da própria Lídia, e não da outra, estabanada (TEZZA, 2011, p. 46).

Em frente à farmácia — será que me peso? Perguntou-se —, parou, indecisa se iria no banco ou não, e viu descer da balança a mesma menina (ou mulher, vista assim de perto, à luz do sol), com a argolinha brilhante no umbigo, que quase a derrubou diante do elevador (TEZZA, 2011, p. 51).

⁶ FONSECA, Eder. O ensaísta nasceu da vida profissional: Cristovão Tezza – Romancista, contista, cronista e ensaísta. Entrevista publicada em 2016. Disponível em: <<http://www.panoramamercantil.com.br/o-ensaista-nasceu-da-vida-profissional-cristovao-tezza-romancista-contista-cronista-e-ensaista/>> Acesso em: 20 Ago 2018.

Além do encontro entre estranhos, há o convívio com familiares ou familiares que se estranham nos espaços domésticos (mais reservados) ou nos ambientes sociais da metrópole. Na realização de tarefas domésticas, Lídia percebe nitidamente um distanciamento do fotógrafo:

picando o alho para o arroz branco, descobriu que era infeliz, limpando a carne da gordura, que era triste; queimando a mão na panela, que era burra; errando a colher e sal, que era só, sem estar só; experimentando o molho ferrugem, sentiu, uma descoberta angustiante, a distância estúpida, silenciosa e insolúvel entre ela e seu fotógrafo; servindo a mesa, sobre a mesa que ela mesma havia arrumado (TEZZA, 2011, p. 195).

Pelas obras de Tezza, o que se percebe é uma tendência de criar narrativas que se passam num pequeno intervalo da vida dos personagens, a partir da experiência com o teatro. O autor extrai o que seria uma fração de uma existência e a desdobra, estruturando o romance, na sua investigação ficcional e, conseqüentemente, da própria condição humana. É o que parece reforçar em *O fotógrafo*, por meio do pensamento de Duarte, (esposo de Mara, que é analista de Iris que é espionada pelo fotógrafo que é esposo de Lídia), que reflete sobre as pessoas, podendo se ampliar no âmbito do que o próprio autor busca em suas narrativas:

Desconforto — talvez a palavra seja exatamente esta: desconforto. Ao mesmo tempo, um sopro de euforia: as coisas novas que acontecem na vida. A própria Mara seria capaz de explicar esse sentimento em detalhes: todas as tardes seus pacientes contam histórias semelhantes, de uma banalidade absurda, ele lembrou — mas nada que nos acontece é banal. O mesmo gesto, repetido todos os dias, mês a mês, ao longo dos anos, não tem de fato banalidade alguma: o gesto nos essencializa, ele pensou. É uma espécie de poder que nos envolve. Relembrou os dedos apertando a sua mão, a presença que se aproxima até a fronteira da intimidade, que rompemos como um invólucro, e leva tempo, às vezes anos, para refazer a assepsia da distância. Lembrou dos lábios e dos beijos — sim, é banal, professor Duarte, ele mesmo se dizia, subindo a rua para casa naquele fim de tarde, imaginando se deveria ou não deveria passar na padaria. Não, melhor não, decidiu. Deve ter ainda um pão de forma da última compra do supermercado (TEZZA, 2011, p. 101).

O autor considera importante as trivialidades da existência humana. Assim, ele evidencia fatos que podem ser banais, mas que se tornam significativos na vida cotidiana dos personagens: dilemas de relacionamentos, rotinas, preocupações etc.

O desejo do escritor de encenar a forma como a mente (des)organiza os pensamentos e apreende o mundo se delinea em *O fotógrafo* e, principalmente, em *A tradutora*. *A tradutora* é uma obra permeada por uma montagem narrativa engenhosa. A construção e a forma de contar reforçam a expressão do conteúdo, como na versão não-linear do filme *Amnésia* (dirigido por Christopher Nolan), cuja montagem encena a atividade cerebral de um personagem constantemente, perdendo e recobrando a memória após viver um trauma físico e psicológico.

Tezza (2012, p. 36) confessa claramente o fascínio pela “investigação ficcional sobre os modos de percepção da realidade” no livro *O espírito da prosa*. Nessa obra, declaradamente uma autobiografia literária, o autor expõe aspectos de sua trajetória como escritor, elencando obras, artistas e personalidades como Millôr Fernandes e teóricos como Mikhail Bakhtin, que contribuíram para sua formação intelectual e artística, que também são mencionados em suas crônicas.

2.1 Crônicas

Em *O espírito da prosa*, a influência de Millôr Fernandes fica evidenciada em “Millôr”, uma das crônicas de Tezza, primeiramente publicada no jornal paranaense *Gazeta do povo*, e, posteriormente, selecionada por Christian Schwartz para compor o livro *A máquina de caminhar*. Tezza abre a crônica, comentando a questão da formação de autores a partir dos clássicos, mas afirmando, de maneira particular, que as influências que mais o marcaram ultrapassam as questões formais e canônicas. São as que, de alguma forma, o tocaram ampliando seu modo de ser e de ver o mundo: pessoas, lugares, estímulos diários, ambientes e profissões. Segundo Tezza, Millôr o marcou profundamente no que concerne à “educação do olhar” (TEZZA, 2016a, p. 142):

Pois uma influência marcante na minha visão de mundo, no meu modo de responder a ele e no meu humor ou no estado de espírito, alguém que mostrou com agudeza desconcertante onde focar a câmera quando se olha em torno, este princípio fundamental da observação [...]. Passei a vida lendo Millôr, onde quer que esbarrasse com ele. Diante de um texto e uma imagem sua, sempre me senti imediatamente próximo – tudo que ele criava me tocava (TEZZA, 2016a, p. 141).

Além de confessar seu contato com a literatura de Millôr, Tezza também publicou crônicas sobre Dante, Gabriel García Márquez e outras, refletindo sobre escrita, leitura, palavras e temas como: “Títulos”, “Palavras perfeitas”, “Jogador ou escritor?”, “O assassinato da poesia”, “A vingança dos revizores”, “Futebol, xadrez e literatura”, “Começos e fins”, “Lagarto, gato, lagartinho e livros” reunidas em *Máquina de Caminhar*. Da mesma forma, *Um operário em férias* contém temáticas semelhantes nos textos: “Ser escritor”, “Dom ou técnica”, “Escritores”, “Crise e literatura”, “Educação pelo cinema”, “Leituras”, “Vendo cinema, lendo um filme” e outras.

Uma de suas preocupações em suas discussões sobre o fazer artístico, especialmente o literário, é a natureza das palavras. Em “Palavras perfeitas” o autor discorre sobre a exatidão de certas palavras como, por exemplo, a palavra “triz” que é de extrema precisão sonora que “ilustra” seu respectivo significado. “A palavra é perfeita: triz. Nada a tirar nem pôr: você

sente a coisa antes mesmo de pensar. Mas, para funcionar, precisa de um pequeno comboio: por um triz. Outra palavra perfeita: peteleco – e essa fica em pé sozinha” (TEZZA, 2016a, p. 94). A crônica “A vingança dos revizores” trata, de forma bem-humorada, a respeito os “erros” propositais, cometidos pelos autores para fins de efeitos estético-literários e o esforço dos revisores para alterar essas incorreções intencionais: “Ao longo da vida venho mantendo uma relação de amor e ódio pelos revisores de texto (atenção, revisão: o título é proposital!)” (TEZZA, 2016a, p.99). E finaliza, comicamente, reforçando o duplo sentido ao escrever “vechame” incorretamente:

Boa parte da literatura tem um ouvido coloquial, atento a aspectos da oralidade, que a gramática normativa desconhece. Mas jornal, é claro, não é literatura — é língua padrão (aliás, uma de suas fontes mais importantes). E aqui os revisores sempre me salvam, evitando terríveis vechames! (TEZZA, 2016a, p. 100).

O escritor curitibano, na crônica “Títulos”, revela parte do seu processo de escrita a começar da forma pela qual escolhe o título de suas obras:

Em qualquer texto que escrevo, o título é sempre a última coisa que me ocorre. Invento qualquer coisa provisória — como o “títulos” do alto — e vou em frente, até saber o que de fato escrevi. Então volto ao início e reescrevo o título para adaptá-lo, digamos, à realidade. Exceto naqueles vazios da falta de assunto, o que tem me acontecido com uma perigosa frequência, como agora. Daí corro atrás de um título que me inspire, como quem, começando pelo fim, começa de fato pelo início, se vocês me entendem. (TEZZA, 2016a, p. 91).

Em suas crônicas, Tezza adota a postura de crítico e de escritor, preocupado com a precisão das palavras, e, ainda, revela algumas de suas memórias e suas experiências como leitor. Nas crônicas, ele afirma ser um leitor voraz, que lê diversos livros ao mesmo tempo, classificando as obras pelas situações de leitura: livros que lê no aeroporto, “livros de cabeceira” e “livros de escritório” (TEZZA, 2016a, p. 32). Em “Leituras”, o autor comenta experiências literárias significativas, cujos momentos de leitura permaneceram nítidas na memória:

Às vezes, uma leitura se preserva durante décadas não exatamente pelo que estava escrito, mas pelas circunstâncias e pelo espírito do tempo, que se marcam como pontos de referência de uma vida inteira. Lembro que li *Viagem ao centro da Terra*, de Júlio Verne, num dia 26 de dezembro, atravessando a madrugada dos meus 13 ou 14 anos, até que virasse a última página. Como queria o autor, vivi a sensação de conhecer a Islândia e sua capital, Reykjavik, e o herói do livro, Arn Saknussen, um nome avulso que vem me acompanhando, com seu exotismo sonoro, como uma palavra mágica — Saknussen! — por mais de quarenta anos. (TEZZA, 2013b, p. 73).

Tezza também dedica o espaço de suas crônicas para tecer reflexões críticas sobre autores e livros. Deixando aflorar seu lado teórico, o autor analisa algumas obras de Gabriel Garcia Marques:

Literariamente, sua *Crônica de uma morte anunciada*, uma novela perfeita, é a obra-prima que sintetiza sua visão de mundo, no plano do indivíduo; e *Cem anos de solidão*, sua Cosmogonia poética, a mais densa e multifacetada representação ficcional da tragédia da América Latina. (TEZZA, 2016a, p. 146).

O cinema, também aparece em algumas crônicas como em a “Educação pelo cinema”, comparando a recepção de um livro com a de um filme hollywoodiano. Tezza acredita que, em termos de público, o cinema é mais acessível à fruição estética, pois poucos “leem um livro até o fim, mas qualquer um consegue ver um filme e dizer o que achou” (TEZZA, 2013b, p. 57). Frisando o caráter de fácil compreensão dos filmes de Hollywood, o autor discute a intenção da indústria cinematográfica em obter público apelando aos efeitos especiais em 3D e negligenciando o conteúdo, a composição da história. (TEZZA, 2013b, p. 57).

Não somente o cinema, mas a fotografia também é tematizada por Tezza em suas crônicas. O cronista conta para o leitor suas experiências com a arte fotográfica defendendo a importância dessa prática como forma de educação do olhar, pois ela:

na verdade, obriga-nos a olhar para o mundo e para os outros. Olhar e ver, de fato, o que está diante dos olhos. Um bom enquadramento nos dá senso de medida e de equilíbrio, vai direto ao ponto, é capaz de contar uma história, exige uma resposta, ilumina e revela o que ninguém vê. E também distrai, que ninguém é de ferro. Andar sozinho por uma cidade estranha — o que fiz muitas vezes na vida — com uma máquina fotográfica de companhia é uma experiência maravilhosa. (TEZZA, 2013b, p. 124).

Em seguida, o cronista fala nas consequências da chegada da fotografia digital, no que tange à banalização do gesto fotográfico: “Tiram-se fotos ao acaso, que são apagadas em seguida. Tudo é mais rápido, fragmentário e desconcentrado – o olhar se descuida e o mundo se banaliza” (TEZZA, 2013b, p. 124). Curiosamente, o fotojornalista de *O fotógrafo* resiste à tendência do digital afirmando a arte fotográfica pelo viés da técnica analógica.

Nas diversas leituras, o que pudemos perceber com clareza é o tom espirituoso e informal nas crônicas de Tezza, o que demonstra a preocupação do autor em deixar o leitor à vontade como em uma conversa. Ele confessa manias e emite opiniões sobre diversos assuntos e situações banais ou importantes, pessoais ou coletivas. Da mesma maneira, é perceptível a experiência leitora do escritor que sempre faz referência aos livros que estava lendo na época da escrita das crônicas.

Além de tratar sobre as artes, outro tema que parece ser de interesse de Tezza é o futebol. Esse assunto aparece tanto nas ficções (como em *A tradutora* e *O filho eterno*) como nas crônicas, “Jogador ou escritor?”, “Futebol, xadrez e literatura”, reunidas em *A máquina de caminhar*. Em “Jogador ou escritor?” (TEZZA 2016a, p. 133) Tezza avalia os benefícios e

desvantagens dessas “profissões”. A comparação resulta em divertidas conclusões em relação à carreira, ao público e ao campo de atuação: O “escritor, como tal, não ganha nada de ninguém; nunca é confiável ou previsível e todas as equipes o evitam. É o tipo de sujeito fominha, que quer fazer gol sozinho e levar a bola para casa”. Em relação ao público, analisa: “Jogadores ruins levam num estalo de dedos 30 mil espectadores ao estádio num domingo” já os “melhores escritores mal juntam 3 mil leitores” (TEZZA 2016a, p. 134). Com essas e outras crônicas, o autor reflete também sobre as dificuldades de viver de literatura no Brasil e como a “profissão” de escritor exige uma resolução existencial, para além do que seria socialmente reconhecida como uma profissão legitimada pelas convenções. Isso é nítido na crônica em que ele fantasia a ideia de um anúncio em jornal para a vaga de escritor em “Ser escritor” (TEZZA, 2013b, p. 21).

Na apresentação de *Máquina de caminhar*, Christian Schwartz destaca uma das principais qualidades das crônicas de Tezza: “criar pontos de contato entre o mundo mental da literatura e o mundo ‘de verdade’ da política, da cultura, do futebol”. (SCHWARTZ, 2016a, p. 10). O autor joga com diversos temas em campo, colocando-os em condição de comparação, gerando situações divertidas e críticas argutas, de forma natural e hábil. A política e o Brasil são temas frequentes em crônicas, por meio das quais é possível perceber a lucidez, a consciência do autor em relação aos contextos políticos e sociais em diferentes épocas. O autor também fala sobre situações cotidianas, como quando andamos no mesmo compasso que um estranho na rua, bugigangas tecnológicas e tarefas domésticas.

As crônicas citadas relacionam diferentes assuntos, mostrando a facilidade do autor em estabelecer comparações entre temáticas distintas, sendo mais um indício da habilidade de agenciar diversas referências e influências dentro da sua escrita.

Conforme observamos nas crônicas selecionadas por Schwartz, para compor *Máquina de caminhar* e *Um operário em férias*, é possível verificar alguns fatores que atuaram na formação de Tezza como escritor. Não foi possível, no entanto, localizar com exatidão, quais motivos determinaram a sua tendência a pensar as linguagens de forma interdisciplinar, de manipular as palavras para tematizar as outras artes. Apesar disso, observando o conjunto de obras do autor, através do sistema de elementos que se reiteram, é inegável o permanente interesse por diferentes formas artísticas de expressão do ser no mundo.

Ao encerrar sua participação como cronista no jornal, em “O cronista se despede” e em “Um discurso contra o autor”, Tezza reflete sobre a natureza da crônica e a forma de “escrever em voz alta” (TEZZA, 2016a, p. 165), numa alusão ao tom descontraído, de conversa, que se estabelece com o leitor. Em “O cronista se despede”, são enfatizadas a

vocação e preferência pela prosa literária. Podemos dizer, por esses indícios, que a prosa literária é definitivamente a principal arena do autor para exercer a sua arte, conforme nos indica Cristian Schwartz: “Tezza, claro, se mostra também um pensador perspicaz do Brasil e do mundo, e — mesmo em textos curtíssimos e no fio da navalha entre fato e ficção que é a crônica — é o ficcionista de sempre, de mão cheia.” (SCHWARTZ, 2013, p. 13).

2.2 Contos

A reflexão sobre a criação artística e o trânsito entre as diferentes artes também está presente nos Contos do escritor curitibano. Desde *Cidade inventada*, segundo livro do autor, lançado em (1980), podemos ver a incorporação de estruturas e lógicas de outras artes ficcionalizadas nos contos. A narrativa de “O Teatro Vazio” se divide em quatro partes compostas por um prólogo e três atos:

As solitárias palmas do velho ecoaram no teatro vazio e eu suava olhando para minhas mãos, contemplado o meu medo, a minha pequenez. Agora a voz dela vinha quase inaudível, suave:

— Não tenha medo...

A naturalidade me confundiu:

— Eu...

Ela representava, eu me enganara. (TEZZA, 1980, p. 18).

No segundo ato, uma moça encena no palco de um teatro abandonado e o protagonista, após segui-la, tenta entender o que ocorre. No terceiro ato, ao entrar em cena, ao invés de fingir, simulando emoções e reações, na maior parte do tempo o homem age de forma espontânea. Ao sair do palco, a moça pela qual ele se interessou perde instantaneamente o brilho.

Sáimos do palco; eu, normalmente, ela com passos ensaiados. Nos bastidores ela quebrou a postura do corpo, suspirou sem me olhar nos olhos.

— Acabou por hoje.

Tirou a coroa, largou o cetro, o manto. Fitei-a espantado e vi seus olhos sem brilho, a fisionomia imóvel, o desânimo, o fatalismo:

— Amanhã, à mesma hora. Adeus. (TEZZA, 1980, p. 19).

Esse jogo entre a realidade e a ficção está presente tanto em “Teatro Vazio”, quanto em “Penélope”, “A obra, o Fim” e “Cidade Inventada” e “Memória”. Em “Penélope”, um desenhista cria uma mulher, dando formas e cores até que ela se torne praticamente “real”. A princípio, ele teme ouvir a voz de Penélope, com medo, provavelmente, de que a realidade seja menos interessante que a ficção:

Ela me olhou nos olhos e me acompanhou em silêncio. Tive medo de ouvir sua voz, de saber de Penélope; temi que a realidade a ofuscasse, diminuísse, mas corri o risco — o chamado fazia-se urgente, começava a girar a roda cujo fim era salvação. Penélope simulava susto. Eu não a largava, sentindo na mão a carne firme, quente,

do seu braço. Evitava fitá-la, a realidade angustiava-me. Cada palavra de Penélope e ela ficaria menor, cada instante mais limitada. (TEZZA, 1980, p. 37).

Misturando, também, vida e ficção, o conto “Cidade Inventada” mostra desde a ideia da criação até à destruição do criador. Estabelece um embate entre criador e criatura, autor e obra:

No alto da sua torre, a leitura de um manuscrito antigo inspirou-o; o mundo não é suficientemente bom, necessário inventar outro. Começaria por uma cidade. [...] No início, fascinado pela ideia, a imaginação ultrapassou a lógica; consciente de que muito havia a refazer deixou o pensamento vagar sem freios. Viu-se repentinamente no mais alto trabalho do homem: criar outros homens. (TEZZA, 1980, p. 111).

O narrador do conto “Cidade Inventada” afirma que o criador forjou outros homens “à sua imagem e semelhança” (TEZZA, 1980, p. 117). À medida que a humanidade se desenvolvia, os seres e a sociedade tornavam-se mais complexos: “As crianças que nasciam não eram mais fruto de sua criação, mas eram de outros. Os habitantes também já criavam músicas e danças. Ao perceber autonomia no desenvolvimento da civilização, ficou preocupado, pois o que lhe parecia um jogo “agora era a vida” (TEZZA, 1980, p. 114). Foram surgindo ambições de poder e dilemas religiosos, morais e políticos. Como criador, intrometeu-se na obra promovendo brigas, fome e doenças para alertar e controlar os homens (TEZZA, 1980, p. 117). Até que uma de suas criações, a que era dotada de mais autonomia, “apunhalou-o no peito, três vezes: o criador estava morto.” (TEZZA, 1980, p. 117). A criatura guardou “o punhal e retornou à cidade inventada. Estavam livres.” (TEZZA, 1980, p. 117).

No conto “Memórias”, que sucede a “Cidade Inventada”, é simulado o estudo de documentos encontrados a partir de ruínas de uma “Cidade inventada”. Feita à imagem e semelhança do homem que a criou, a civilização falhou:

A Tábua dos Aforismos foi redigida por uma Comunidade de artesãos da Cidade Inventada, já no fim da última Era. Deduz-se por um importante documento desta época que foram perseguidos. [...] Como veremos adiante, a ação da Comunidade extrapolava a arte. (TEZZA, 1980, p. 123).

Seguindo uma mesma lógica temática dos outros contos, “A obra, o Fim” se apresenta como um monólogo reflexivo, o que enfatiza o isolamento do artista no processo de formação e criação:

Porque também eu era minha própria obra. Nessa ideia justificava-me não tanto com a arte, mas com a filosofia. A seriedade que os anos impunham me impedia recordar o humor juvenil: lia em voz alta, ironicamente, versos latinos e citações morais — mas reconhecia pouca importância nesta atividade. Fiz então minha primeira grande descoberta: o artesanato de manusear, saborear as folhas brancas — *tabula rasa* — às quais me cabia o preenchimento, a definição, a limitação literária, jamais realizada em sua totalidade significava apenas uma parte. (TEZZA, 1980, p. 99).

A imagem misturada da literatura e das artes plásticas faz com que, na fusão de sensações, as superfícies de papel em branco se tornem algo manipulável, tátil e capaz de dar forma pelas palavras.

O jovem Tezza de *A Cidade Inventada* traz boas ideias para os contos, mas a elaboração, em momentos pontuais, tende a ter uma ambição além do que o autor consegue alcançar pelas palavras escolhidas, não obtendo o efeito desejado. Assim, algumas combinações parecem frustrar o desejo de dizer do mundo pela escrita. É evidente o desejo de experimentação, fortemente influenciado por grandes autores e por suas leituras prévias. É nítido, como artista em início de carreira, o processo de amadurecimento de Tezza a procura de sua própria voz como escritor. A partir das análises, atestamos, já no segundo livro publicado, *Cidade inventada*, a problematização e tematização de outras artes, dentre outras marcas atualmente consolidadas no universo literário tezziano.

2.3 Romances

Em entrevista a Lilia Souza e Clauder Arcanjo⁷, Tezza discorre sobre qual seria a sua possível ligação com as artes plásticas:

Sempre gostei de pintura, convivi com pintores, vi muito museu na vida, estudei artes plásticas. Em ‘Breve espaço...’ quis tematizar esse mundo. Mas nunca fui pintor; no máximo, fiz algumas cópias de juventude. O tema continua me interessando muito e talvez ainda volte a ele. (SOUZA; ARCANJO, 2008).

Nesse contexto, é notável a predominância de personagens, protagonistas ou secundários, que se enveredam em um determinado universo criativo, como pintores, desenhistas, escritores, fotógrafos, críticos. Essa tendência surge tanto nos contos como nos romances. No decorrer do conto de “A obra, o Fim”, o escritor-personagem sente o amadurecimento da obra e de si mesmo, e registra como o escritor se torna obra e toda obra tem o seu fim. Na abertura do conto, o escritor se sente como “dissolvido” pela pintura, ou pelo grafismo da letra.

Eu era escritor. Se nunca havia realizado qualquer obra, é porque aos movimentos da mão as letras transformavam-se em símbolos de uma outra linguagem, mais próxima à pintura que ao trabalho literário. A tradução requeria sutileza; confundia-me. Um nó prendendo a garganta, a caneta suspensa, a página inacabada, palavras, riscos, pontilhados mágicos. Incompletos, eram belos, mas a angústia exigia mais. (TEZZA, 1980, p. 98).

⁷ SOUZA, Lilia; ARCANJO, Clauder. Cristovão Tezza: O eterno romancista. 2008. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/entrevistas/p_08_papangu.htm>

Ao utilizar o movimento das mãos para delinear os contornos das palavras, o escritor parece se assemelhar a um pintor que vai traçando as formas pelas pinceladas. Esse trecho do conto nos remete a *O filho eterno*, quando o personagem relembra a fala de um guru que o orienta a estudar pintura caso ele quisesse “ser um bom escritor”. O protagonista:

obedeceu imediatamente, começando pelos fascículos de banca, depois por histórias da arte e enfim pela imitação escarrada. Comprou tinta a óleo, telas em branco, pincéis e passou a copiar quadros famosos primeiro um pequeno Manet (um erro infantil: o original era a pastel, e ele usando óleo), em seguida um Munch, depois Van Gogh, que ele enchia de pinceladas grossas e prazerosas. (TEZZA, 2016c, p. 195-196).

Apesar da prática de imitações ruins, o personagem de *O filho eterno* “percebeu o poder da cor” (TEZZA, 2016c, p.196). No romance, o personagem se esforça para conhecer as técnicas de pintura como algo que fosse colaborar para sua habilidade como escritor. Em *Breve espaço*, vemos o personagem Tato demonstrando pleno domínio das técnicas e referências das artes plásticas. Essas relações que se estabelecem entre *O filho eterno* e *Breve espaço* e a reverberação delas em outras histórias evidenciam o interesse particular e a valorização das artes dentro do universo literário tezziano.

O protagonista de *O Filho eterno*, como escritor, “imagina que tem algumas coisas a dizer”, mas no caso dele, o algo a ser dito não é “sobre o mundo, mas sobre as formas de linguagem” (TEZZA, 2016c, p. 142). O personagem-escritor de *O filho eterno* anseia pensar literariamente os desdobramentos da linguagem das diferentes artes.

O que se pode observar, frequentemente, dentre os personagens que exercem ofícios artísticos, é que a maioria lida com problemas financeiros e dilemas entre o ofício pela sobrevivência e a plenitude como artista. Na narrativa de *Breve espaço*, em uma das conversas por telefone, descobrimos pela fala da mãe de Tato, que ela o sustenta financeiramente: “Você não é mais criança. Jamais vulgarize o teu trabalho. Nunca faça nada de graça, ou eu corto tua mesada – e ela deu a sua risadinha irônica, para que eu não levasse a ameaça a sério.” (TEZZA, 2013a, p. 58, grifo do autor). Tato, aos 28 anos, não tem autonomia financeira, “trabalhando há uma década, não fez nenhuma exposição decente e só vendeu um único quadro, à própria mãe, que, aliás, deixou a compra para trás, cheia de pó, no ateliê do filho.” (TEZZA, 2013a, p. 18). Em *O fotógrafo*, o fotojornalista possui uma renda menor que a da esposa o que parece gerar uma sensação de inferioridade. O fotógrafo pensa sobre o assunto como se apontasse o dedo para ele mesmo: “Você não tem dinheiro. O que você ganha complementa o que Lídia ganha (que é mais do que você ganha e tenderá a aumentar, enquanto você). Enquanto eu.” (TEZZA, 2011, p. 198). O protagonista de *O filho eterno* “jamais conseguiu viver do seu trabalho. Do seu trabalho verdadeiro. [...] tem

dificuldade de preencher o espaço da profissão, quase ele diz ‘quem tem profissão é a minha mulher’” (TEZZA, 2016c, p. 10-11). Ele espera que algum dia irá “sobreviver do que faz” (TEZZA, 2016c, p. 74). Como ele não consegue alcançar a independência financeira como escritor, é sustentado pela esposa até se tornar professor universitário:

Sente cansaço, mas ainda tem energia de sobra aos 30 anos — é preciso decidir o que fazer da vida e se sente dolorosamente incapaz de sobrevivência. Dinheiro: é preciso ganhar dinheiro. Pensa na perspectiva de se tornar professor (TEZZA, 2016c, p. 133).

Todos parecem acentuar o discurso da dificuldade financeira, social e profissional de viver exclusivamente produzindo arte e a impossibilidade constante de realização dos anseios artísticos. Richard Constatin diz a Tato (em *Breve espaço*): “Ninguém pede para você pintar, como ninguém pede que você escreva; o mundo quer é advogados, médicos, engenheiros, porteiros, empregadas domésticas, encanadores. Na esmagadora maioria das vezes um electricista é mais útil que Shakespeare” (TEZZA, 2013a, p. 31).

Em um mundo em que, geralmente, ser artista não é uma “profissão” social e economicamente legitimada, o entusiasmo, a necessidade de experimentar que move o artista, “é a única máquina de produção de arte” (TEZZA, 2013a, p. 31). Como se não bastassem os problemas financeiros e a falta de reconhecimento social de um artista anônimo, os personagens ainda enfrentam questionamentos sobre o talento acompanhados de angústias em relação ao que produzem, como no caso de Tato Simone:

Eu não sei o que faço; ainda não sou maduro o suficiente para ter a dimensão do olhar dos outros, aquela terceira linha que dá profundidade ao meu próprio ponto de vista. Senti uma ponta de ansiedade, que reaparece cada vez que me pergunto o que estou fazendo na vida. Pintar: isso é tudo (TEZZA, 2013a, p. 62-63).

O descontentamento também está presente na figura do fotógrafo (*O fotógrafo*) que passou “a vida inteira fotografando lixo” para se sustentar (2011, p. 11) e do escritor (*O filho eterno*) que vai acumulando cartas de editoras que se recusam a publicar seus livros (2016c, p. 130).

Não só os personagens se questionam acerca do que produzem, mas podemos perceber, a partir da apresentação da reedição de *Breve espaço*, que Tezza também assim o faz. Ele é extremamente reflexivo e consciente sobre tudo que o cerca e o intriga. Na edição revisada, Tezza altera o título de “*Breve espaço entre cor e sombra*” para “*Breve espaço*”:

Além do título, repassei o romance inteiro como alguém que relê a si mesmo corrigindo-se aqui e ali. O que, para mim, sempre esbarra num problema quase que moral: que direito tenho eu de mexer naquele escritor que não existe mais? Ao modificar um texto escrito nos anos 1990, não estou refazendo meu passado para torná-lo mais palatável? Não estaria apagando pistas para simular que o autor era alguém melhor do que realmente foi? (TEZZA, 2013a, p. 5).

Na trajetória como escritor, Tezza afirma, em entrevista para Eder Fonseca (2016), que o projeto literário mais desafiador foi *Breve espaço*, pelo fato de ter sido um ponto decisivo na sua linguagem romanesca e pela complexidade do tema.

Referências às diferentes artes são encontradas em *A tradutora*, *O fotógrafo*, *Breve espaço* e em *Uma noite em Curitiba*. Em *O fotógrafo*, o escritor apresenta e discute a encenação do ofício fotográfico. Em *Uma noite em Curitiba*, Tezza se propõe a retratar o cineasta brevemente sob uma perspectiva debochada:

O cineasta [...] discorreu em seguida sobre suas obras-primas. Ninguém no mundo consegue falar de modo tão sem vergonha de suas próprias qualidades quanto diretores e atores de teatro e cinema. Principalmente os cineastas. Ouvindo o homem falar imaginamos que se trata de um Nietzsche, de um Goethe do celuloide. (TEZZA, 1995, p. 55).

Discorrendo sobre um cineasta, o narrador da história, ao invés de citar um grande diretor de cinema, para fazer a comparação sarcástica, evoca um importante escritor no campo literário e um brilhante filósofo. O narrador optou não por comparar um cineasta fictício com um “verdadeiro”, mas procurou a equivalência em outro campo, a partir de uma grande figura da literatura e outra da filosofia. A comparação em ambos os casos (seja com um diretor “real” ou com Goethe e Nietzsche) resultaria na ênfase ao pedantismo e à aura de genialidade criada pelo cineasta. Mas esse deslocamento mostra a tendência ao diálogo com outras artes, dentro de sua escrita literária, seja por uma descrição literária de um quadro em *Breve espaço* ou por comparações, experimentos ou pela reflexão dos personagens a respeito de determinada arte dentro da história. A figura do ator, sob um olhar reflexivo em *Uma noite em Curitiba* é mais um exemplo disso:

Os atores não são exatamente seres humanos. Eles são réplicas. Os atores simulam à perfeição a atividade humana, simulam com tal excelência que, vistos daqui, são melhores, mais redondos, mais exatos que os seres humanos. Levar a representação às últimas consequências. O que fazemos todos os dias (representar) mal e porcamente, o que nos humaniza, assim cheios de pontas irresolvidas que somos, os atores imitam com tal minúcia do gesto que se tornam eles próprios a idéia abstrata do gesto. Não o gesto: a alma do gesto. Réplicas melhoradas e concentradas da atividade humana. [...] Mas ponha-se um ator à solta: o fantasma respira mal sem texto; ele procura na calçada o limite do prosaetório, inquieta-se com a indiferença da platéia andando por todos os lados; corre atrás da cortina, que não há; lembra-se de fragmentos de texto e de gesto, todos em busca de uma impossível unidade, de um começo, de um meio, de um fim, de um suave arredondamento da vida, que não está em lugar nenhum, exceto no tempo exato da peça. (TEZZA, 1995, p. 51).

Tezza cria falsas adaptações da literatura para o cinema, em suas ficções: como o trailer de “As ilusões perdidas” (TEZZA, 2011, p. 80), baseado na obra de Balzac, em *O fotógrafo*; e, em *Uma noite em Curitiba*, o filme “Senhora, baseado no romance de José de

Alencar e dirigido pelo cineasta José Manuel de Macedo” (TEZZA, 1995, p. 50, grifo do autor) estrelado pela atriz “de cinema, teatro e televisão” Sara Donovam (1995, p. 50). Com criatividade, o autor produz diversas formas de fazer o leitor pensar e de repensar as outras artes.

Em *Breve espaço*, é possível perceber uma reflexão dialógica entre a literatura e a pintura, nas vozes dos personagens Ariadne, estudante de Letras e aspirante a tradutora e o artista plástico Tato Simone. A conversa ocorre na festa do marchand Richard Constantin. Como anfitriã, Ariadne, uma das filhas de Constantin, se encarrega de fazer companhia a Tato e de conduzi-lo pelo labirinto da casa mostrando obras adquiridas pelo pai. O diálogo abrange comparações que discutem a criação, a recepção e a fruição:

- Você gosta de jazz?
- Muito. E se não fosse pintor, gostaria de ser músico.
- Mas há pouco você disse que gosta mais de literatura que da pintura?!
- Eu disse ‘talvez’. Mas não disse que gostaria de ser escritor. Muito melhor ser apenas leitor. Do mesmo modo como na pintura é muito melhor apenas olhar os quadros. Olhar uma tela é um prazer completo e descompromissado. Se a pintura é boa, é uma dádiva. É a felicidade em estado puro. [...]
- E quanto a escrever e ler? Eu me sinto muito mais à vontade falando de literatura.
- É a mesma coisa. Ler um livro é muito melhor do que escrevê-lo.
- Não, estou falando de outra coisa. Eu digo que ler é melhor do que ver. Eu acho.
- Ler é ver.
- Não é. Os cegos leem um livro, mas não veem um quadro (TEZZA, 2013a, p. 251-252).

A forma de pensar de Tato não anula a de Ariadne, desde que seja “relativizado” o sentido que cada um coloca, mas os dois não conseguem concordar em seus diferentes pontos de vista, talvez, como Tato pensa, pelo “prazer de contestar” de Ariadne (TEZZA, 2013a, p. 252). No fim das contas, menos importava o conteúdo da conversa em si e mais o prazer de ter a razão. A cena, no entanto, chama a atenção para o fato de que se pode ler usando os mais diversos sentidos, não apenas a visão. Ler é tornar inteligível, mesmo que em parte. Então, nesse sentido, ler não precisa, necessariamente, da visão, mas para visualizar é preciso ver imaginariamente. É o que Tezza parece propor com os quadros-narrativas encontrados no catálogo da mostra de Tato Simone.

Outro diálogo, contido em *Breve espaço*, ocorre entre Tato e sua mãe, que vende obras de arte. Tato a questiona se ela sabia que havia vendido uma escultura falsa (uma cabeça supostamente esculpida por Modigliani) a Richard Constantin. Ela responde:

- É claro que não! Como você pode pensar uma coisa dessas da sua mãe? Há o testemunho expresso de Torres Campalans, citado por Max Aub! Além disso, depois do vexame mundial de Livorno, com aquelas cabeças horríveis jogadas por brincalhões no fosso da cidade para corresponder à lenda de que Modigliani teria arremessado esculturas na água ao se definir pela pintura, quem iria se aventurar a falsificá-lo novamente? (TEZZA, 2013a, p. 239).

A mãe de Tato atribui a Jusep Torres Campalans, personagem de uma biografia fictícia de autoria de Max Aub, a confirmação da autenticidade da escultura. A biografia ficcional inclui “dados históricos sobre sua vida, bibliografia, testemunhos e catálogo de suas obras”⁸ (REVILLA, p. 5, tradução nossa). A ficção de Aub já foi confundida com uma biografia verdadeira.

O diálogo estabelecido entre os personagens em *Breve espaço* é complexo como a própria comparação entre as artes, e o mesmo acontece com o jogo que Tezza cria, na ficção, entre o que é verdadeiro e o que é falso no mundo da arte.

Além desse jogo, em *Breve espaço*, o escritor mostra como a arte perpassa a visão de mundo de Tato Simone. A obra expõe como o fazer artístico, o “evento estético”, ajuda Tato a pensar o “evento da vida”.

Sou fundamentalmente um desenhista. O mundo para mim é um emaranhado infinito de linhas, são elas que definem os objetos, os seres, as ideias, mais do que qualquer outra coisa. Mais do que a cor, por exemplo. Mais do que o volume. Há uma matemática no desenho; o traço é a realização mais completa da abstração, não da abstração pura, que não existe (para que ela existisse — e eu começava a contestar meu mestre antes mesmo de me tornar seu discípulo — teríamos de imaginar um ser sem memória, sem passado, sem futuro e sem paredes, um sopro transparente pousando nada sobre coisa nenhuma; é muita ausência ocupando a mesma falta de espaço), mas da ideia que nós fazemos das coisas, porque, simplificando um pouco (ou *abstraindo*), as coisas são a ideia que nós fazemos delas. (TEZZA, 2013a, p. 46).

Algo parecido ocorre em *O fotógrafo*. O protagonista mobiliza palavras utilizadas na fotografia analógica como recurso expressivo e de reflexão. Isso se dá no momento em que a consciência da ruína do relacionamento se materializa no olhar do sujeito para a fotografia:

Ele chegou a se sentar na cama e inclinar-se no gesto de quem vai desamarrar o sapato, mas súbito se sentiu asfixiado pelo silêncio e não pôde prosseguir: ele fixou o olhar na parede em frente, onde havia uma foto com ele, ela e a filha no meio, todos sorridentes; ele ainda lembrou que a máquina estava no tripé, e ao voltar para esperar o disparo esbarrou levemente nele, modificando o ângulo da fotografia, que ele teria de corrigir no laboratório, o que ele fez com prazer, um simples corte lateral para manter a simetria. Agora o ridículo da foto, aquele cartão-postal da felicidade caseira, como o silêncio, também asfixiava. Ele olhou para as formas de Lídia ocultas sob o lençol e a coberta leve e sentiu de novo o pequeno abismo, a dura sensação do intruso. (TEZZA, 2011, p. 220).

A vida faz pensar a arte, e a arte faz pensar a vida, mas também faz esquecê-la. Como Duarte, de *O fotógrafo*, que “se esquece” na sala de cinema (TEZZA, 2011, p. 71) e, em *Breve espaço*, a mulher que envia as cartas para Tato (assim como o próprio Tato): “Adoro

⁸ “datos históricos sobre su vida, bibliografía, testimonios y catálogo de sus obras”. In: Ficción y realidad en Jusep Torres Campalans de Max Aub. Entresiglos, s.d. Disponível em: <<https://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/calvo%20revilla.pdf>>.

passar um dia num museu. Você gosta? Sim, eu gosto. Tanto, que não consigo mais sair dele. Para escapar da minha vida, que também se congela no tempo” (TEZZA, 2013a, p. 190, grifo do autor). O mesmo ocorre com o escritor de *O filho eterno* que “algum dia ainda vai sobreviver do que faz, ele sonha. À tarde, escreve mais uma ou duas páginas e avança no livro como quem escapa do mundo por um túnel secreto.” (TEZZA, 2016c, p. 74-75).

Tezza se debruça constantemente sobre o aspecto da criação, do processo de amadurecimento do artista e da consciência do personagem-artista sobre suas próprias obras. Mostra que muito do que os personagens vivenciam se transforma em material indireto para o pensar e o fazer artístico, da mesma forma que o fazer artístico influencia a percepção que o escritor tem da realidade.

Infelizmente, não foi possível analisar todo o projeto literário do autor, cuja produção é vasta, mas, com base nos livros lidos, pudemos identificar algumas recorrências. Como nosso interesse está na prosa do escritor, não iremos nos deter em seu livro de poesia lançado recentemente (2018), *Eu, prosador, me confesso*. Destacamos, brevemente, o fator relevante que é o título dado pelo escritor. Tezza, em crônicas como “O assassinato da poesia” e no livro *O Espírito da prosa*, afirma-se prosador, tomando como base a teoria de Bakhtin (TEZZA, 2016a, p. 126). Na teoria bakhtiniana, o prosador se apropria de vozes alheias para enunciar, enquanto que a “língua do poeta é sua própria linguagem”, expressando-se de forma direta, sem intermediários (BAKHTIN, 1988, p. 94). O poeta pode discursar do que lhe é estranho, a partir de sua própria linguagem, enquanto que o prosador pode dizer do que lhe é familiar, por uma voz estrangeira (BAKHTIN, 1988, p. 95). O prosador constrói o “multidiscorso social em volta do objeto até a conclusão da imagem, impregnada pela plenitude das ressonâncias dialógicas, artisticamente calculadas em todas as vozes, e entonações essenciais desse plurilinguismo” (BAKHTIN, 1988, p. 88). Tezza, autor de diversas ficções, se aventura na poesia. Sendo assim, emerge o prosador Tezza (na figura do *Eu, prosador*) que resolve expressar-se liricamente e, talvez, ironicamente sem intermediários (*me confesso*).

Ainda que não tenha sido possível analisar detalhadamente a vasta produção literária de Tezza, iremos nos deter um pouco mais em alguns aspectos que se assemelham, em *Breve espaço* e *O fotógrafo*, referentes à proposta de literaturização/literaturação e/ou intransponibilidade que parece ser importante em sua performance de escritor. Antes disso, pode-se dizer que o percurso de leitura das obras de Tezza nos possibilitou perceber, nitidamente, que os campos artísticos repercutem no universo literário do autor, desde a forma

como ele arquiteta e concentra a narrativa até à incorporação, no seu fazer literário, de terminologias e estratégias estéticas encontradas em outras artes.

2.3.1 Suporte: Literatura sobre tela e película literária

Meus romances são sempre nitidamente “visíveis”, e muitos deles tendem a concentrar a ação numa sequência temporal bastante fechada, como numa peça de teatro. (TEZZA, 2016⁹).

Em *Breve espaço*, Tezza apresenta o universo do artista plástico Tato Simonne e suas pinturas, sem uma imagem sequer. Durante a história, o artista se refere aos seus quadros. Na situação a seguir, Tato expõe a respeito de seu experimento em pintura “Estudo sobre Mondrian”:

agora, quase irritado com a frieza não da luz, mas do meu candidato a mestre, recolhi um pequeno quadro, um velho estudo de cores em tinta acrílica, uma imitação de Mondrian de três anos antes — a surpresa que se tem quando se pega um quadro pintado sob luz fria, como este, e se leva para a luz do sol — e levei a pequena tela empoeirada até a janela. — É como se a nova luz reificasse a tela. (TEZZA, 2013a, p. 178).

Após o fim da história, em uma parte anexa, é apresentado o “catálogo” da primeira mostra do artista Tato, que estava em exposição na “Galeria Constantin” na “Avenida Batel, Shopping Curitiba III” do dia “12 a 22 de agosto, das 15h às 21h” (TEZZA 2013a, p. 331). Obviamente, tratava-se de uma mostra fictícia, e é esse suposto “catálogo” que contém o experimento de quadros-narrativas. Os “quadros”, sob a página do livro, principiam com o título da “pintura”, o suporte utilizado (como óleo ou acrílico sobre tela, ou colagens) e dimensão (cm x cm), simulando as “etiquetas” que são colocadas ao lado dos quadros com informações básicas das obras nas exposições. Das quatro obras que compõe o catálogo, referimo-nos, a seguir, à etiqueta referente a duas:

Crianças

Óleo sobre tela, 1,74m x 0,91m.

Coleção Richard Constantin (TEZZA, 2013a, p. 333, grifos do autor).

Estudo sobre Mondrian

Acrílico sobre madeira, 36cm x 41,5cm (TEZZA, 2013a, p. 347, grifos do autor).

⁹ Disponível em: <<http://www.panoramamercantil.com.br/o-ensaista-nasceu-da-vida-profissional-cristovao-tezza-romancista-contista-cronista-e-ensaista/>>.

Seguido das etiquetas, o que seriam as telas pintadas, em uma exposição visual, se tornam narrativas escritas no livro, com fortes descrições visuais, explorando sequências oníricas e o plano sensorial, de onde surgem universos imaginários. Cinco páginas formam o quadro-narrativa “Crianças” que abre a “exposição”. Seguem-se trechos do início ao fim da história-quadro:

Era uma névoa limpa. Havia esboços de árvores, e morros, e campos, e um vozerio singelo, ondas do mar, talvez pedrinhas num vidro, ou crianças. Isso: crianças! Muitas crianças tagarelando, pequenos vultos escondidos, duendes, fantasmínhas, recortes de carne e vento. Lá estavam as mãozinhas me acenando, dentes dando risadas, rostos se ocultando atrás de plantas, como outras plantas, soltas. Mas que diabo estou fazendo aqui? Uma voz se eleva:
 — Olhem! É um homem
 E outras vozes:
 — Ele está morto?
 [...] até que um menino chegou bem perto de mim:
 — O homem acordou.
 [...] Imediatamente todos me abandonaram e mergulharam numa névoa. Senti uma dor esquisita, não a de quem perde alguma coisa, mas a de quem nem chegou a tê-la, uma dor de antes.
 [...] um automóvel estraçalhado. [...] Eu me aproximei do capô aberto aos céus, que exalava uma fumaça imunda, e senti um choque:
 — É o meu carro.
 [...] O menino-que-voava divertia-se entrando e saindo dos destroços, em voos rasantes. [...] Restei observando a cena e o carro, sem pensar em coisa alguma, até que percebi um menino me olhando de esguelha, como quem descobre um segredo. Afinal esclareceu em voz alta:
 — O homem morreu.
 [...] As crianças no mesmo instante me rodearam em silêncio, esperando mais uma vez que eu fizesse alguma coisa eu confirmasse minha importância, mas agora decepcionei-as tentando pensar. Como eu não fazia nada, como nem mesmo fingisse alguma coisa (por exemplo, que era um dragão), as crianças de novo me esqueceram. Senti um fio de mágoa, apenas uma sombra, mas também disso esqueci. (TEZZA, 2013a, p. 333-337)

Além do catálogo, no decorrer da narrativa, também encontramos algumas menções ao quadro “Crianças” trazendo referências a artistas como Picasso e Chagall:

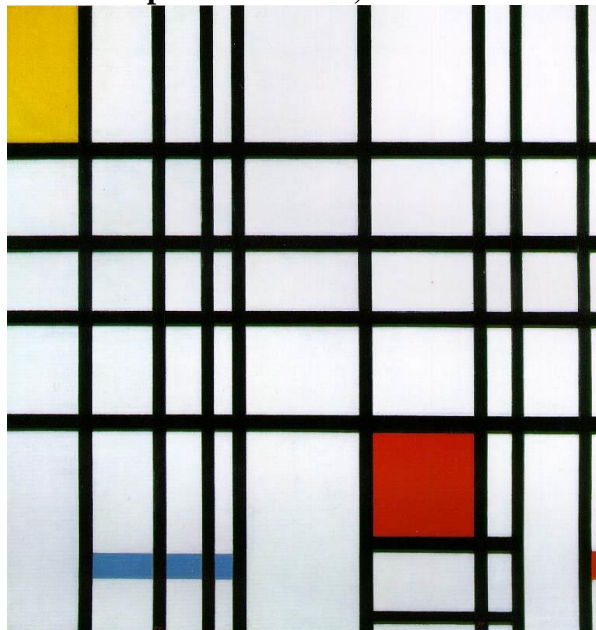
Um carro é um objeto desengonçado, horroroso, sem saída, e os grandes artistas tendem a ignorá-lo. [...] Pois bem: o teu carro esmagado é ótimo, ele de certa forma dá a dimensão do quadro e é o eixo espacial, impossível não olhar para ele, tudo converge para ele, no truque das velhas e boas linhas da perspectiva antiga. Mas você é um pintor preguiçoso, Tato; você pintou o carro e ficou com preguiça de fazer o resto. [...] O menino voando é um pasticho; depois de Chagall, ninguém mais consegue voar com naturalidade. — Aqui ele de novo olhou para os céus, a senha de alguma nova descoberta. — Tiepolo! Tiepolo também sabia voar. Mas naquele tempo era mais fácil, eles acreditavam em anjos. Voltando ao teu quadro: cada criança ali tem uma marca registrada, do Botero (aquela menina gordinha) ao

Picasso (o garoto de duas cabeças); mas o que poderia ser uma citação, digamos, elegante, se transformou numa colagem preguiçosa, óbvia, numa brincadeira pretensiosa. (TEZZA, 2013a, p. 34-36).

Algumas das menções a obras feitas por Richard Constantin, novo mentor de Tato, podem auxiliar no processo de formação das imagens, pelos que “contemplam” a exposição e aderem a outras descrições presentes nas narrativas do catálogo.

Assim como o quadro “Crianças”, a obra “Estudo Sobre Mondrian” também faz referência a pinturas consagradas. O “Estudo sobre Mondrian” diferencia-se das demais narrativas, pelo aspecto objetivo das descrições. Por meio das sequências, de repetições ou pequenas variações, de palavras como “a cor branca”, “linha reta”, “a linha negra”, “a linha (reta) negra”, “a cor vermelha”, “a negra linha reta”, “A cor branca” (TEZZA, 2011, p.347) são representadas formas mais rígidas em que o limite da cor parece ser a linha. Pelo fato de Tato intitular a obra fictícia como “Estudo sobre Mondrian”, e a narração evocar linhas e cores específicas, esse “quadro” pressupõe que o leitor tenha algum conhecimento prévio das famosas obras de Mondrian, e seu estilo marcado por linhas rígidas e cores primárias. O historiador Gombrich expõe que diversos quadros de Mondrian apresentam elementos como “linhas retas e cores puras”, o que seria um reflexo de sua cosmovisão. O pintor, segundo Gombrich, buscava, por meio da forma disciplinar dos quadros, exprimir as “leis objetivas do universo” (GOMBRICH, 2015, p. 582). Segue-se uma das obras mais célebres de Mondrian:

Figura 4: Composition in Red, Yellow and Blue 1942



Fonte: Mondrian. Disponível em <<https://www.piet-mondrian.org/composition-with-red-yellow-and-blue.jsp>>.

Ainda que o leitor não conheça os quadros de Mondrian, de Chagall, Tiepolo e não tenha o referencial imagético que eles trazem, pode-se dizer que, da forma como foi descrito no catálogo de *Breve espaço*, é possível ao leitor criar uma ideia aproximada do que esses quadros significam, o que potencializa o sentido da criação de imagens pelo poder das palavras. Isso se dá porque, na história, os personagens nos fornecem informações de cores, formas e referências enquanto que o catálogo foca na descrição ou invenção imaginária dos quadros-narrativas. Nessas múltiplas informações, o leitor vai construindo as imagens em seu próprio quadro mental. Sobre isso, vemos que Tezza nos deixa uma pista (ou provocação) de sua proposta no momento em que a mãe Isaura pede ao filho Tato que roube uma escultura falsa de Modigliani cujo dono é Richard Constantin:

— Pare de dizer bobagem! Eu quero o seguinte: que você descubra onde ele guarda uma estátua de Modigliani que eu sei que está com ele. [...] É uma peça pequena, de meio metro de altura. Tem o mesmo pescoço da pintura de Modigliani, longo, mas todo vertical, sem aquela típica inclinação de Madonna dos quadros dele. [...] A face, a face é como uma lança, e a ponta está no queixo. Uma forma limpa e econômica. Um nariz comprido se divide, bem no alto, em dois pequenos olhos cegos e simétricos. A testa praticamente cai para trás, onde os cabelos se avolumam, de uma maneira um pouco tosca, talvez inacabados. Você continua me ouvindo?

— Sim, é claro que sim. **Estou desenhando a cabeça na minha cabeça.**

Minha mãe fala como quem lê um catálogo. Provavelmente estava com o catálogo nas mãos. **Para ela, a descrição de uma peça de arte deve ter a precisão de uma escritura pública, mas de preferência com palavras que sustentem a mesma elegância plástica do objeto.**

— Você está me acompanhando? Você parece tão distante!

— **Estou acompanhando, mãe. Pela sua descrição, é impossível confundir essa cabeça com qualquer outra. Posso fazer um retrato falado. Estou vendo na minha frente a cabeça de Modigliani.** (TEZZA, 2013a, p. 212-213, grifo nosso).

Nesse excerto, pode-se notar como se alcança, pelas construções descritivas, a potência da visualidade imaginativa, apenas com palavras, sem apelo direto a imagens. A ausência de representações pictóricas, que ocorre em *Breve espaço*, também se verifica n’*O fotógrafo* só que pela falta de fotografias. O que é falar de fotografia sem fotografia? Falar de pintura sem pintura? Parece-nos que essas perguntas recaem sobre a discussão de o que é literatura, ou, melhor, o que não é, assunto ao qual Tezza se dedica. Para ele, a literatura:

não é ciência, mas se aproveita dela, e em certa medida absorve alguma epistemologia científica como medida do mundo, pelo menos no campo da prosa realista; não é política, mas representa políticos e trabalha também com a dimensão política da vida; não é religião, mas de modo algum é alheia às questões que a religião coloca para o homem; não é moral, por não seguir uma tábua congelada da moral social, nem ética, por jamais se reduzir ao aconselhamento existencial, mas é absolutamente impensável sem a sombra dessas duas dimensões centrais da vida; não tem a informação como objetivo, mas não pode viver sem ela, e, em grande medida, informa; enfim, não é um repositório de opiniões, ao modo de um ensaio filosófico ou de um estudo objetivo, mas cada sentença literária na boca de um personagem ou no torneio sintático de um narrador está sempre embebida de uma visão de mundo (TEZZA, 2018, p. 75-76).

Embora *O fotógrafo* e *Breve espaço* não mostrem figuras imagéticas, a narrativa sobre a página como uma pintura sobre a tela, ou a fotografia (d)escrita, faz despertar as visualizações mentais, que nos levam a pensar em uma proposta de “literaturização”¹⁰ das outras artes, por parte do autor, que as conduz para seu território, transformando-as por intermédio do imaginário do leitor. Esse processo elaborado por Tezza se aproxima do pensamento de Ítalo Calvino, para quem a imaginação literária é composta por diversos fatores como “a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível.” (CALVINO, 1990, p. 110).

É possível, também, considerar, a partir da proposta de Tezza, a ideia de incompatibilidade de uma arte em relação à outra, no sentido de equivalência. Uma não conseguiria substituir a outra, pelo fato de cada uma dispor de particularidades específicas. Dessa forma, o efeito estético satisfatório de uma em relação à outra só seria alcançado por uma “infidelidade” na “transposição” ou, melhor, por uma “transcrição”. Nesse aspecto, Tezza teve sensibilidade para explorar os recursos linguísticos e alcançar, pela narrativa, o que a pintura não alcança como a continuidade das ações, já que, para Gotthold Lessing, a pintura é uma “arte essencialmente *estática* e não progressiva” (LESSING apud SCHOLLHAMER, 2016, p. 13, grifo do autor).

A partir de Tânia Carvalhal, também é possível formular a ideia de que o fato de chamar de “quadro” não torna as narrativas um “quadro”. A autora reflete que na relação entre as artes, mesmo quando uma arte se apropria de características de outras, elas ainda conservam suas especificidades de forma que:

nada pode alterar a natureza de um dos elementos relacionados. Assim, o poema não se converte em sinfonia por sua simples designação como tal, continua a ser um poema, com uma estrutura que lhe é própria e jamais será exatamente a mesma da outra arte. (CARVALHAL, 1991, p. 14).

Os quadros-narrativas de *Breve espaço* suscitam no leitor uma operação mental que mistura narrativas fantásticas e pintura imaginariamente. Richard Constantín, segundo mentor de Tato Simmone, comenta o quadro “Estudo sobre Mondrian”: “Só por esse Mondrian *fake*, vejo que você de fato entende a pintura como uma construção puramente mental” (TEZZA, 2013a, p. 178).

¹⁰ Expressão retirada do artigo de Yamila Volnovich: “O olho tátil: deslocamento da percepção entre Cortázar e Antonioni” no livro *Muito além da adaptação*. Apesar de difundida, a palavra não é formalmente utilizada, não constando no dicionário de língua portuguesa. Uma palavra encontrada no dicionário cujo sentido se iguala é “literaturar” apesar de “literaturizar” ter se tornado mais popular. Pode ser entendida como tornar literário, adquirir feições literárias.

Da mesma forma, a epígrafe de *Breve espaço* representa, de modo significativo, a noção da pintura como ato mental que permeia todo o livro, reforçando a importância da visualização, da visibilidade, enfim, do que a palavra “faz ver” (SCHOLLHAMMER, 2016, p. 11).

O potencial da literatura, como criadora de imagens interiores, já foi bastante observado. Para Schollhammer, no desempenho do imaginário de um sujeito:

O poder da palavra é identificado com o despertar da imagem mental durante a leitura, uma imagem essencial na dinâmica cognitiva que se nutre tanto dos recursos imaginários fornecidos pela experiência viva do leitor, quanto das imagens culturais acumuladas em sua formação como ser social. (SCHOLLHAMMER, 2016, p. 7-8).

Além disso, vivemos no contexto da cultura da imagem e da influência tecnológica. Conforme observa Schollhammer, a “própria literatura contemporânea é fascinada pela imagem, refere-se insistentemente ao universo visual, fala de fotografia, de cinema, de televisão e cria sua própria visualidade em contato e disputa com a realidade visível.” (SCHOLLHAMMER, 2016, p. 7).

Raciocinando sobre a noção de visibilidade em *Seis propostas para o próximo milênio*, Ítalo Calvino reitera a importância de o escritor ter consciência visual de todo o universo ficcional, de ser capaz de “enxergar” o que o personagem vê e criar formas de potencializar a evocação visiva nas metáforas e composições (CALVINO, 1990, p. 99). Nesse contexto, a visibilidade se aproxima muito de outra virtude enunciada por Calvino: a exatidão. A exatidão corresponde à busca do escritor por “uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação” (CALVINO, 1990, p. 72).

Em *O fotógrafo e Breve espaço*, constantemente vemos esses ideais de visibilidade e exatidão, na forma pela qual o autor faz despertar a meditação visiva. As obras possuem semelhança, quanto à precisão na composição, para suscitar imagens pela escrita, mas apresentam algumas diferenças, quanto ao modo como a fotografia ou pintura aparecem “encenadas”. Em *Breve espaço*, as alusões aos quadros surgem no processo de criação de Tato dentro do fluxo da história, e no final há a galeria em que o leitor vai percorrendo os quadros-imaginários. N’*O fotógrafo*, as fotos e o processo de criação estão inseridos somente no fluxo da narrativa. Isso ocorre, tanto com as possíveis fotos, a partir do que o fotógrafo observa, quanto com as fotos concretizadas e reveladas no laboratório improvisado:

De perto ele vê: é uma mulher tensa, preocupada, envelhecida e triste. O quase sorriso ele via era o cacoete de algum músculo da boca. Sentiu vontade de fotografá-la, um close daquela rede de linhas que lhe cortavam sutilmente a face, mas a ideia

absurda não vai além do gesto de acariciar a bolsa de trabalho, que aliás já dói no ombro, a correia esticada pelo peso. (TEZZA, 2011, p. 8-9).

Debruçou-se com a lupa em outro fotograma: agora ela estava de pé, nítida no quadro da porta daquela cozinha sem foco, e **o sol, num instante, derramou-se sobre ela pelas beiradas como um bico de pena ao avesso fazendo o contorno de luz de todas as coisas**. Íris era uma sombra, mas o rosto, no instante da foto, voltou-se para ele e a luz como que se propagava nela. Deteve-se no rosto: é por isso que eu amo os retratos, ele pensou. (TEZZA, 2011, p. 201-202, grifo nosso).

O fotógrafo-personagem parece “presentificar” o momento em que tirou a foto, como algo vívido, não paralisado. Vendo a foto é como se ele a “animasse”. A sensação é de que ele literaturiza o ato fotográfico, também no sentido de explorar o que é particular na literatura, pelas escolhas de vocábulos que não só descrevem, mas que enfatizam uma certa poeticidade como o “derramou-se”. Se fosse um roteiro, por exemplo, a descrição seria mais objetiva do ponto de vista imagético tentando fazer “ver” com precisão. Existe um sentido de literariedade que a arte cinematográfica não alcança, é do que trata a reflexão de Robert Mckee a seguir:

Pobre do roteirista, pois ele não pode ser um poeta. Ele não pode usar metáfora e símile, assonância e aliteração, ritmo e rima, sinédoque e metonímia, hipérbole e mesóclise, os grandes tropos. Ao invés disso, seu trabalho deve conter toda a substância da literatura, mas sem ser literário. Um trabalho literário é finalizado e completo dentro de si mesmo. **Um roteiro espera uma câmera.** Se não é a literatura, então qual é a ambição do roteirista? **Descrever de uma maneira que, quando o leitor vira as páginas, um filme flui através da imaginação. [...] Então disciplinamos a imaginação constantemente com essa pergunta: o que vejo na tela? Descreva apenas o que é fotográfico: talvez ‘ele tira seu décimo cigarro do pacote’, ‘ele olha ansiosamente para seu relógio’ ou ‘ele boceja, tentando se manter acordado’ para sugerir um longo espaço de tempo.** (MCKEE, 2006, p. 368, grifo nosso).

A escrita do roteiro exige uma objetividade que deve ser pensada em uma lógica de imagens, enquanto que Tezza explora literariamente cenas e expressões fotográficas. A precisão também é algo valorizado na escrita de um roteiro. Mckee também critica a descrição de forma vaga, tomando a expressão “cidade pequena” como exemplo: é “Uma encruzilhada? um povoado? [...] Evitando como Hemingway, termos abstratos, adjetivos e advérbios, favorecendo os verbos mais ativos e específicos e os substantivos mais concretos” (MCKEE, 2006, p. 369).

A “pena” que delinea as formas das coisas no excerto de *O fotógrafo* pode ser compreendida como uma luz de contorno, alcançada pela técnica do contra-luz conforme pode ser percebido (principalmente nos contornos de luz próximo à cabeça) na imagem a seguir:

Figura 5: Menino jogando bola.



Fonte: Imagem retirada do site Photopro. Disponível em:
 <<https://www.photopro.com.br/tutoriais-gratis/fotografando-luz-natural-luz-contorno/>>.

O cinema, por exemplo, não seria capaz de mostrar essa parte “poética” digamos assim (a não ser por uma voz over).¹¹ Mas, baseando na imagem, o roteiro seria mais objetivo, no intuito de mostrar com maior precisão possível o que passaria na tela. Pensando que uma grande equipe trabalha na feitura do filme, não pode haver margens para ambiguidade, polissemia, a não ser que seja intencional, mas essa ambiguidade tem que ser precisamente descrita para aparecer exatamente como deveria. Como no longa-metragem *Blow up*, na parte final, em que o invisível é incorporado ao visível, quando o fotógrafo Thomas pega a bola imaginária e arremessa para os mímicos que estavam encenando uma partida de tênis. Essa cena que causou uma ambiguidade quanto ao final e impactou no sentido do filme como um todo, precisou ser escrita e dirigida com exatidão¹² na hora de executar a cena.

Em *Breve espaço*, assim como em *O fotógrafo*, Tezza buscou explorar as particularidades e potencialidades da linguagem literária, refletindo e englobando ficcionalmente as outras artes. *O fotógrafo* contém um trailer fictício passando na tela de um cinema. É narrado de forma bem descritiva e visual, explorando a letra em caixa alta trazendo a impressão dos letreiros em destaque na tela. Dessa forma, o leitor, visualiza o trailer de um filme projetando imagens em sua “tela interior” (CALVINO, 1990, p. 99).

a câmera se concentra nos lábios enormes, carnudos de uma mulher atraente do século XIX, cochichando algo talvez engraçado para a cabeça de um ator elegante, e ele sorri, feliz, concordando e fechando os olhos. INTRIGA, dizia o trailer. DA

¹¹ É a voz do narrador ou que expressa o pensamento de um personagem. A voz que expõe o pensamento do personagem também pode ser chamada de meta-diegética.

¹² A partir da ideia de “Exatidão” e sentimento do vago de Ítalo Calvino em *Seis propostas para o milênio*.

OBRA DE HONORÉ DE BALZAC. Cavalos trotando nos paralelepípedos, à noite, em Paris, das rodas da carruagem para um grande plano impactante. SEDUÇÃO. A cortesã se larga sobre a imensa cama de dossel e ergue os braços para ele, brejeira: venha, meu amor, ela diz. AS ILUSÕES PERDIDAS. Sob a luz de velas, o jovem Luciano de Rubempré escreve febrilmente diante de uma escrivaninha escura. O lacre vermelho, fumegante, sela o envelope, e agora a câmera concentra o olhar nos olhos felizes, talvez esperançosos, de Luciano, sopesando o envelope.
— Você leu *As ilusões perdidas*? — ele perguntou, e era como se ele ganhasse tempo, recuperando o próprio terreno, a voz do professor. E antes que ela respondesse: — Leia. Antes de ver o filme, para não destruir a leitura — e ela riu (TEZZA, 2011, p. 80, grifo do autor).

Calvino (1990, p. 99), cita a expressão verbal para suscitar a imagem e a imagem como meio de se alcançar a palavra, como dois principais processos imaginativos. Fica claro que a escrita de Tezza trata do primeiro processo imaginativo, ou seja, da palavra que provoca a visualização imaginária. Sobre isso Calvino se refere ao imaginário visual, como a um “cinema mental” que funciona de modo ininterrupto projetando imagens continuamente “em nossa tela interior” (CALVINO, 1990, p. 99).

Na cena do trailer na sala de cinema, o narrador literário fez questão de mencionar a “câmera”, que não estaria visível na cena de um filme, e também o “ator”, ressaltando o aspecto de artifício da ficção cinematográfica, de construção, de fingimento. O narrador ainda traz à tona, a questão da adaptação, na qual Duarte questiona Lídia se já leu a obra de Balzac enquanto ela, talvez, estaria alimentando “ilusões” quanto à possibilidade de se relacionar com o professor.

Do caminho da palavra à imagem, da imagem à palavra, que perpassa o imaginário, está em questão a relação da linguagem com o mundo. Vemos em *Breve espaço* as distâncias entre linguagem e mundo:

[...] a pintura não é feita de sentimentos, nem emoções nem nada que lacrimeja. A pintura é sempre uma composição mondriânica; das colunas gregas à cadeira de Van Gogh, que aliás não ficaria em pé se tentassem colocá-la em pé, você sabe. As colunas também, foram se afundando todas pelos séculos seculorum — e daí os efeitos da droga na cabeça do Aníbal iam destruindo ainda mais aquela desarticulação assustadora dos limites das relações entre o pensamento e o objeto. (TEZZA, 2013a, p. 92).

A discussão, levantada entre o mestre Aníbal e Tato, mostra que a pintura de um objeto, não é o objeto em si, a imagem do objeto está no lugar do objeto. Dessa forma, para funcionar aos olhos, numa superfície plana, de forma verossímil, a pintura forja uma perspectiva, uma proporção que não condiz com a realidade. A pintura de René Magritte que retrata um cachimbo e logo abaixo aparece escrito “isto não é um cachimbo” mostra de forma definitiva que a representação está no lugar da coisa, e nunca pode ser confundida com a mesma, pois é uma ausência que já foi instaurada pela linguagem. A fotografia de uma pessoa não é a pessoa. Da mesma forma a literatura, que:

[...] por ser linguagem [...] nunca pode ser realista. O chamado realismo nada mais é do que um conjunto de efeitos, baseados em convenções que variam historicamente. Céline assim explicava sua experiência aparentemente realista: quando se mergulha um bastão na água, ele parece torto pelo efeito da refração; então, se quisermos que ele pareça reto, temos de quebrá-lo antes de mergulhá-lo na água.

Essa água que obriga a entortar o real, para que ele volte a ser o que realmente era, é a linguagem literária. Já dizia Wordsworth: ‘A poesia é uma linguagem distorcida’. Qualquer linguagem deforma as coisas, e a linguagem plena do escritor, para dar verdade às coisas, assume decididamente seu estatuto de artifício e de ilusão. Daí a importância da forma e sua relação com a verdade, na literatura. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 106).

Considerando as estratégias utilizadas por Tezza em *Breve espaço*, percebe-se a menção de algumas obras e artistas como Modigliani e Mondrian que podem ser referências para a construção da imagem mental das obras encontradas no catálogo. Em nenhum momento, Tezza recorre a figuras para compor a exposição das obras de Tato Simone. No catálogo de Tato, se houvesse figuras na página ou a pura descrição ao invés de narrativas, provavelmente se reduziriam as lacunas nas quais os leitores atuavam imaginativamente, comprometendo o potencial de criação de imagens interiores. Tratando-se de um artista imaginário, como Tato Simone, torna-se mais interessante, conforme Tezza faz, criar obras imaginárias levando o leitor a figurar um quadro a partir de uma impressão geral de cada narrativa do “catálogo”.

Apesar das particularidades, *Breve espaço* e *O fotógrafo* parecem se aproximar na proposta estética da encenação da fotografia e das artes plásticas dentro da literatura, apresentando o universo artístico, os processos criativos e angústias de um fotógrafo e de um pintor. Nas duas obras, aparecem as figuras dos mestres que orientam os artistas para aprimorarem suas técnicas. O mestre de Tato é o Aníbal Marsotti e Richard Constantin e do fotógrafo, na adolescência, era o tio Gustavo que o incentivou a desenvolver o talento para fotografia. No discurso romanesco de ambos, há uma clara valorização da visualização a partir das palavras. Assim, Tezza coloca em movimento, anima “fotografias” e “pinturas” imaginárias por meio de sua ficção.

3 O FOTÓGRAFO: LITERATURA REVELADA

O fotógrafo, sem dúvida, apresenta diversos elementos que problematizam as nuances da visão e do olhar. Neste capítulo, nos dedicamos a destacar aspectos específicos intrínsecos a essa questão, da visão e do olhar, buscando revelar reflexões que emergem do visível, invisível e do latente. Na narrativa, esses elementos foram detectados, por exemplo, no processo do protagonista, na captação de uma imagem e revelação no laboratório, na figura da vidente (Madame Susana) e nas alternâncias dos personagens, entre a condição de vidente (quando vê os outros personagens) e de visível (quando é visto por eles).¹³

Assim, vislumbramos os fotogramas e o discurso de *O fotógrafo*, procurando perceber as partes e o conjunto, que movimentam a narrativa. Analisando os fotogramas-capítulos percebemos, com mais clareza, a organicidade da obra, a partir da coexistência de personagens que compartilham os espaços públicos e privados da/na cidade.

3.1 Narrativa e fotograma

Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988, p. 132) percebem a narrativa como uma “entidade estruturada, organismo construído”. Entendemos que, em todas as narrativas, está presente alguma coisa ou alguém, o que também se verifica na fotografia que, segundo Barthes, “não há foto sem *alguma* coisa ou *alguém*” (2017, p. 13, grifo do autor).

Para John Berger as fotografias “por si mesmas não narram. Fotografias preservam as aparências instantâneas” (BERGER, 2017, p. 78). Elas não detêm os significados por si só, “o significado é resultado das faculdades de compreensão” do observador (BERGER, 2017, p. 77).

Contemplar uma foto não é uma atividade linear, mas circular, pois o olhar vai selecionando e sendo capturado pelos pormenores. Cada observador vai focar nos detalhes da imagem em ordens distintas. De acordo com Vilém Flusser:

Ao vagar pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vagar do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o ‘antes’ se torna ‘depois’, e o ‘depois’ se torna ‘antes’. (FLUSSER, 2011, p. 22).

¹³ A partir de *O fotógrafo*, exploramos a expressão “vidente” sob diversas possibilidades, tanto para referenciar os personagens que veem uns aos outros como, também, ao relacionar a personagem vidente, mencionada como madame Susana, com a “vidência” do fotógrafo quanto à projeção e domínio das técnicas (de fotografia e revelação analógica) para obtenção do resultado de imagem.

Essa explicação mostra como o observador organiza as informações dispostas na imagem. A descrição desse procedimento, aqui registrado por Flusser, nos remete ao pensamento de Jean-Paul Sartre, evocado por Barthes: “As fotos de um jornal podem muito bem ‘nada dizer-me’, o que quer dizer que eu as olho sem pô-las em posição de existência” (SARTRE apud BARTHES, 2017, p. 24). Flusser diz isso a respeito do comportamento aleatório do olhar do observador, no que concerne à (des)ordem de observação dos elementos de uma imagem. Sartre diz que nem sempre uma imagem o impacta de forma significativa, que, na contemplação da imagem, ela pode não lhe dizer nada de relevante.

A fotografia integra uma irrealidade baseada na “desrealização” do real pelo ato criador. Ela constrói mundos imaginários que dialogam com a nossa realidade, embora não a constitua. Na literatura, a teoria da “irrealização do real e a realização do imaginário” na/pela ficção é exposta por Wolfgang Iser (2002, p. 959). O autor considera que se:

o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Decorre daí que a relação triádica do real com o fictício e o imaginário apresenta uma propriedade fundamental do texto ficcional (ISER, 2002, p. 958).

Considerando o que afirma Iser, sobre o texto ficcional, pode-se dizer que a fotografia e a literatura se constituem de modos semelhantes: pela “desrealização” do “real” pelo ato criador. Isso significa dizer que o pensamento teórico sobre a fotografia se distancia da ideia mimética e de referencial e se fundamenta no código, na própria mensagem, no que Dubois se refere como a “*verdade interior* (não empírica)” da imagem (DUBOIS, 1993, p.43, grifo do autor). Para ele, a foto se tornará verdadeira no seu próprio estatuto de artifício, que compreende a uma lógica interna, a uma realidade que se encontra no interior da imagem. (DUBOIS, 1993, p. 42-43).

Sabendo que algo foi colocado “diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia” (BARTHES, 2017, p. 73) fica evidente o caráter referencial da origem da fotografia, embora a foto, como resultado criador, implique um distanciamento do real, uma transubstanciação para o imaginário, para a irrealidade, como ocorre na literatura. O “corte” na fotografia, para Dubois, significa mais que uma ruptura com o real, implica em uma transformação irrevogável (DUBOIS, 1993, p. 168). Susan Sontag, em outras palavras, também reflete que possuir “o mundo sob a forma de imagens é, precisamente, reexperimentar a irrealidade e o caráter distante do real” (SONTAG, 2004, p. 180).

O dispositivo fotográfico é um dos instrumentos responsáveis por essa passagem para o irreal, pelo fato de fazer a mediação entre o fotógrafo e o mundo. Isso ocorre pelo fato de que, por intervenção do fotógrafo, são postos em destaque os elementos ali retratados. Da mesma forma que o escritor está inscrito nas possibilidades e limitações que a linguagem literária oferece, o fotógrafo também cria a partir dos recursos proporcionados pelo aparelho fotográfico. E, nesse caso, a “linguagem com a qual [a fotografia] lida é a linguagem dos acontecimentos” (BERGER, 2017, p. 39).

Tudo o que é narrável é passível de ser narrado, e, de forma análoga, Flusser defende que tudo “o que é fotografável pode ser fotografado. A imaginação do aparelho é praticamente infinita. A imaginação do fotógrafo, por maior que seja, está inscrita nessa enorme imaginação do aparelho” (FLUSSER, 2011, p. 53).

John Berger acredita que a fotografia incita mais a formação de ideias do que de narrativas em si. Na obra *Para entender uma fotografia*, o autor discute a mobilização de conceitos, para retratar determinado evento, a partir de diversas fotografias, dentre elas a de um menino húngaro:

Figura 6: Menino húngaro brincando. Esztergom, Hungary, 1917



Fonte: Fotografia tirada por André Kertész em 1917, exposta no livro *Para entender uma fotografia* (BERGER, 2017, p. 125).

Berger descreve a fotografia, destacando os principais elementos na imagem. A foto retrata um menino, consciente de que está sendo observado pelas lentes de um fotógrafo, pois

olha diretamente para a câmera, ao mesmo tempo em que brinca com um cordeiro. (BERGER, 2017, p. 124).

Berger questiona o porquê do impacto dessa foto, como o observador se identifica com a cena, mesmo não sendo um pastor húngaro nascido “antes da Primeira Guerra Mundial” (BERGER, 2017, p. 124). Como resposta, o autor considera que uma das forças dessa imagem reside no tato, nos remetendo à infância, fase em que esse sentido é constantemente convocado e apurado.

O que vemos do cordeiro — que faz o animal instantaneamente reconhecível como um cordeiro — é a textura de seu pelo: essa mesma textura que a mão do menino está acariciando e que o atraiu para brincar com o animal o modo com que ele o está fazendo. Simultaneamente à textura do pelo, notamos — ou a fotografia insiste em que notemos — a textura do estalho sobre o qual o menino rola e que ele deve sentir através de sua camisa. (BERGER, 2017, p. 124).

Para o autor, a fotografia convoca nossos sentidos, por meio de um conceito, uma ideia contida no acontecimento, apela para as sensações que experimentamos pelas pontas dos dedos, pelo toque (BERGER, 2017, p. 124-125). Assim, as ideias presentes na foto dão universalidade ao evento.

Ainda que o observador não soubesse tratar-se de um menino húngaro, a foto evidenciaria o principal: passa a sensação do tato por meio do menino deitado na grama que brinca com o cordeirinho. O menino parece à vontade na grama e com a presença do fotógrafo. Mesmo sem o *background*, a foto alcança a universalidade. Pode ser que o conjunto de ideias incitadas no observador não forme sistematicamente uma estrutura narrativa, embora não deixe de conter traços narrativos por isso.

A partir de outra imagem, a de um jovem adormecido, Berger cria uma narrativa, ou sequência de ideias:

Figura 7: Boy sleeping, Budapest, 1912



Fonte: Foto tirada por André Kertész exposta no livro *Para entender uma fotografia* (BERGER, 2017, p. 123).

Berger descreve a cena a partir dos elementos visuais, enfatizando o fato de o jovem estar entregue ao cansaço. O autor destaca a camisa aberta, a luz e sombras que se fundem ao rosto e às vestimentas. Há, ainda, a exaustão de um jovem, entregue ao sono, com a boca levemente aberta. Não é possível identificar o que está pendurado atrás ou o que está impresso no jornal, em que o rapaz se apoia e que, provavelmente, estava lendo antes de adormecer. Todos esses elementos estão ilegíveis (BERGER, 2017, p. 123). Em *Para entender uma fotografia*, John Berger costuma descrever primeiro as cenas e depois mostrar as imagens.

John Berger (2017, p. 127) salienta que as situações contidas na imagem são eventos singulares, e, pelo fato de não sabermos o contexto do jovem adormecido, se ele aguarda a chegada de uma locomotiva ou outra situação, a narrativa se encontra falha, mas:

essa mesma descontinuidade, preservando um conjunto instantâneo de aparências, nos permite ler através delas e encontrar uma coerência sincrônica. Uma coerência que, em vez de narrar, instiga ideias. Aparências têm essa capacidade de serem coerentes porque constituem algo que se aproxima de uma linguagem. (BERGER, 2017, p. 127).

A ideia é suscitada a partir do evento contido na fotografia (BERGER, 2017, p. 122). A fotografia nos estimula a transcender o particular, para alcançar o geral (BERGER, 2017, p. 122). O evento particular retratado pode nos transportar para uma ideia mais ampla, entendida por Hegel como “abstração” (apud BERGER, 2017, p. 122). O rapaz dormindo (na foto anterior) pode levar o observador a transformar o sono em objeto de reflexão. Berger assinala que as “aparências” cristalizadas em uma imagem, instigam o raciocínio, sensações, recordações e as possibilidades de leitura que elas incitam (BERGER, 2017, p. 122-123).

O teórico defende que todo acontecimento registrado é ambíguo para os observadores, com exceção das fotografias que não lhe são alheias, ou seja, as que se relacionam diretamente com a vida deles. Nessas situações a relação direta com o evento preenche as lacunas de sentido, garantindo a continuidade ao contrário da descontinuidade pelo desconhecimento das circunstâncias. A presença de legendas, explicando “mais ou menos fielmente” os eventos fixados nas imagens, podem auxiliar na continuidade (BERGER, 2017, p. 127). Muitas vezes a imagem, por si só, é mais enigmática, incita mais ideias, do que possivelmente uma narrativa.

Júlio Cortázar, autor do conto “As babas do diabo”, que inspirou o filme *Blow up*, não necessariamente afirma que a fotografia é capaz de suscitar uma narrativa, mas a compara com a forma do conto, assim como associa a forma do romance com a de um filme. Para ele, uma obra cinematográfica como a narrativa romanesca é uma ‘ordem aberta’, contrastando com o conto e a fotografia, a partir da ideia do recorte, do fragmento (CORTÁZAR, 2006,

p. 151). Na obra romanesca, os efeitos são obtidos de forma acumulativa enquanto que no conto é alcançado por uma estratégia incisiva, “sem trégua” (CORTÁZAR, 2006, p. 152). A forma curta do conto, como o enquadramento, são condições nas quais os escritores atuam, a partir dessas limitações, considerando-o como elemento estético para constituição da obra. O autor considera que essas limitações podem impor uma objetividade ao olhar de quem cria a obra. Outro aspecto a ser destacado refere-se a como esses recortes irradiam e ampliam os sentidos extraquadro, para além desse recorte, representando uma abertura que projeta “a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto.” (CORTÁZAR, 2006, p. 152). Cortázar relata que fotógrafos:

[da] categoria de um Cartier-Bresson ou de um Brassai definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de parte me par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara. Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o ‘clímax’ da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 2006, p. 151-152).

Em *Fotografia & Poesia: afinidades eletivas*, Adolfo Montejo Navas se distancia da ideia de fotografia como narrativa, aproximando-a da poesia. O autor já expõe seu ponto de vista na epígrafe, citando uma declaração do fotógrafo Jorge Molder, na qual revela não acreditar que as fotografias narram histórias, mas que constroem situações ambíguas e enigmáticas (MOLDER apud NAVAS, 2017, p. 9).

A poesia é delimitada pelo autor, no contexto da comparação, não em sentido equivalente a poema, mas como que busca a “alteridade, diferença, outro porvir, outro ‘entre’ na relação linguagem-mundo” (NAVAS, 2017, p. 11). O autor acredita que cada expressão poética e fotográfica instaura a suspensão do tempo e da realidade, a não-linearidade, possuindo uma lógica própria e autônoma das demais poesias e fotografias (NAVAS, 2017, p. 17).

Ainda que considere as fotografias e as poesias mais unitárias do que sequenciais, Adolfo Montejo Navas julga ser possível traçar uma lógica narrativa ao agrupar, por exemplo, poemas em livros ou fotografias em exposições. Contudo, acredita que isto propicie mais uma

“abertura para um sentido mais constelacional do que narrativo.” (NAVAS, 2017, p. 23). Porque, mesmo articulando-se sequencialmente poesias e fotografias, para Navas, elas mantêm-se como unidades independentes, pois “cada poema inaugura o lugar da poesia, como cada fotografia inaugura o lugar do olhar.” (NAVAS, 2017, p. 20).

Navas destaca a feição autônoma das fotografias e admite que, apesar disso, ao serem agrupadas, elas podem constituir traços narrativos. Somado a isso, os vestígios de sequencialidade encontrados na prosa de *O fotógrafo* nos apontaram para algo que poderia ser um detalhe, mas que se torna uma peça importante na relação entre fotografia e literatura dentro do romance: os fotogramas.

Na versão de *O fotógrafo* publicada pela editora Rocco, datada de 2004, na listagem dos capítulos está escrito apenas “sumário”. Na publicação da Record, de 2011, revisada pelo autor, a palavra “sumário” foi substituída por “fotogramas”.

Figura 8: Capa de *O fotógrafo* (2004)



Fonte: Versão publicada pela Rocco (2004).

Figura 9: Sumário da Rocco (2004)

Sumário	
O fotógrafo espera –	9
Íris recebe um cheque –	18
O fotógrafo encontra Íris –	23
O fotógrafo bebe uma cerveja –	32
Íris e Lídia encontram-se duas vezes –	35
O fotógrafo almoça com a família –	46
O fotógrafo conversa com o pai –	50
Lídia e Duarte vão ao cinema –	54
O fotógrafo revela um filme –	64
Íris almoça em casa –	72
Duarte volta para casa –	80
O fotógrafo encontra o deputado –	89
Lídia bebe um café –	106
Mara caminha pela cidade –	111
O fotógrafo faz um lanche –	121
Íris vai ao Café Teatro –	131
Duarte chega em casa –	142
O fotógrafo e Lídia trocam algumas palavras –	149
Danton leva Íris para casa –	162
O fotógrafo vai à cidade –	170
Íris toma um banho –	176
Duarte acorda de madrugada –	183
O fotógrafo encontra um amigo –	188
Lídia acorda de madrugada –	196
O fotógrafo reencontra Íris –	202

Fonte: Versão publicada na Rocco (2004).

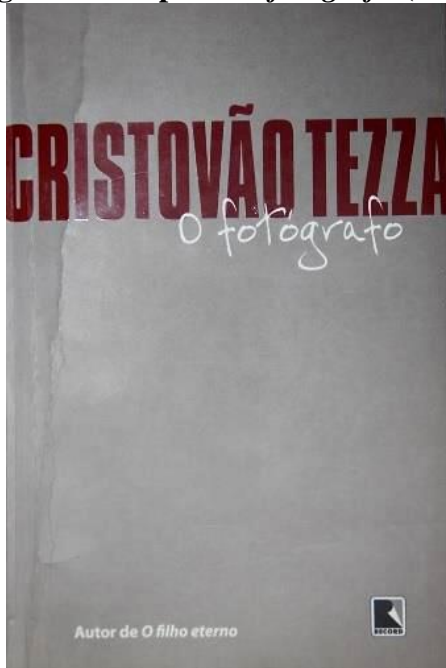
Figura 10: Capa de *O fotógrafo* (2011)

Figura 11: Fotogramas da Record (2011)

fotogramas	
O fotógrafo espera	7
Íris recebe um cheque	19
O fotógrafo encontra Íris	27
O fotógrafo bebe uma cerveja	39
Íris e Lídia encontram-se duas vezes	43
O fotógrafo almoça com a família	57
O fotógrafo conversa com o pai	63
Lídia e Duarte vão ao cinema	69
O fotógrafo revela um filme	81
Íris almoça em casa	91
Duarte volta para casa	101
O fotógrafo encontra o deputado	113
Lídia bebe um café	133
Mara caminha pela cidade	141
O fotógrafo faz um lanche	153
Íris vai ao Café Teatro	167
Duarte chega em casa	181
O fotógrafo e Lídia trocam palavras	191
Danton leva Íris para casa	207
O fotógrafo vai à cidade	217
Íris toma um banho	225
Duarte acorda de madrugada	235
O fotógrafo encontra um amigo	241
Lídia acorda de madrugada	251
O fotógrafo reencontra Íris	259

Fonte: Versão revista publicada pela Record (2011)

Fonte: Versão revista publicada pela Record (2011)

Para melhor compreendermos o resultado dessa alteração, iremos recorrer, inicialmente, aos significados desses vocábulos. O sumário corresponde a um dos elementos pré-textuais de uma obra escrita, responsável por listar as seções do livro, explicitando seus diversos segmentos. Emmanuel Araújo (1986, p. 444) esclarece que o sumário contém a “ordenação sistemática e não alfabética da estrutura do livro” com função de dividir as diferentes abordagens do livro.

Assim, na edição da Rocco, a lista no início do livro estaria elencando os diversos segmentos do romance, dando a eles uma ordenação significativa da e sobre a estrutura do livro. Na edição de 2011 a nova ordenação estrutural do livro é chamada de fotogramas. Antes de irmos ao significado de fotograma, é preciso considerarmos o sentido da palavra capítulo. Podemos pensar que, nos dois casos, a ordenação das seções do livro nos remete à ideia convencional de organização das narrativas em partes chamadas capítulos. Capítulo, no dicionário AULETE é definido como “cada uma das partes de um texto consideradas como unidade (narrativa, temática, etc.)” (AULETE, 2011, p. 281). A palavra ainda admite a acepção de que seja um “(conjunto de acontecimentos, período de tempo) que é semelhante a capítulo, por formar uma unidade específica, distinguível, dentro de um processo ou contexto, de uma obra ou realização maior” (AULETE, 2011, p. 281). Dentre outros significados, também corresponde a “conjunto de cenas, episódios etc., que fazem parte de uma narrativa maior e que são regularmente publicados (na imprensa) ou transmitidos (por televisão ou

rádio), separados de outros, mas, formando com estes, uma sequência (capítulo de folhetim, de radionovela, de telenovela)” (AULETE, 2011, p. 281-282).

Essas acepções destacam, portanto, que os capítulos são parte de um conjunto; que essas partes se constituem como unidade temática ou narrativa; que tanto circulam autonomamente quanto fazem parte de uma “narrativa maior”, constituindo uma sequência. Todas essas acepções são relevantes para percebermos que um capítulo é um elemento unitário, inserido na lógica interdependente, que são as divisões, unidades que, em conjunto, formam o discurso de um romance. Os títulos do capítulo, por sua vez, apresentam uma versão reduzida do assunto, o tema, dos diferentes conteúdos encontrados no corpo do texto.

Para relacionarmos os capítulos com os fotogramas será preciso que façamos, também, uma diferenciação do conceito de fotograma, utilizado no cinema e na fotografia. O fotograma no cinema, essencialmente, é a unidade mínima que interdepende de outros fotogramas para criar a ilusão de movimento. Jacques Aumont e Michel Marie pontuam que na exibição do filme, o fotograma não é percebido individualmente, “mas fundido, [...] com os que o precedem e o seguem, dando uma impressão de movimento” (AUMONT, MARIE, 2003, p. 136-137).

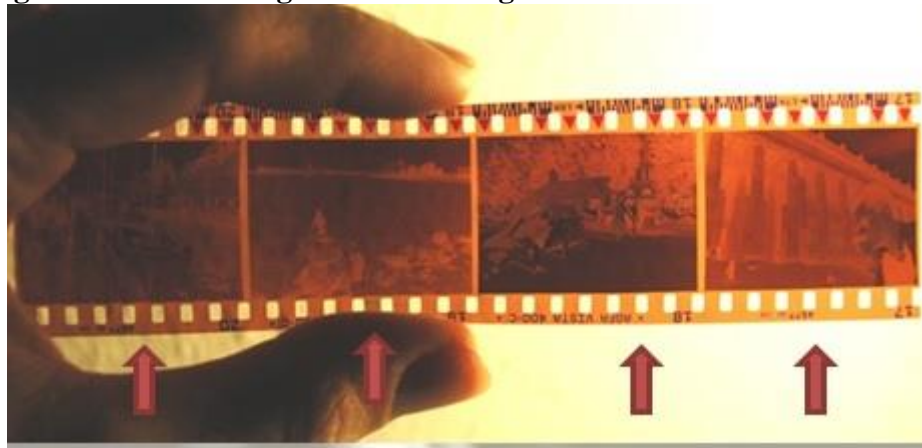
Na fotografia, segundo Philippe Dubois, seria considerado fotograma a inscrição pela ação da luz em uma superfície fotossensível. Para o autor:

o ‘fotograma’(que nada tem a ver com o fotograma do cinema) constitui de certa maneira uma ilustração histórica dessa definição minimal: o fotograma é uma imagem fotoquímica obtida sem câmera, por simples depósito de objetos opacos ou translúcidos diretamente no papel sensível que se expõe à luz e depois se revela normalmente. Resultado: uma composição de sombra e de luz puramente plástica, quase sem semelhança (muitas vezes é complicado identificar os objetos utilizados), onde conta apenas o princípio do depósito, do traço, da matéria luminosa. (DUBOIS, 1993, p. 50-51).

Nesse sentido, o princípio da fotografia independeria da câmera, mas seria o processo de “*impressão luminosa*” cujo resultado não necessariamente se pareceria com o objeto referencial (DUBOIS, 1993, p. 50, grifo do autor). Em *O fotógrafo*, são revelados conflitos que emergem, silenciosamente, das relações entre os personagens, como o casamento desgastado entre o fotógrafo e Lídia, como os relacionamentos abusivos dos quais Íris tenta se livrar, e como Duarte e Mara possuem uma união estável, mas estão emocionalmente distantes um do outro. Assim, nos capítulos-fotogramas, a partir dos vínculos e pensamentos dos personagens, são reveladas as distâncias, os ressentimentos e as verdadeiras intenções cobertas nos gestos.

Além desse conceito, na fotografia, considera-se como fotograma uma imagem unitária, registrada sobre a película ou eletronicamente na câmera digital. De acordo com Zuanetti (et al, 2002, p. 178), na fotografia analógica, fotograma refere-se à cada quadro de uma tira de filme fotográfico. No cinema, na película, cada imagem também remete a fotograma. Assim, tanto na fotografia analógica como no cinema analógico o sentido de fotograma se tornam muito semelhantes, com o detalhe de que os quadros no cinema possuem valor sequencial enquanto que na fotografia, geralmente, é unitário (quando o fotógrafo escolhe registrar temas diversificados).

Figura 12: Filme fotográfico com fotogramas de temas diversos.



Fonte: Imagem retirada da internet. Disponível em: <<http://cameraneon.com/tenha-ementa/fotografia-analogica/analogico-filme-fotografico-colorido-pb/>>. Acesso em: 16 Jan. 2019.

Figura 13: Película cinematográfica. O mesmo tema em seqüência.



Fonte: Imagem retirada da internet. Disponível em: <<https://webinsider.com.br/restauracao-e-preservacao-no-cinema/>>. Acesso em: 16 Jan. 2019.

No cinema, geralmente, na gravação, costuma-se adotar o padrão de 24 fotogramas por segundo. No romance de Tezza tem-se 25 fotogramas. Aplicando esses entendimentos aos “fotogramas” listados em *O fotógrafo*, é possível pensar que cada um deles interdepende do outro, para criar a sequência lógica da história e o discurso da obra como um todo. Dessa forma, como fotogramas, as partes se fundem umas às outras. Essa fusão repercute em toda a estrutura da trama. Os personagens, por exemplo, realizam ações num capítulo que os conectam aos outros personagens em capítulos distintos, colocando a narrativa em movimento por meio da junção de detalhes dos fotogramas-capítulos.

A conexão que permite o movimento dá unicidade. Assim, um capítulo depende do outro, para haver o movimento das existências emaranhadas e desconectadas na cidade moderna.

A obra de Tezza traz, ainda, a sensação de simultaneidade de eventos. Isso se concretiza pelo uso de palavras e ações que se “repetem”, sob pontos de vistas distintos em capítulos diferentes. Ao mostrar a mesma ação pelos olhos de personagens diferentes, cria-se o entendimento de que aquele mesmo momento foi vivido por diversos personagens. Assim, em fotogramas-capítulos diferentes, a mesma “cena” é reconstituída mais de uma vez por meio de perspectivas diversas. O leitor pode perceber que a atenção que cada personagem dá àquele momento depende da percepção do cenário geral das relações das quais o personagem é parte integrante. Como um fotógrafo, experimentando várias abordagens, antes de se decidir qual seria o melhor ângulo, para retratar determinado tema, Tezza parece experimentar as possibilidades narrativas, explorando os lugares, as situações e as percepções de cada um dos personagens.

As ações e pensamentos dos personagens se aproximam ou contrastam nos variados espaços e relações, mas todos parecem se encontrar no lugar comum que é a solidão ressentida e a condição humana. No início do primeiro fotograma-capítulo, em um momento introspectivo, o fotógrafo pensa que a “solidão é a forma discreta do ressentimento [...] com a nitidez de quem escreve um poema, olhando para o alto — quantos andares?” (TEZZA, 2011, p. 7). E, no início do segundo fotograma-capítulo, o narrador explicita que Íris teria expressado algo semelhante: “— A solidão é a forma suave do ressentimento — ela disse em voz baixa, como quem declama um poema” (TEZZA, 2011, p. 19). Além deles, Lídia, Duarte e Danton também expressam ideias que corroboram essa percepção de solidão em relação à vida.

As cenas do cotidiano passam a constituir, no conjunto, uma unidade narrativa com uma lógica em conjunto, como se pode perceber por meio dos 25 fotogramas:

O fotógrafo espera
 Íris recebe um cheque
 O fotógrafo encontra Íris
 O fotógrafo bebe uma cerveja
 Íris e Lídia encontram-se duas vezes
 O fotógrafo almoça com a família
 O fotógrafo conversa com o pai
 Lídia e Duarte vão ao cinema
 O fotógrafo revela um filme
 Íris almoça em casa
 Duarte volta para casa
 O fotógrafo encontra o deputado
 Lídia bebe um café
 Mara caminha pela cidade
 O fotógrafo faz um lanche
 Íris vai ao Café Teatro
 Duarte chega em casa
 O fotógrafo e Lídia trocam palavras
 Danton leva Íris para casa
 O fotógrafo vai à cidade
 Íris toma um banho
 Duarte acorda de madrugada
 O fotógrafo encontra um amigo
 Lídia acorda de madrugada
 O fotógrafo reencontra Íris

Como se pode perceber, eles descrevem cenas da vida cotidiana dos personagens. São atitudes comuns tais como beber uma cerveja, almoçar, beber um café, tomar banho. Geralmente, cada uma dessas frases emblemáticas, expressas no título do fotograma, poderia ser “transformada” em imagem. Mas, pelos títulos, não quer dizer que a sequência delas faria parte de um mesmo discurso, pois eles não abrangem todos os acontecimentos em sua totalidade. Os títulos possuem mais sentidos unitários, suscitando ideias e divagações conforme Berger afirma no livro *Para entender uma fotografia*.

Essa aproximação com a reflexão feita por Berger nos remete, também, a André Kertész. Conforme vimos anteriormente, as fotografias, do rapaz que dorme ou do menino húngaro, que brinca com o carneirinho, registradas por Kertész, retratam cenas cotidianas que poderiam ser comparadas com os fotogramas de Tezza, por exemplo, “Íris almoça em casa” ou “Lídia bebe um café”. O fato de ser possível criar legendas para as imagens de Kertész mostra uma possibilidade da palavra de ilustrar a imagem, ao descrever as ações inscritas nela. De forma semelhante, a partir dos títulos de Tezza citados (“Íris almoça em casa” ou “Lídia bebe um café”), seria possível criar imagens que os ilustrassem. Na verdade, ler as palavras como “fotogramas” implica considerar que elas são as próprias imagens que Tezza registra. Não deveria ser lido como uma legenda de um fotograma, mas vistas como o próprio

fotograma, ou seja, a materialização dos fotogramas imaginários suscitados a partir das palavras dispostas no livro.

Lendo os títulos dos capítulos, eles parecem ter um caráter unitário, independente, concordando com o que Navas defende na fotografia, mas, ao ler, de fato, os capítulos vislumbrando o que ocorre na trama, eles apresentam uma lógica conjunta, um sentido que se reitera formando um discurso coerente. Presenciamos as oscilações entre vidente e visível, todos os personagens que experimentam o ressentimento e anseiam por mudanças em suas vidas, esperando um instante decisivo para traçar um novo destino.

Os capítulos são uma série de fragmentos pensados e organizados sistematicamente por um autor de um livro, como a fotografia que organiza o caos da vida, recriando-a em um fragmento, um recorte. Por exemplo, “O fotógrafo almoça com a família” não evidencia o desejo de Lúcia de divorciar, que se manifesta nos gestos ríspidos. Não basta só ler os títulos no sumário. Para extrair o que esses fotogramas podem nos dizer, é preciso ler cuidadosamente o capítulo, para perscrutar o seu sentido. Faz-se necessário transcender as aparências, e procurar um sentido mais profundo, do mesmo modo como o fotógrafo, que busca por mais detalhes, com auxílio da lupa. Assim, pode-se apreender além da superfície, as ideias que possam estar expressas ou que possam ser entendidas por diversos vieses, considerando o teor polissêmico da imagem e da palavra.

Ainda que haja essa diferença de sentido de fotograma, tanto no cinema como na fotografia, é possível pensar, em ambos os casos, que, em conjunto, os fotogramas podem formar uma narrativa. Esse fato em si justifica a mudança feita por Tezza em seu livro na edição de 2011. Podemos, no entanto, pensar no porquê de Tezza reunir as partes de seu romance como “fotogramas”, ao invés de fazer delas um “álbum de fotografias”. Nesse ponto, acreditamos que essa escolha se dá exatamente pela amplitude do significado do termo, que pode ser tomado nas acepções, tanto do cinema quanto da fotografia. Ainda, possivelmente, porque, na história, o fotógrafo passa grande parte de seu tempo analisando fotogramas, dentro do laboratório de revelação fotográfica.

A atividade de ler os fotogramas-capítulos assemelha-se à atividade do fotógrafo da própria ficção de Tezza, que investiga, com uma lupa, os fotogramas no laboratório, com o intuito de detectar cada nuance na imagem. Torna-se inevitável a associação de que é possível encontrar mais detalhes ao se fazer uma leitura mais criteriosa dos fotogramas-capítulos, de ampliar determinados sentidos, de verificar o que a leitura de cada detalhe dos fotogramas pode nos dizer. Em *O fotógrafo*, o protagonista “estava com os contatos diante dele e pegou a lupa para conferi-los. Era uma sensação sinestésica (o cheiro da revelação): varrer cada

fotograma à procura do seu potencial – o que essa **fotografia terá a me dizer?**” (TEZZA, 2011, p. 200, grifo nosso). Se, por meio da organização textual, pode-se perceber uma condensação dos conceitos de fotograma do cinema e da fotografia, na concepção do romance *O fotógrafo*, a partir desse excerto, podemos perceber que, por vezes, fotograma adquire o mesmo sentido de fotografia no livro. Pelas características aqui percebidas, essa aproximação faz sentido, mas gera uma confusão, pelo fato de que fotografia designa tanto a arte e a prática fotográfica como, também, a própria imagem que dela resulta. A acepção de fotografia como a imagem obtida se aproxima da ideia de fotograma, como uma unidade de imagem.

O fotograma é a unidade essencial na fotografia e no cinema, porém, no cinema ele, possui valor sequencial (por formar a simulação dos movimentos) e, na fotografia, um só fotograma pode constituir um discurso fotográfico, pois uma fotografia não necessariamente interdepende de outra. Podemos retornar aos experimentos do fotógrafo Eadweard Muybridge, nos quais ele usa uma sequência de fotografias, para mostrar o galope de um cavalo. Como fotografias, elas ainda poderiam ser destacadas daquele contexto. A polissemia da expressão “fotograma” potencializa os sentidos dados por Tezza ao nomear as seções de sua obra e aproxima o romance, tanto do cinema quanto da fotografia.

3.2 Ponto de vista, sequência e sincronicidade em *O fotógrafo*

A narrativa do romance *O fotógrafo* se passa no intervalo de um dia, apresentando cinco pontos de vistas subjetivos, dando a impressão de simultaneidade de vivências que se cruzam e se desencontram no espaço da cidade. O romance mostra esse fluxo de pensamentos, explicitando o “conteúdo da consciência” (AUERBACH, 1971, p. 469) dos personagens, fato que lembra a reflexão de Tezza, feita em *O espírito da Prosa*, a respeito da mudança crucial na forma de narrar suas histórias. Nessa ocasião, referindo-se a *O terrorista lírico*, o autor diz que a alteração na forma de narrar é como se reposicionasse

[o] lugar da câmera [...] diretamente para o cérebro do personagem (tudo é visto pelos olhos dele), a rede de amarração de sentidos passa a ter outra natureza (a linguagem, sintaxe, vocabulário, referência, a presença do coloquial e da intimidade direta não mediada pela frieza de um narrador externo) (TEZZA, 2012, p. 193).

Em *O Espírito da Prosa*, Tezza menciona a “câmera”, dispositivo que registra imagens, para falar do narrador em primeira pessoa, remontando a sua forma de pensar e o traço inter-relacional que se reflete na sua literatura. O ato de situar a câmera “dentro” do personagem implica no que Adorno denomina como “abolição da distância” entre o narrador e o narrado que surge como uma das estratégias mais eficazes, para “atravessar o contexto do primeiro plano e expressar o que lhe é subjacente, a negatividade do positivo” (ADORNO,

2003, p. 61-62).

Esse tipo de parâmetro, observado por Adorno, pode ser notado em *O fotógrafo*, pois, como leitores, monitoramos os mais profundos pensamentos e desejos dos personagens, sem que eles “saibam” disso. Ao mesmo tempo em que eles se veem e se “vigiam” na trama, nós, os leitores os estamos vigiando. Nessa modalidade de narração, Beth Brait (1985, p. 62) reforça que o leitor se instala no fluir da consciência dos personagens. A obra de Tezza e as de outros autores, que colocam o leitor diretamente na mente do personagem, centradas nos dramas deles, são comumente associadas às narrativas modernas. Essas narrativas contrapõem-se àquelas que antecederam o século XVIII, cujos romances consistiam em tramas marcadas por feitos grandiosos de personagens, por vezes, pouco desenvolvidos. A ficção moderna inverte a lógica ao investir em acontecimentos “banais”, ao simplificar o enredo e tornar os personagens mais complexos. Essa mudança de paradigma, segundo Antônio Cândido (2004, p. 61), marca o romance moderno, cujo maior expoente foi *Ulisses*, de James Joyce. De acordo com Cândido, ao focalizar os personagens nos dramas cotidianos, por meio do fluxo intenso de pensamento, estes se tornaram mais densos, ambíguos e/ou contraditórios. (CÂNDIDO, 2004, p. 74).

Além desse importante traço da narrativa moderna, encontrado em *O Fotógrafo*, podemos também observar o descentramento da história, que proporciona uma experiência mais fragmentada do homem inserido na metrópole. O narrador e os múltiplos pontos de vista são uma estratégia importante nessa narrativa de Tezza, se manifestando, também, como objeto de estudo do personagem Duarte. Na cena em que Lídia vai devolver os livros emprestados por ele, Duarte discorre sobre as diferentes possibilidades de concretizar a experiência do imaginário, por meio da narração:

Volte à terra, ela se disse, preste atenção — ele comentava o trabalho que estava escrevendo havia algum tempo e que o absorvia por completo:
— É sobre a narração, ou, mais exatamente, sobre o narrador, que afinal é o que importa [...] uma reflexão sobre o ponto de vista na literatura (TEZZA, 2011, p. 72-73).

Enquanto o professor Duarte reflete teoricamente sobre literatura, estudando o ponto de vista na narração, o personagem fotógrafo faz uma série de escolhas de enquadramentos e ângulos, elegendo determinado ponto de vista, em relação ao objeto retratado. A aproximação da figura do narrador, por meio do personagem Duarte, que estuda o ponto de vista, com a do fotógrafo que experimenta ângulos diversos, faz sentido também ao considerar que, nas palavras de Luis Alberto Brandão e Silvana Pessoa de Oliveira, “as teorias que se propõem a refletir sobre o narrador de textos ficcionais fazem uso, com frequência, de um vocabulário

que privilegia a visualidade. Não por acaso, as palavras designativas da posição do narrador são: foco, visão, ponto de vista, perspectiva” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 4). Essa forma de denominar o ponto de vista pressupõe, para os autores, a presença de um sujeito que subjetiviza aquilo que vê e percebe (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 4).

Assim, o leitor presencia o que os personagens pensam ou sentem, também, quando tentam decifrar o que se passa na mente dos outros personagens. Íris revela o incômodo que experimenta a respeito das opiniões expressas pela terapeuta Mara, ao chegar à conclusão de que “pessoas pensam que sabem o que está na nossa cabeça e na nossa pele” (TEZZA, 2011, p. 179).

O fotógrafo, de fato, apresenta uma reflexão sobre o foco narrativo, ao apresentar os diferentes pontos de vista dos personagens, promovendo o deslocamento do olhar narrativo. A sensação de simultaneidade é suscitada constantemente, promovida pelo movimento dos personagens que convivem nos espaços, públicos e privados, e oscilam na condição de vidente e visível. Esse sincronismo é colocado de forma sequencial pelos fotogramas-capítulos, mas é percebido por elementos e situações que se “repetem” e se alternam, entre as vivências focalizadas na trama tezziana. Isso mostra que um dado momento de um personagem preexiste ao de outro personagem. O foco narrativo concentra-se no fotógrafo, no primeiro capítulo, que, ao final, narra o momento em que ele decidiu conhecer Íris. Em frente ao apartamento da modelo, o fotógrafo esticou “o braço para o botão da campainha” (TEZZA, 2011, p. 17). No final do segundo capítulo, (após o interfone tocar duas vezes) sob a perspectiva de Íris, ao abrir a porta para expulsar Joaquim, surge, diante dela, “uma figura engraçada, com uma câmera pendurada no peito e uma sacola a tiracolo”, que “esticava o dedo naquele exato instante em direção ao botão da campainha” (TEZZA, 2011, p. 25). No início do terceiro capítulo, a narrativa apresenta novamente o ponto de vista do fotógrafo, retomando o fato e dando sequência: “A mão no ar, a porta se abriu – e havia duas figuras recortadas contra a luz diante dele.” (TEZZA, 2011, p. 27). O mesmo episódio foi percebido, pelo ponto de vista do fotógrafo, depois pelo de Íris e, em seguida, retornou ao ponto de vista do fotojornalista.

Cada novo ponto de vista adotado revela um aspecto anteriormente não visto ou não sentido da mesma forma por outro personagem. Ocasionalmente, são acontecimentos paralelos no tempo, em espaços diferentes, e, em outros momentos, são sequenciais. Os personagens, embora se encontrem e se dispersem nos espaços públicos e privados, estão conectados pelo sentimento de ressentimento, de solidão. Essa emoção é experimentada pelo fotógrafo, por Íris, por Lídia e por Duarte, conforme expresso na sequência abaixo:

A solidão é a forma discreta do ressentimento, ele pensou, com a nitidez de quem escreve um poema, olhando para o alto — quantos andares? (TEZZA, 2011, p. 7).

— Faz oito meses que nenhuma agência me procura para nada — num tom mascado que misturava ressentimento, revolta e tentativa de indiferença, uma espécie esperançosa de foda-se, e era, ele pensou, como se também isso os aproximasse. — (TEZZA, 2011, p. 31).

E eu tenho Alice, ela argumentou, agora nua diante do espelho; quem tem uma filha, continuou pensando, não tem o direito da solidão. Eu não sei o que é solidão — talvez seja isso o que me esteja faltando, um pouco de solidão, o orgulho da solidão, o direito a esse tranquilo ressentimento, como diz o poema, a forma aparente da solidão. (TEZZA, 2011, p. 191).

O professor Duarte não bate mesmo bem. A solidão, ele pensou, como quem vai começar um discurso; a solidão é um ressentimento, mas é também a nossa pele, e ele pensou em Lídia. (TEZZA, 2011, p. 111).

Os personagens costumam associar o sentimento de solidão e ressentimento com um poema que mencionam de forma vaga, como uma remota lembrança, mas não expressam claramente do que trata cada verso. Cada fotograma-capítulo recorta um fragmento no contínuo das consciências que coexistem e coabitam na/a metrópole. Assim, a narrativa representa o decorrer de um dia na cidade, a partir desses personagens estranhos e familiares, que se distanciam ou se conectam dispersamente. No início do livro, o fotógrafo tira as fotos, à tarde ele as revela, e, à noite, leva para Íris conferir. O aqui e agora se torna o “isso foi” da fotografia que Barthes (2017, p. 74) expressa em *A Câmara Clara*.

3.3 O visível

*Entre o que digo e o que calo
Existo? Quem é que me vê?* (Fernando Pessoa)

Em *O fotógrafo*, percebemos que é enfatizada a condição simultânea de vidente e visível dos personagens na cidade, pela oscilação dos pontos de vista. Nesse sentido, na obra de Tezza, é dada uma importância à visão, à imagem e à latência, o que nos remete ao estudo comparativo de Adolfo Montejo Navas, no qual o autor defende que as imagens concentram sentidos expressos além de seu caráter visível. Segundo ele, uma imagem pode, por meio das aparências, alcançar um sentido profundo. Para Navas, olhar uma imagem pode suscitar, no observador, questões do espírito, do sentimento, da racionalidade, “entre o que denominamos exterior e interior” e, dessa forma, o que está “latente é tão importante quanto o que está patente visualmente”. (NAVAS, 2011, p. 33).

Nessa linha, Merleau-Ponty, em *Visível e Invisível*, reflete que o que reconhecemos como mundo não se trata apenas daquilo que reconhecidamente vemos, das coisas que surgem aos nossos olhos, pois o mundo “contém nossos corpos e nossos espíritos” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 24). Enquanto elemento visível, o corpo se insere no contexto do “espetáculo”, do que está dado a ver. Como vidente, subentendemos nosso corpo visível juntamente com os demais. (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 135). O filósofo defende que “a visão nos faz aprender que os seres que são diferentes, ‘exteriores’ estranhos uns aos outros, estão no entanto absolutamente *juntos*, são ‘simultaneidade’”. (MERLEAU-PONTY apud BERGER, 2017, p. 114-115).

Pensamos que a obra, *O fotógrafo*, joga com as noções de visível, vidente e invisível, permeando o latente e o aparente, a começar pelo nome de Íris, personagem alvo da espionagem do fotógrafo. No dicionário Caldas Aulete, Íris se refere à membrana “circular do olho [...] que regula a entrada de luz através de uma abertura central, chamada pupila” (AULETE, 2011, p. 825).

Jacques Aumont explica, breve e tecnicamente, situando a membrana íris no contexto da estrutura e funções do olho:

O olho é um globo aproximadamente esférico, de diâmetro em torno de dois centímetros e meio, revestido por uma camada em parte opaca (a esclerótica), em parte transparente. É esta última parte, a *córnea*, que garante a maior parte de convergência dos raios luminosos. Atrás da córnea encontra-se a íris, músculo esfíncter comandado de modo reflexo, que delimita em seu centro uma abertura, a pupila, cujo diâmetro vai de 2 a 8 milímetros aproximadamente. (AUMONT, 1993, p. 19, grifo do autor).

Íris é também o nome dado ao diafragma, dispositivo da câmera, exatamente por executar a função semelhante a do olho. É o diafragma, que, por meio de diferentes configurações de abertura, modera a intensidade de luz no interior da objetiva. Na obra de Tezza, essa coincidência não escapa ao personagem. Com a experiência e o conhecimento em fotografia, o fotógrafo, ao saber o nome da modelo, logo pensa: “Íris é um nome tão óbvio que parece falso”. (TEZZA, 2011, p. 17).

Em *O fotógrafo*, as reflexões sobre a questão do olho, da visão e da visibilidade podem ser realizadas a partir da contribuição dos pesquisadores, que se dedicam a esse estudo em *O Olhar*, cujas reflexões estão organizadas por Aauto Novaes. São eles: Marilena Chaui, Ismail Xavier, José Miguel Wisnik, Gilda de Mello e Souza, Sérgio Paulo Rouanet, Leyla Perrone-Moisés, Nelson Brissac Peixoto, Alfredo Bosi. Nessa obra, os estudiosos abordam o tema, principalmente pelo viés artístico e filosófico. No artigo “Janela da alma, espelho do

mundo”, Marilena Chaui inicia o raciocínio, seguindo a trilha etimológica das palavras ligadas à visão:

Óphis é ação de ver e sua sede, a vista, mas é também espetáculo, aparição, sonho visão e visão mística e, conjugado no perfeito, é aspecto exterior, aparência do visto. *Opheio* é desejar ver, ser curioso e ávido — a curiosidade, dirá santo Agostinho, é afecção primordial dos olhos, que se dizem *to ósse*, sede do ato visual. Orão é ver com olhos atentos e fixos, examinar, ver com o espírito, e *orastés* é o visionário, donde, para nós, oráculo. [...] de quem, vendo em espírito, adivinha, prevê e imagina, *ossomai*. Adivinhar e cair na superstição se dizem *osseoumai*, que é também consultar presságios e ameaçar com os olhos. Da mesma raiz indo-européia — *ok* — no latim, virão *oculum* (olho), *ocultus* (oculto), *occultatio* (ocultamento). (CHAUI, 1988, p. 34-35).

Para a autora, o ato de ver implica adotar uma determinada localização, em relação ao objeto observado. Nesse contexto, *skópos* relaciona-se àquele que observa “do alto e de longe, vigilante, protetor, informante e mensageiro” (CHAUI, 1988, p.35). *Skópos* é aquele que pratica o *skopeuô* (observar de longe e do alto, espirar, vigiar, espionar) (CHAUI, 1988, p. 35).

Essas reflexões de Chaui nos fazem pensar que, não por acaso, o chefe do fotógrafo, na ficção de Tezza, o chama de mensageiro da identidade e o fotógrafo recebe a incumbência de vigiar e registrar imagens de Íris. Em relação ao ponto de vista, Chaui chama a atenção para a associação que pode ser feita entre o campo de visão que se adota e o conhecimento. Para ela, ao expressar o “ponto de vista”, podemos nos valer do pressuposto de que “ideias e opiniões dependem do lugar de onde vemos o real”, mas também *skópos* “trata da visão feita nas alturas, que abarca até os confins do horizonte e o todo do mundo circundante” (CHAUI, 1988, p. 37). O invisível, para Chaui, se faz tão importante quanto o visível, pois é uma “ausência que conta no mundo”, sendo assim, a percepção do visível só possível pela coexistência de seu oposto, o invisível (CHAUI, 1988, p. 58). É uma ausência pela qual o visível se faz presente e dado a ver.

Ainda na questão do visível e invisível, Alfredo Bosi faz a distinção entre “olho” e “olhar”. O crítico designa como “olho”, o órgão sensível à luz e responsável pela visão, ao passo que o “olhar” é, para ele, a inquietação interior do ser em busca de significações (BOSI, 1988, p. 66). É possível ver de forma distraída, alheada, ou com um olhar interrogativo, curioso, concentrado, que se detém em detalhes. Sérgio Cardoso, de forma semelhante, defende que o ver implica uma despreensão no vidente desprevenido, enquanto que no olhar existe uma intenção, um olhar que embrenha, analisa, investiga (CARDOSO, 1988, p. 348). Para Cardoso, o “olhar pensa; é a visão feita interrogação” (CARDOSO, 1988, p. 349). Assim nos parece o olhar do fotógrafo de Tezza:

[...] há alguma coisa etérea nesta fotografia, ele pensou, investigando-a detalhadamente com a lupa. Aqui ela está olhando diretamente para os meus olhos e não há nenhuma resistência. Não é nem um olhar de entrega, porque isso implicaria algum movimento, a passagem da recusa para a entrega, o que supõe uma tensão. Agora não: ela simplesmente olha para mim e está feliz. Essa luz — toda a composição está a serviço da felicidade de Íris. Uma fotografia assim é uma alegria, e ele sentiu desejo de sair do laboratório, andar um pouco, beber outra cerveja, pensar sobre o que fazer — mas agora sem ansiedade: como se o dia, pela simples foto de Íris, já estivesse ganho. (TEZZA, 2011, p. 203).

Esse excerto também nos remete à potência de expressão dos olhos, pelo derramamento de Íris pelo olhar, desse transbordar que fica visível à exterioridade, por meio dessa “janela da alma”. É como se o olho fosse essa superfície de contato, na qual o ser vislumbra o mundo e é vislumbrado por ele, a forma pela qual o ser acessa o visível e torna suas emoções acessíveis ao vidente.

O fenômeno da visão precisa da exterioridade, de pousar os olhos na superfície das coisas. Os olhos também significam, ao olhar do outro. Faz-se pertinente a fala de Chauí, que discorre poeticamente sobre o poder dos olhos, defendendo que eles são capazes de “despir, devorar e matar” e, ainda, de demonstrar verdade “quando, olhos nos olhos, cremos que o olhar expõe no e ao visível nosso íntimo e o de outrem.” (CHAUI, 1988, p. 33). Os olhos podem ser inquisitivos, como ocorre quando Duarte olhou “para o homem como quem pergunta o preço (na mesa, os clientes voltaram a conversar, em voz mais baixa) e ouviu ‘50 centavos’” (TEZZA, 2011, p. 107). Em *O fotógrafo*, o “desocupado” olha o fotógrafo, na atividade de espionar Íris, de modo que o intimida, como se o investigasse ou o censurasse. Esse fato exige uma reação de defesa do protagonista que, ao apontar a câmera na direção do rapaz, consegue afugentá-lo. Em outro momento, Lídia procura decifrar o que se passa com Duarte olhando diretamente nos olhos dele:

Você gostou do filme, como uma afirmação, não como uma pergunta, e ela disse, Sim, gostei. Eu acho — que nós devíamos nos ver urgentemente de novo, mas ela não disse, apenas olhou nos olhos apreensivos, talvez felizes, ela desejou, do Duarte que sorria. (TEZZA, 2011, p. 134).

O olhar, também, segundo a observação de Alfredo Bosi, pode ser frio, indiferente, caloroso ou acolhedor. Ainda pode, simbolicamente, indicar inveja ou cobiça, como na expressão “olho gordo” (BOSI, 1988, p. 79). Essa acepção é explorada na obra, nos folhetos de Madame Susana, em que a sortista promete, dentre outras coisas, a afastar o “olho gordo” dos clientes que solicitarem o serviço (TEZZA, 2011, p. 133-134). A expressão “olho gordo” tem sentido semelhante ao “mau-olhado”, ação que torna alguém alvo de inveja. Essas duas expressões privilegiam o olhar, como forma de percepção e de direcionamento de tal sentimento.

Em *O fotógrafo*, além do aspecto simbólico, a ênfase na visão também se deve à noção literal dos termos vidente e visível, mencionada anteriormente. Cardoso (1988, p. 349) acredita que “vidente e visível misturam-se e confundem-se em cada modulação do mundo, em cada nó da sua tecelagem, mostram-se imbricados em cada ponto de sua indecisa extensão”. A afirmação do autor pode ser estendida para o universo ficcional de *O fotógrafo*. Bosi, por sua vez, evoca a perspectiva de Sartre, ao dizer que atuamos como sujeitos da percepção, em que o olhar do outro não nos engloba completamente e não “nos constitui como objetos definidos”, uma vez que o mundo compõe-se dos numerosos pontos de vista que coexistem (SARTRE apud BOSI 1988, p. 82). A condição de vidente e visível nos insere em uma emaranhada rede de relações, em “um mundo feito de coexistências, coextensividades, simultaneidades, parentescos, implicações mútuas, afinidades, imbricações, entrelaçamentos, correspondências” (BOSI, 1988, p. 82).

No romance, há constantemente alguém vendo outra pessoa a partir de determinado local (de longe ou de perto). No início do dia, o fotógrafo segue Íris para tirar umas fotos, conforme o combinado com o cliente. A moça vai à faculdade para revalidar a matrícula que, por “coincidência”, é a mesma instituição em que Lídia estuda.

O ônibus se foi, e **ele ainda viu Íris dobrar a Doutor Faivre**. Para onde? À universidade? Talvez a um dos restaurantes a quilo desta rua, ele pensou. Como por força de um hábito, levou a mão à bolsa para trocar o filme da máquina, enquanto se apressava em direção à esquina para não perdê-la. Lá estava ela esperando o sinal abrir, com a mesma roupa das fotos, ele reparou. **Praticamente sem olhar para a bolsa, trocou o filme e a objetiva da máquina — a perícia do tato**. Melhor continuar o trabalho, que se foda — um filme a mais, 200 dólares a mais, ele calculou. Um hábito, na verdade: a fotografia é o meu trabalho. Em tudo que vejo, vejo uma foto. [...] Viu Íris dobrar a rua Quinze, e, ao chegar lá, sem pressa, ainda percebeu seu vulto entre outros (acho que é ela, ele pensou) aproximando-se do prédio mais alto da quadra da Reitoria, o setor de ciências humanas da universidade — e **lembrou súbito de Lídia, que talvez estivesse ali exatamente agora**. Chega por hoje, ele decidiu. Ainda tenho um deputado pela frente.

[...] Encerrado o diálogo imaginário no meio da calçada, de novo **se viu indeciso entre o deputado a fotografar — mas já é tarde —, a entrega do filme ao homem**, como quem se livra da tarefa, dizendo claramente (voltava a conversar, era preciso descobrir o tom exato para lidar com aquele ser): eu estive lá, e chega. Alguma coisa que o devolvesse ao chão, ele pensou. Ir imediatamente para casa almoçar. **Lembrou da filha (a Lídia vai precisar do carro) e decidiu voltar para casa, retornando à Doutor Faivre**, mas entrou na primeira porta aberta, o bar de estudantes, para tomar uma cerveja. (TEZZA, 2011, p. 42, grifo nosso).

Nas redondezas da faculdade, conforme o fotógrafo imaginou, Lídia o viu enquanto ele estava tentando tirar fotos de Íris:

Ele vai entender, ela pensou — e quando olhou à frente, **lá estava ele, na Doutor Faivre, de máquina em punho**, com aquele andar inseguro e o jeito ensimesmado de sempre, e ela sentiu gelar a alma como se estampasse no corpo inteiro a culpa de seu projeto. Quase o chamou, mas controlou o reflexo; melhor testar o sexto sentido dele, para descobrir mais uma vez que, aos olhos dela, ele não tinha sexto sentido,

ele não tinha mais sentido algum; ele jamais me veria do outro lado da rua, ela pensou; ele só tem os dois planos da fotografia. O mundo e a vida se penduram na parede — são coisas que não podem ser atravessadas pela nossa alma. Parecia remexer na bolsa **pesada que lhe inclinava o corpo**, como se prosseguisse o interminável serviço de ajeitar aquela parafernália de objetivas sem objetivo que ele carregava para toda parte; e depois, **ele olhou em torno, sem vê-la**: ele está procurando o carro, ela pensou, imóvel na beira da calçada, o sinal verde para ela, a 20 metros dele. Ele de novo esqueceu onde deixou o carro, ela concluiu. **Como quem se lembra, ou desiste de procurar, o fotógrafo fez meia-volta e retornou pela mesma rua em que vinha**, passo a passo, o pêndulo do corpo sutilmente se inclinando lado a lado, afastando-se de Lídia, que sentiu o impulso óbvio de ir até ele correndo para voltar de carona, o que seria o normal, até para economizar tempo e dinheiro; quem sabe até para conversar com ele. Dizer a ele: Eu quero me separar. Ou então, antes disso: Passei no exame. O que seria uma forma de superioridade: isso passou pela cabeça dela. (TEZZA, 2011, p. 50, grifo nosso).

Ao perder o fotógrafo de vista, Lídia passa em frente a uma farmácia e encontra Íris pela segunda vez no dia. Nesse momento, até o final do capítulo, o ponto de vista passa a ser o de Íris. Relembrando a ideia, expressa por Tezza, de posicionar a câmera “diretamente para o cérebro do personagem” (TEZZA, 2012, p. 193), no momento em que é mencionado o nome de “Íris” é como se passasse “a câmera” de dentro da cabeça de Lídia para dentro da cabeça da modelo (Íris):

[Lídia] Em frente à farmácia — será que me peso? perguntou-se —, parou, indecisa se iria no banco ou não, e viu descer da balança a mesma menina (ou mulher, vista assim de perto, à luz do sol), com a argolinha brilhante no umbigo, que quase a derrubou diante do elevador. Íris sorriu para ela, talvez pela alegria do pouco peso na balança, 55 quilos, ou então pelo dinheiro; não só o cheque que depositou, arrancado daquele sujeito que ela nunca mais veria (e pensou numa madeira para bater três vezes), mas também pelo depósito mensal, sempre bom depois de conferido, ainda que criasse aquela ansiedade recorrente dia a dia, porque ela nunca teria certeza de como seria o mês seguinte; e a sensação de já ter visto essa gordinha hoje de algum lugar, que também sorriu para ela um pouco tensa e se afastou como que envergonhada do cumprimento: eu tenho uma extroversão inadequada, Íris pensou, esquecendo em seguida, voltando à solidez de algum dinheiro no banco, que sempre a deixava feliz, a sensação de que, agora sim, a vida começava. Eram cálculos recorrentes da própria idade que ela fazia quase que todos os dias, sopesando o tempo e presentindo suas cabalas, o que ela deixava para trás e o que tinha pela frente. (TEZZA, 2011, p.51).

Nos fotogramas-capítulos “O fotógrafo bebe uma cerveja” e “Íris e Lídia encontram-se duas vezes”, o fotógrafo vê Íris, enquanto é visto por Lídia. Em contraposição, no fotograma-capítulo “O fotógrafo encontra o deputado”, o protagonista anda pela cidade e, dessa vez, é ele quem repara a esposa com um homem desconhecido (que, no caso, se tratava do professor Duarte).

Girou os olhos atrás de um bar, quem sabe um gole, mas já avançando para o serviço a fazer — e viu. **Talvez não. Mas era Lídia mesmo, longe, na frente do Cine Luz, com alguém.** Deu dois passos adiante, como quem não se importa, a simulação da indiferença, a mais difícil de todas, ele calculou, pensando em si mesmo como se aquilo fosse um jogo, mas não conseguiu; parou e olhou de novo, desviando a cabeça para tirar da frente do olhar um tronco de araucária. **Ela estava longe.** Entre o fotógrafo e eles, adiante, passavam carros. Acabavam de sair do cinema. Ou não? Apenas se encontraram ali, no mesmo acaso dele? Não — o homem como que tocou

o ombro dela, tangendo-a, em direção ao Teatro Guaíra. Sorriam, parece. **Ela parecia feliz. Num momento, ela ergueu o braço e jogou a cabeça para trás — nenhuma dúvida de que é ela** — num sinal iniludível de felicidade. Sim. Encontraram-se ali. Colegas de trabalho. Talvez amigos de infância, ele sonhou: você não é a Lídia? Quanto tempo! Ele não quis olhar nem pensar: estava se comportando como um idiota. Instintivamente, **a mão procurou a teleobjetiva na bolsa aberta de um golpe, e ele puxou Lídia e o desconhecido para bem perto, enquadrando-os**: conversavam, de fato, e sorriam, ela mais, ele menos. O dedo tateou o botão para bater a foto, mas um sentimento de vergonha, uma sombra, impediu-o de fotografar — não era uma fotografia o que ele estava vendo. **Outro impulso, devolveu a máquina para a bolsa, fechou o zíper e virou-se.** (TEZZA, 2011, p. 114, grifo nosso).

No excerto acima, o fotógrafo se encontrava na condição de vidente, ao observar Lídia e Duarte, e no fotograma-capítulo “Mara caminha pela cidade”, ele foi observado por Mara (esposa de Duarte). Mara, que trabalha como analista, saiu um pouco mais cedo, porque Íris, a última paciente marcada no dia, faltou ao consultório. Aproveitando o horário vago, a analista passeava, olhando as lojas e foi até uma praça, sentando-se em um banco. Mara, quando se levantava para se esquivar de alguns pedintes, por acaso, avistou o fotógrafo, mas não reparou no que era o objeto do olhar dele:

Alguém parou pedindo esmola com uma ladainha cansada, mas ansiosa, dinheiro para pegar um ônibus de volta para a cidade dele, a casinha em que viviam pegou fogo, e ela apertou a pequena bolsa sem olhar para o homem, levantando-se dali enquanto ele continuava mentindo; desviou o olhar de uma mulher que também se aproximava de mão estendida e **vislumbrou alguém, no meio da praça, que parecia fotografar alguma coisa distante, mas abaixou a câmera, como quem desiste.** Mara voltou-se, decidida a andar um pouco mais, e lembrou-se do sapato azul que talvez enfim comprasse. (TEZZA, 2011, p. 152, grifo nosso).

As oscilações da condição de videntes e visíveis dos personagens estão dispersos em diferentes capítulos, apresentados a partir de pontos de vista distintos. Por meio das descrições dos detalhes das ações e da localização é que se torna possível identificar as correlações dos momentos coincidentes na história.

Além da condição de videntes e visíveis, atribuídas aos personagens, a trama tezziana explora outras acepções da palavra “vidente”, explorando a face “mística” da vidência. Em relação ao místico, à arte e à vidência, José Miguel Wisnik (1988) estuda a associação entre os artistas e os profetas, no que concerne à habilidade de ver para além do aspecto aparente. Wisnik sublinha que, na “Grécia arcaica”, o “poeta e adivinho têm em comum o dom da vidência, mesmo que sejam emblematicamente cegos. O que eles veem são as partes do tempo inacessíveis aos mortais: o que foi, o que ainda não é.” (WISNIK, 1988, p. 284). O profeta atua na projeção, no porvir e, portanto, nas palavras de Wisnik, o “olhar visionário é pois uma experiência que resulta do apagamento da visão habitual (o excesso que acompanha

a falta da visão comum), e que fala por enigmas” (WISNIK, 1988, p. 284). Essas ideias também estão presentes na obra de Tezza, e vamos discuti-las no próximo subitem.

3.4 A projeção do futuro: a vidente e o fotógrafo

A relação de arte e vidência está presente na narrativa de Tezza, por meio da figura do fotógrafo, das projeções do futuro, por parte dos personagens, e da constante menção à sortista, referenciada como “Madame Susana”, cuja propaganda em folheto é distribuída nas ruas da cidade e chega até as mãos de Mara (TEZZA, 2011, p. 143), Lídia e Duarte (TEZZA, 2011, p. 134), Íris (TEZZA, 2011, p. 209) e do fotógrafo (TEZZA, 2011, p. 118). Lídia e Duarte, após saírem da sessão de cinema, recebem um folheto com o anúncio da cartomante:

[...] e alguém estende a ambos, como se adivinhasse, um **folheto de Madame Susana, para males de amor, impotência, olho gordo, falta de dinheiro**, comprove hoje mesmo o poder miraculoso de Madame Susana. [...] Ele sorria, intrigado, ela avaliou - **e, imóveis se olharam. Algum futuro?** — parece que era a pergunta que se faziam como quem não se interessa pela resposta porque a sensação presente é suficientemente acolhedora. (TEZZA, 2011, p. 134-135, grifo nosso).

Aliado à constante menção à vidente, os personagens, frequentemente, fazem projeções e fantasiam sobre as possibilidades do futuro. O fotógrafo se apresenta para Íris como um profissional de uma agência de publicidade. Além de considerá-lo uma pessoa instigante, a moça vê no novo contato uma oportunidade, para conseguir novos trabalhos como modelo:

E havia, ela sentiu desde o primeiro instante, alguma coisa boa entre eles, como a paz de velhos conhecidos. **Madame Susana — era esse o nome da sortista? — teria dito, lendo a mão de Íris (ela imaginou): Alguém vai salvar você do seu carma.** Do velho Joaquim eu mesma me salvei, dona sortista — mas agora os **seus olhos se deslocam para o envelope, curiosos**, enquanto ele prosseguia naquela mímica inepta para se explicar:
— Desculpe, eu estava com o seu vizinho, o Mauro da agência, e... [...]
— Não, por favor. É muito melhor que tenha sido o meu fotógrafo — agora ele sorriu. E mais: — Você me salvou! (TEZZA, 2011, p. 262, grifo nosso)

Madame Susana não é a única capaz de “prever” o futuro. Conforme Wisnik delinea, o artista possui essa aura visionária. Além da vidência de “Madame Susana”, o profissional do ramo fotográfico, principalmente na era analógica, deveria treinar o olhar, a mente e a técnica, para ser capaz de “prever” com precisão o resultado de uma foto. Ele deveria olhar para o mundo e ver uma imagem em potencial e se orientar, técnica e esteticamente, para alcançar um resultado mais próximo do esperado. É o que vemos entre os grandes fotógrafos e não é diferente com o fotógrafo da ficção de Tezza:

Mas ele fotografava com uma atenção, com um cuidado — num momento os dedos dele tocam-lhe o rosto tão absurdamente leves para dizer ‘um pouquinho para cá — isso!’, e ela percebeu como o bom fotógrafo não olha exatamente para você, ele olha para a fotografia que ainda não existe e que tem apenas dois planos; o bom fotógrafo — e agora ela estava falando em voz alta para Daniela — pode estar olhando para os teus olhos, fixamente, insistentemente, mas ele não vê você; ele vê a fotografia; ele vê aquilo em que você pode se transformar; ele é uma espécie — e a ideia deixou Íris feliz — de **cartomante das fotos, alguém que lê o futuro antes que o futuro exista**. Você não acha isso bonito? (TEZZA, 2011, p. 173, grifo nosso).

A capacidade de ‘ver’, de visualizar a imagem, a partir das possibilidades de captura e revelação, é discutida pelo fotógrafo Ansel Adams nos livros *A câmera* e o *Negativo*. Segundo Adams, a visualização permite explorar e ampliar o leque de “interpretações criativas, pois nos permitimos tomar, em todas as fases da exposição e da revelação medidas apropriadas para chegar à imagem que visualizamos” (ADAMS, 2004, p. 18). Referindo-se à fotografia analógica, o autor elenca os principais procedimentos técnicos, que abrange perceber “as luminâncias do objeto, determinar a exposição e a revelação e a aliar meios de, futuramente, controlar ou alterar as tonalidades de acordo com a imagem visualizada.” (ADAMS, 2004, p. 22). Na sala da casa de Íris, o fotógrafo examina o local, visualizando as imagens em escalas de cinza (popularmente conhecido como P&B):

O fotógrafo afastou-se em direção à janela da sala, percebendo agora que era um dia realmente magnífico. O azul do céu de Curitiba e o sol, uma lâmina de luz, lancinante e fria, sobre todas as coisas. **Daqui vem a luz, ele murmurou sem pensar, olhando em torno e anteendo uma série de fotografias em chiaroscuro**. (TEZZA, 2011, p. 34, grifo nosso).

Sem dúvida, as premissas fotográficas estabelecidas pelo processo analógico diferem das fotografias tiradas e editadas digitalmente. A fotografia digital democratizou o acesso e a produção de imagem, tornando o processo menos complexo e mais instantâneo. A possibilidade de ver o resultado de imediato no visor da câmera e de executar várias tentativas, sem o custo da revelação ou, ainda, poder modificar uma foto na edição, acabam por tornar o equipamento fotográfico digital uma opção sedutora e popular para consumidores e, até mesmo, para fotógrafos profissionais.

Em *O fotógrafo*, fica evidente que se trata de um profissional que aprendeu o ofício da fotografia analógica e vive em um momento do impacto da tendência do digital:

Ele resistia teimosamente — e burramente, ele sabia — à ideia da fotografia digital, que crianças novas e entusiasmadas na redação tentavam demonstrar nas telas coloridas — isso muda tudo, ele intuía, à medida que ia acompanhando, praticamente mês a mês, a mudança na redação. **Se você quer sobreviver, disse-lhe o chefe** — e nem terminou a frase. **O fotógrafo resiste, o verdadeiro fotógrafo resiste**, ele balbuciava para ele mesmo, vivendo a sua melhor fantasia: sou um homem dos anos 70. (TEZZA, 2011, p. 200, grifo nosso).

A visualização deve ser um exercício constante e, segundo Adams (2004 p. 23), quanto mais se domina a técnica, maior a tendência de se chegar a um resultado condizente com a fotografia imaginada. É preciso extrair o potencial da cena, considerando o caráter bidimensional da imagem. Ainda, principalmente na era do analógico, o fotógrafo deveria conseguir vislumbrar como as cores refletidas pelo objeto seriam transpostas em tons de cinza (ADAMS 2004, p. 18). Na obra de Tezza, o fotógrafo exerce essas atividades, pensando a imagem em escalas de cinza e, ao trabalhar no laboratório de revelação, improvisado no banheiro da casa:

Agora sim — silêncio e trevas. Fechou os olhos e **programou mentalmente, ponto a ponto, o que teria de fazer para a foto se revelar exatamente do modo como ele havia projetado.** Cada minuto. Levantou-se do banquinho, conferiu a bandeja com o revelador, o papel ajustado na base e, agora sim, acendeu a luz. **Em pouco tempo, se ele fosse um bom feiticeiro, veria sua Íris surgindo, do nada, sombra a sombra, na folha em branco: era o momento de seu trabalho, cada vez mais raro, que parecia não perder o sopro de encantamento,** como se ainda ouvisse o sussurro do tio aprovando sua perícia e seu talento. (TEZZA, 2011, p. 206, grifo nosso).

A encenação da fotografia e da figura do fotógrafo se reflete constantemente nos gestos do protagonista do romance, que é constituído como um profissional com vasta experiência. De acordo com Adams (2004, p. 18), à medida que o fotógrafo desenvolve um entendimento mais profundo dos processos, mais preciso se torna o resultado com o que foi mentalmente planejado, e é o que nos apresenta o protagonista de *O fotógrafo* ao descrever o resultado do trabalho realizado:

Mostraria primeiro a foto de corpo inteiro, o perfil luminoso na porta (e ele se lembrou da tatuagem no tornozelo, as asas, desaparecidas na fotografia, é claro); mas a argolinha do umbigo, um pequeno brilho, este estava ali, uma luz a mais naquele desenho magnífico de claro e escuro que ele conseguiu revelar: **poucas vezes na vida sentiu tão forte a proximidade do desejo com o seu resultado.** Aqui, nessas folhas de papel, ele pensou e pesou, eram uma coisa só. Na luz de um outro poste, parou novamente e abriu o envelope mais uma vez: sim, ele disse em silêncio, é exatamente como eu pensei, e continua assim. (TEZZA, 2011, p. 222, grifo nosso).

Ao pensar na cartomancia, o fotógrafo imagina-se inventando a “photomancia”, como uma forma de adivinhar a vida alheia e, ao invés de ler “mãos” e “cartas”, decifraria as pessoas por meio de “fotos” (TEZZA, 2011, p. 155). A vidente lê o futuro, interpretando as cartas, as palmas das mãos e bolas de cristal, por meio de um processo intuitivo. O fotógrafo também cria seu próprio método de “vidência”, pelo qual busca adivinhar o resultado final de uma imagem. No processo analógico, o fotógrafo projeta uma fotografia, a partir de processos sistemáticos e/ou intuitivos, mentalizando ações desde a captação à revelação para alcançar o resultado mais próximo ao desejado.

No decorrer da história, fica evidente a habilidade do fotógrafo de interpretar as expressões e olhares das pessoas pelas fotos e como a fotografia o ajuda a visualizar não somente as imagens em potencial, mas a enquadrar a própria vida.

3.5 O invisível

No romance *O fotógrafo*, tanto existe uma forte relação entre olhar e ser olhado, entre o vidente e o visível, como, também, há o esforço para não olhar. Os personagens buscam “invisibilizar” certas circunstâncias incômodas, por exemplo, se esquivando ou desviando o olhar de pedintes na rua. A começar por Duarte que, após o agradável momento com Lídia, se dirige para casa, passando por alguns locais onde encontra meninos de rua:

Uma mulher passava rapidamente com um carrinho de bebê; crianças pobres subiam no canhão da Segunda Guerra, aos gritos; uma delas se aproximava dele para pedir esmola e ele se levantou imediatamente. Estava a três quadras de casa, calculou. Já estou perto.

— Tem um dinheirinho aí, tio?

Fez que não, **sem olhar** para o menino, apressando o passo. (TEZZA, 2011, p. 103, grifo nosso).

Mara também evita uma mulher, cuja presença lhe perturba:

atravessou o calçadão e entrou direto na confeitaria, onde pediu um quindim, depois outro, que mastigava quase selvagememente. Súbito, viu a mulher muda e inquisitiva ao seu lado, inteira pobre, com um bebê sujo no colo e a mão estendida, enquanto ela passava a língua nos lábios, ainda sem pensar em nada. Pagou os doces, deu o troco à mulher **sem olhar** para ela e voltou à rua. (TEZZA, 2011, p. 146-147, grifo nosso).

Até mesmo o fotógrafo, que costuma observar as situações com olhar atento, ignora a presença de uma moradora de rua com um filho no colo:

Uma mãe suja se aproxima com um filho — **um filho que, calcula o fotógrafo, terá mais três anos e dois dias de vida — com um filho já praticamente morto no colo**, e balbucia uma ladainha cigana indiferente ao fato de ele não ouvir, **olhando ostensivamente para o outro lado** e balançando negativamente a cabeça — pensando, ele também, em dinheiro. Ela se afasta (TEZZA, 2011, p. 10, grifo nosso).

O que chama atenção na narrativa é o fato de que todos os personagens desviam o olhar dos pedintes. O fato de evitar dirigir a atenção para determinadas pessoas indica um esforço para ignorar uma situação que desagrada, como um reflexo na tentativa de reduzir o impacto do “real”. Com essa forma de defesa, ficaria mais fácil digerir e seguir a vida evitando um “inconveniente”, porque ver é uma das formas de atribuir existência, por meio da percepção, pois, segundo Marilena Chauí, “cremos que as coisas e os outros existem porque

os vemos e que os vemos porque existem.” (CHAUI, 1988, p32). Desviar o olhar ou fechar os olhos expressa uma vontade de tornar algo inexistente, o que para Chauí, atribui “ao olhar um poder de irrealização que ressurgue quando dizemos que o que os olhos não veem o coração não sente.” (CHAUI, 1988, p. 32-33).

O ato de evitar olhar apresenta-se como forma de os personagens se alienarem, não se preocupando com as questões que, para eles, não lhes dizem respeito. Isso pode, ainda, ser considerado como uma espécie de indiferença, de cegueira social, pois, olhar para alguém pode ser uma demonstração de interesse e olhar por alguém significa cuidar do outro. É o que Bosi percebe atentamente que olhar “não é apenas dirigir os olhos para perceber o ‘real’ fora de nós. É, tantas vezes, sinônimo de *cuidar, zelar, guardar*, ações que trazem o outro para a esfera dos cuidados do sujeito: olhar por uma criança, olhar por um trabalho, olhar por um projeto” (BOSI, 1988, p. 78). O momento em que o fotógrafo calcula o tempo de vida de uma criança, nos braços de uma moradora de rua, se articula e dialoga com a cena em que, no laboratório improvisado, ele divaga sobre a melhoria da qualidade de vida, mencionando a redução da mortalidade infantil:

a injustiça é a forma do mundo; e o mundo melhorou. Melhorou? Sim, tudo melhorou, **do índice de mortalidade infantil** às máquinas fotográficas que nem usam mais filme e que fazem deste laboratório escuro um buraco medieval onde um charlatão todos os dias tenta transformar pedra em ouro; eu faço parte desta gravura antiga, amarela e gasta nas bordas, ele pensou. **Se tudo melhorou e não fizemos nada, quem fez o mundo melhor?** (TEZZA, 2011, p. 85-86, grifo nosso).

Os moradores de rua se tornam praticamente invisíveis aos olhos dos personagens, como algo banalizado ou “natural”. Lídia e Duarte teorizam questões sociais nos espaços acadêmicos. Ela escolheu como objeto de estudo, a princípio, ““a violência na literatura brasileira contemporânea”” (TEZZA, 2011, p. 47), mas não olha para as crianças de rua no cotidiano, torna-as invisíveis. Duarte esbanja cordialidade com Lídia, enquanto eles passam pelos lugares “sem perceber” os moradores de rua:

De novo **ele tocou o seu ombro** — chegaram à esquina, e era como se ele cuidasse, obsessivo, para ela não dar um passo suicida em direção à rua, mesmo sem carros à vista. [...] É a segurança dele que eu estou querendo? — ela se perguntava, **deixando-se conduzir para o outro lado da rua sob a sombra gentil de seu gesto**. E de repente, subindo quatro degraus **entre dois mendigos** que conversavam tranquilos ali sentados, um em cada ponta da escada breve, viu-se diante do Cine Luz, a primeira e mais próxima de suas hipóteses. O coração de Lídia disparou diante do cartaz que ela não conseguia ler, procurando antes o que dizer. (TEZZA, 2011, p. 73-74, grifo nosso).

O universo ficcional de *O fotógrafo* comporta personagens complexos, capazes de tomar atitudes delicadas e bruscas e/ou de se dedicarem no campo teórico, ao que banalizam como uma questão social.

3.6 O ato fotográfico: Revelação e identidade

A visão se exercita pelo caráter de exterioridade das coisas, assim como ocorre na fotografia. Esta, no entanto, pode exprimir um significado mais profundo das coisas, por meio das superfícies, o que Berger, em seu livro, refere-se recorrentemente como “aparências” no capítulo “Aparências: ambiguidade da fotografia” (BERGER, 2017, p. 87). A imagem cristaliza as aparências, pois:

[...] a essência da imagem é estar toda fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e misteriosa do que o pensamento do foro íntimo; sem significação, mas invocando a profundidade de todo sentido possível; irrelatada e todavia manifesta, tendo essa presença-ausência que faz a atração e o fascínio das Sereias (BLANCHOT apud BARTHES, 2017, p. 98).

Na ficção de *O fotógrafo*, além do aspecto aparente nas fotografias tiradas pelo fotógrafo, existe a tensão entre o latente e o visível. Muitas dessas tensões são permeadas por conceitos, comumente associados ao vocabulário técnico da fotografia, como revelação, fixador, filme, resíduo, nitidez, difusão, associados tanto ao trabalho do fotógrafo na ficção de Tezza quanto a aspectos da vida dos personagens. No laboratório, enquanto pensa na revelação das fotografias, o fotógrafo remói o dilema entre guardar o segredo ou contar a Íris que ele não trabalhava em uma agência e que não havia campanha publicitária, mas foi contratado por uma pessoa para fotografá-la secretamente:

Era a remissão da chave da infância, ele quase pensou, ainda desarticulado, tentando controlar os gestos: é preciso ampliar essas fotos. Sim, por enquanto ele tem apenas alguns negativos e alguns contatos grosseiros em papel de segunda. Por enquanto, ele precisou, tenho apenas o sonho de algumas fotos; talvez mais que o sonho — e começou a trabalhar, ajustando o braço do ampliador, no cálculo do formato 20 x 25 —, tenho a ideia das fotos, e só por essa ideia é como se eu já estivesse conversando com Íris. Sobre o quê? Ele não sabia ainda, surpreendeu-se; eu tenho um bom assunto, de qualquer forma; **levar as fotografias e confessar. Ou não: talvez não seja o momento da revelação final** — e ele pensou nessa expressão, olhando momentaneamente para o teto, revelação final, com um sorriso, como alguém que se liberta e se converte em definitivo à felicidade. Conversar sobre as fotos — ou sobre as provas da campanha do shopping, num primeiro momento. (TEZZA, 2011, p. 203, grifo nosso).

É constante o desejo de cada personagem “fazer uma revelação”, de trazer à tona o que está implícito nos sentimentos e atitudes. Um fotógrafo, no ato de fotografar, muitas vezes, atua entre o que está aparente e o que está latente. Desde o processo de captura e revelação da imagem, pelo processo analógico, Adams explica que, na fotografia analógica, ao ficar brevemente exposto à luz o filme passa a portar uma “imagem latente” (ADAMS, 2004, p. 183). Na obra de Tezza, estão presentes os conflitos surdos, latentes, como o vivido pelo fotógrafo e Lídia:

— É claro. — E acrescentou, sobre o silêncio que se fez: — Alguma chance de ganhar uma bolsa? — e arrependeu-se duramente em seguida. Lídia olhou firme para ele; o fotógrafo conhecia aquele seu olhar investigativo, que pesava em detalhes todos os pesos e todas as medidas da alma que estava diante dela.

— Pouquíssimas. Esse governo filho da puta. Mas — e **Lídia imaginou-se subitamente dizendo àquela figura que olhava apalermado para ela, imaginou-se liberando o desejo de agressão e de clareza, o desejo de nitidez**, o desejo de transformação, **o desejo de iluminar aquele escuro** em que viviam: mas eu vou me separar de você, passar a viver com o professor Duarte e seremos, eu, você e ele, cada um em seu caminho, felizes para sempre.

— Tudo bem. Acho que vale a pena, assim mesmo.

Ele fará o sacrifício por mim, ressentiu-se Lídia. Fechou os olhos e respirou fundo. (TEZZA, 2011, p. 60, grifo nosso).

O desejo de Lídia se manifesta em sinais, como atitudes abruptas, ao ocultar a intensa vontade de oficializar o fim do casamento, reconhecendo o abismo emocional que foi se formando entre eles nos últimos anos. Na fotografia, Adams explica que uma imagem nítida é aquela em que é possível perceber detalhes finos e distinguíveis (ADAMS, 2006, p. 87). O grau de nitidez de uma imagem depende, principalmente, da estabilidade, do foco, da manipulação do diafragma e obturador e do material do filme utilizado (ADAMS, 2006, p. 87). Assim, na cena apresentada acima, os contornos vão ganhando nitidez, e a personagem, prestes a explodir, sonha em tornar nítidas as sensações difusas no desejo de romper o relacionamento com o fotógrafo.

Retomando o processo de revelação analógica, depois de imerso na solução reveladora por determinado tempo (que varia de acordo com a substância e o método adotado pelo fotógrafo), o filme, de acordo com Adams (2004, p. 183), é transferido para uma solução responsável por neutralizar o revelador que restou na emulsão, e, em seguida, para um “banho fixador ácido”. Segundo Adams, o fixador atua, principalmente, em função da remoção dos resíduos de haletos de prata (ADAMS, 2004, p. 183). A trama de *O fotógrafo* mostra as principais etapas da revelação do filme fotográfico, entrelaçadas ao pensamento do fotógrafo, que mobiliza o conhecimento sobre fotografia, para atribuir significados às coisas que o rodeiam. A fotografia torna-se uma possibilidade de revelar quem ele é ou pode ser como sujeito no mundo. É o que detectamos na sequência do fotógrafo no laboratório de revelação fotográfica:

Aguardar cinco minutos no **fixador**: o problema é meu, não dele, e o fotógrafo sorriu. Sim, o problema sempre foi meu, não dele. Mas não se queixava do pai. **Um pai sem densidade, felizmente; opaco, mas suave; um pai em meio-tom, de pouco contraste; um pai discretamente à espera; uma espécie de sobrevivente na penumbra.** (TEZZA, 2011, p. 85, grifo nosso).

Ver uma sequência de fotos suas na Galeria Lance, para dizer: esse aí sou eu. Nem Lídia me conhece; ninguém. Eu mesmo não me conheço, ele pensou, mas isso pode ser uma vantagem. Por enquanto, vou escapando pelas frestas. **Não precisava estar tão escuro como agora, mas talvez eu não queira mesmo mais**

luz — e ele sorriu com aquele pequeno duplo sentido, enquanto dissolvia o revelador, calculando em seguida a proporção da água. Proporção um por um. Assim que deve ser a vida: uma proporção, ele divagou. A certeza de que as coisas estão chegando ao fim. (TEZZA, 2011, p. 81, grifo nosso).

O fotógrafo projeta, na composição da imagem de outra pessoa, quem ele é como profissional e como sujeito no mundo. Enquanto define uma série de escolhas técnicas e estéticas, também revela seu “projeto de olhar” para o mundo. Ele revela um desejo de tornar nítido quem ele é para os outros e para ele mesmo. Segundo Navas, o olhar do fotógrafo não se vincula unicamente ao ponto de vista que ele adota, mas em “um ‘projeto de olhar’ mais amplo (sistema de signos, cosmovisão, que domestica o caos e a desordem da realidade num vocabulário artístico, uma poética do imaginário, e negocia diversas instâncias da arte-sociedade)” (NAVAS, 2017, p. 81).

Esse “projeto de olhar” se evidencia na cena em que o fotógrafo observa uma foto que tirou de Íris. Nessa cena, cria-se ambiguidade na forma de dizer “o seu olhar, e apenas ele, produzia um dos mais belos closes de sua vida” (TEZZA, 2011, p. 202), pois não sabemos ao certo se o fotógrafo se refere ao olhar de Íris ou ao olhar dele mesmo como fotógrafo. A ambiguidade deixa visível que ambos os olhares se misturam e se potencializam, ficando em evidência na foto. Ainda o olhar da câmera, também está representado pelo olhar de “Íris” (considerando o significado dessa palavra no que concerne ao olho humano e ao “olho” da câmera):

Deteve-se em muitos outros closes de Íris: quem sabe este. Mas ele diria o quê? Íris, alguém me pagou para fotografar você secretamente. Sim, este close, ele conferiu atento com a lupa, tomado por uma euforia esquisita: O que está acontecendo? Se ele confessasse, as coisas ficariam claras e limpas? Como esta foto: um close perfeito, ele sonhou, mais uma vez feliz por, quem sabe, derrotar o mundo digital — o seu olhar, e apenas ele, produzia um dos mais belos closes de sua vida. É ela, ele pensou, como se a fotografia fosse o único, ou o verdadeiro modo de reconhecer a face do mundo. Aqui está ela, finalmente. (TEZZA, 2011, p. 202).

Além da dinâmica de ver e ser visto na história, ser mirado por uma câmera também implica automaticamente uma transformação na postura, por parte do personagem que tem consciência de estar sendo observado. No momento em que o fotógrafo começa a tirar foto de Íris, dizendo a ela que se tratava de uma campanha publicitária, a modelo olha para fora do enquadramento, simulando algo que captura seu olhar: o “fotógrafo, afinal, virou-se frontalmente para ela, o olhar atento, meticuloso, detalhista, já empunhando a máquina, e ela sorriu, estendendo a mão graciosa até o apoio da janela e olhando tranquila em direção a um horizonte imaginário.” (TEZZA, 2011, p. 38). O olhar para fora do recorte pode adquirir um tom reflexivo para a fotografia, pode acrescentar algo que foge aos limites da imagem, mas que amplia de forma a mostrar a existência de outros elementos no extraquadro.

A consciência de que será fotografado faz que o sujeito observado pose para a câmera, buscando o melhor de si para a exterioridade. O fato de posar para a câmera é visto por Barthes, como o ato de fabricar-se, de metamorfosear “antecipadamente em imagem”. (BARTHES, 2017, p. 16-17). Barthes defende que, nessa dinâmica entre o fotógrafo e a pessoa mirada pela objetiva, quatro imaginários se encontram: o primeiro é da pessoa observada que possui uma noção de si mesma, uma autoimagem, a segunda é que, ao mesmo tempo ela imagina a forma como gostaria que as pessoas a vissem, e, ainda, em terceiro, o juízo que o fotógrafo faz do que está diante dele e, por último, do que o fotógrafo dispõe para trazer a sua arte ao mundo (BARTHES, 2017, p. 19). A foto admite uma “performance” que, podemos perceber na personagem Íris que, ao aceitar ser fotografada, se prepara psicologicamente, simulando expressões em frente ao espelho com “naturalidade”:

Esfregou a toalha no rosto com fúria, para apagar a lembrança e entrar em outro registro, e olhou-se novamente, primeiro séria, depois sorrindo. Eu sou isso aí, ela pensou, e achou graça do “isso”. Sou alguma coisa. Ocupo um lugar no espaço e o espelho me reconhece. **E sorriu, não exatamente alegre, mas como ensaio: imaginou a fotografia. Sem maquiagem. Puríssima.**

— Tudo bem — ela disse, voltando à sala (TEZZA, 2011, p. 36, grifo nosso).

Barthes aponta que a fotografia “é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade”. (BARTHES, 2017, p. 18) O teórico acredita que “a semelhança remete à identidade do sujeito, coisa derrisória, puramente civil, até mesmo penal; ela o dá ‘enquanto ele mesmo’” (BARTHES, 2017, p. 94). Em *A câmara clara* o autor remonta à função cívica da fotografia em seus primórdios, responsável por compor o retrato de diversas pessoas (BARTHES, 2017, p. 76). Nesse aspecto, faz coro à afirmação do historiador Gombrich (2015, p. 524), vista no primeiro capítulo, a respeito do impacto, nas outras artes, promovido pelo surgimento da fotografia, principalmente por se tornar mais empregada para retratos do que a pintura. Para além da identidade, Barthes defende que uma boa fotografia é capaz de revelar a verdade do ser quando se chega à ‘imagem verdadeira’ (BARTHES, 2017, p. 100). Tezza, por meio de *O fotógrafo*, parece concordar com a reflexão de Barthes. Íris, personagem, se reconhece nesse duplo na imagem:

— Sou eu — ela disse, tanto uma criança que descobre a fotografia quanto um adulto surpreso com algum mistério insuspeitado que se revela bruto no espelho. — Linda, essa fotografia. — E, para que o fotógrafo não imaginasse excesso de vaidade (ele pensou), acrescentava: — Você me melhorou muito — e sorriu, sem tirar os olhos dela mesma. (TEZZA, 2011, p. 266-267, grifo nosso).

Registra-se que, no entanto, em nenhum momento da história é revelado o verdadeiro nome do fotógrafo. O nome que ele diz ao porteiro para acessar o apartamento de Íris é “Mauro” (TEZZA, 2011, p. 16), mas trata-se de um nome falso. Talvez, a ausência do nome

também enfatize o fato de alguém ter-lhe dito certa vez que, apesar de ele ser um excelente fotógrafo, as suas fotografias tiradas para o jornal estavam “condenadas ao anonimato.” (TEZZA, 2011, p. 83). Em outro momento, o deputado Otávio, antigo amigo de infância, chama o fotógrafo de “Rodrigo” (TEZZA, 2011, p. 120). Ao entendermos como revelado o verdadeiro nome, a seguir, em pensamento, o fotógrafo expõe que o amigo somente acertou o sobrenome (que não foi mencionado na história): “não há nada espetacular sobre mim; nem mesmo o meu nome (o deputado só acertou o segundo nome, pelo qual o fotógrafo nunca foi chamado)” (TEZZA, 2011, p. 157).¹⁴

A esse anonimato, une-se o desejo de discrição para conseguir alcançar a foto que “coincida” com a pessoa, foto na qual o sujeito fotografado se reconheça nesse duplo. O fato de o sujeito retratado reconhecer-se nesse outro, na imagem, marca a busca da semelhança, um reconhecimento da alteridade. Esse poder da imagem é reiterado pelos momentos em que o fotógrafo lembra-se do chefe que o chama solenemente de “mensageiro da identidade”. Assim o fotógrafo acaba por aceitar o “título” se afirmando como tal: “Sou o mensageiro da identidade, como diz o chefe. Revelo as pessoas. Para isso, devo desaparecer, Mensageiro da Identidade: não é tão ridículo assim, como pensei quando ouvi” (TEZZA, 2011, p. 271). A referência da discrição do fotógrafo, que busca ser uma presença pouco perceptível, para obter uma fotografia, se confirma na postura de diversos fotógrafos profissionais, dentre eles Cartier-Bresson que adotou como método, a discrição:

Este ofício liga-se muito às relações que se estabelecem com as pessoas, uma palavra pode pôr tudo a perder, e fazer que todos os alvéolos se fechem. Aqui também, nada de sistema, o melhor é fazer que se esqueçam o fotógrafo e o aparelho, que sempre é demasiado visível. (CARTIER-BRESSON, 2015, p. 19-20)

O protagonista de *O fotógrafo*, “entidade” sem nome, sem identidade, no exercício fotográfico, acaba por revelar a si mesmo o seu lugar no mundo: o de revelar as pessoas a elas mesmas.

¹⁴ Por motivo de que ao fotógrafo da ficção de Tezza não foi atribuído o nome legítimo, apenas falsos ou incorretos, no quarto capítulo, na comparação entre os filmes e *O fotógrafo*, fez-se necessário, para fins de facilitar a leitura, denominá-lo como “Mauro/Rodrigo” ou “o fotógrafo de Íris”.

4 OS FOTÓGRAFOS: CONTRASTES E AFINIDADES

A partir de uma análise mais detida de *O fotógrafo*, realizada no terceiro capítulo, iremos refletir a obra de Tezza, integrada ao contexto dos filmes *Blow up* e *Janela Indiscreta* que, também, vinculam os enredos à temática da fotografia e ao ato fotográfico. Nas três narrativas, os protagonistas são fotógrafos, muito diferentes entre si: Thomas é um fotógrafo de moda, Jeff um fotojornalista que registra situações arriscadas, como incêndios, corridas; e o protagonista de *O fotógrafo* é, também, um fotojornalista, mas que cobre situações cotidianas, não excepcionais.

A narrativa de *O fotógrafo* decorre em um período temporal de 24 horas, enquanto as histórias de *Blow up* e *Janela Indiscreta* se estendem por poucos dias. Mas, como em *O fotógrafo*, os dois longas-metragens possuem um ritmo delongado, pelo fato de extraírem muitos detalhes de um curto intervalo de tempo. As três narrativas exploram abundantemente o “não-acontecimento”, o cotidiano, a espera. Nos filmes, parece haver um tédio, o que move os personagens a buscar algo interessante para ver através do visor da câmera.

Em *Blow up*, Thomas é um fotógrafo de moda que, mesmo desempenhando um bom trabalho, é extremamente frio com praticamente todos os que o rodeiam, excetuando Bill, Patrícia e Jane. Por ser um fotógrafo reconhecido, adquire uma postura de superioridade e desprezo.

A postura que o personagem Thomas adota não significa que ele não goste do que faz, ele apenas parece indiferente, cansado pela rotina. Para Mauro/Rodrigo não somente a rotina o desgasta, mas também parece não gostar de atuar como fotojornalista de um veículo de comunicação em mídia impressa. Diferente disso, Jeff, de *Janela Indiscreta*, é o único que realmente gosta do que faz profissionalmente como fotojornalista, cobrindo situações diversas e, portanto, ficar preso em casa com a perna engessada é a fonte do seu tédio.

Mauro/Rodrigo é infeliz como subordinado do jornal em que trabalha. As fotografias que ele faz de Íris é o que lhe tira da rotina e se torna motivo de entusiasmo:

o fotógrafo cansado, o fotógrafo mecânico do dia a dia do jornal vislumbra, enfim, uma fotografia que vale a pena, que revela, que brilha: o perfil de Íris na luz. Uma composição rara, Uma imagem realmente bonita. Uma combinação de luz e sombra em que tudo dá certo. (TEZZA, 2011, p. 88)

Esses personagens distintos também circulam pelos lugares de modos distintos. Em *Janela Indiscreta*, assim como Jeff, que está com a perna quebrada, a câmera também se mantém “enclausurada” em um único cômodo do apartamento, no qual o fotógrafo passa a

maior parte do tempo. No início do filme, a câmera lança um olhar de dentro para fora do apartamento, imitando o olhar vasculhador, de uma pessoa, que “observa” os vizinhos nos espaços domésticos através das janelas. A câmera cinematográfica permanece ali com Jeff, replicando simbolicamente seu comportamento, pois executa poucos *travellings* (que implica em deslocamentos físicos), move-se mais no próprio eixo por meio de *tilts* (movimento vertical) e *pans* (movimento horizontal), e “assume” o ponto de vista de Jeff (por meio da câmera subjetiva) em alguns momentos.

Ao contrário de Jeff, que está com a perna imobilizada, Thomas e Mauro/Rodrigo circulam intensamente pelos espaços da cidade. Thomas sai rumo à loja de antiguidades, vai ao parque e a um *show*. O fotógrafo vai ao apartamento de Íris, passa por praças e ruas de Curitiba, vai a um bar, passeia errante como um flâneur. Todos lidam com os espaços públicos e/ou privados, mesmo Jeff, preso à cadeira de rodas. No caso dele, o que o entretém é olhar a intimidade alheia pela janela: a vizinha solitária, a dançarina que arruma diversos namorados, a mulher que finge estar passando mal para dispensar o marido, o músico que ensaia e o vizinho suspeito. Ele não se interessa pelo que está dentro de seu espaço familiar, pois, mesmo ao conversar com a namorada, ele fica de frente para a janela. Ela não é o alvo de desejo dele, ao contrário dos vizinhos em seus afazeres diversos. Ela se torna interessante aos olhos dele, apenas quando se engaja na investigação, para descobrir se o vizinho matou ou não a esposa. Ao final do filme, a cortina se fecha como se fosse um espetáculo teatral. A “Janela”, do filme *Janela indiscreta*, é esse lugar do olhar, a ponte entre o que é interno e externo, que permite ver além dos limites colocados pelas paredes no qual a câmera e o fotógrafo se tornam personagens desse espetáculo.

4.1 Buraco da fechadura: O voyeur e o voyeur do voyeur

O filme é uma grande janela de espionagem e o espectador é um grande *voyeur*, que extrai prazer da atividade de bisbilhotar. Assim como o espectador, para Tezza, o leitor também “é sempre um espião – abre as páginas do romance, dos poemas, dos contos como quem espia pelo buraco da fechadura” (TEZZA, 2013b, p. 27).

Para Arlindo Machado (1997, p. 125), independente do tema do filme, ele se apresenta como uma forma do espectador se satisfazer, ao tornar o outro em objeto pelo/do olhar. Nos filmes voyeuristas, o personagem espiona, e o espectador vê o personagem espionar. Machado (1997, p. 126) afirma que, juntamente com os filmes de perseguição, os de estilo voyeurista desempenharam o papel na construção e consolidação da técnica da câmera subjetiva, como

linguagem assimilada, pelo espectador, dentro da trama cinematográfica. Para o teórico, alguns filmes modernos, incluindo *Janela Indiscreta* e *Blow up*, reinventaram a temática do “buraco da fechadura”. Assim, o público passa a experimentar o ponto de vista de dentro do personagem, por um olhar “subjetivado” (MACHADO, 1997, p. 128).

Nas tramas cinematográficas, aqui estudadas, assim como na narrativa de Tezza, o fotógrafo e outros personagens são como a figura que, atenta, espia, persegue um objeto, um alvo. Mesmo pertencendo a sistemas semióticos distintos, a narrativa de Tezza também nos coloca dentro “do cérebro” dos personagens, encenando na linguagem, pelo modo de narrar empregado, uma forma similar do que se designa, no cinema, “câmera subjetiva”. Essa técnica dá ao espectador ou leitor a sensação de estar na “pele” do personagem. A câmera assume a subjetividade do personagem, no qual “tudo é visto pelos olhos dele” (TEZZA, 2012, p. 193).

A utilização do recurso da câmera subjetiva ocorre em *Blow up* e *Janela indiscreta*, de forma que a câmera cinematográfica assume, em determinados momentos, a perspectiva de Thomas e Jeff. Quando os personagens veem, através de suas câmeras fotográficas, a câmera cinematográfica encena a visão do que eles veem, através do visor da câmera fotográfica. Em *Blow up* não aparece nada que indique esse recurso, mas como linguagem assimilada, o espectador entende que se trata da visão do personagem. Mas em *Janela indiscreta*, quando ocorrem esses momentos, em que Jeff observa com a sua máquina fotográfica e o espectador assume seu ponto de vista, surge uma máscara preta nas bordas do quadro, simulando os limites do visor da câmera fotográfica. Quando o personagem dá “zoom in” (dispositivo que possibilita, por meio da lente, uma “aproximação” da imagem percebida no visor, sem que o fotógrafo tenha que se deslocar fisicamente em direção ao objeto), os movimentos feitos na câmera cinematográfica fingem se comportar como alguém que está manipulando uma câmera fotográfica.

Parece-nos marcante a presença das câmeras fotográficas, dos binóculos e das lupas, como instrumentos óticos mais eficientes que o próprio olho humano. Jeff usa o zoom da câmera fotográfica e de um binóculo, Thomas vê detalhes registrados na foto que ele não havia percebido com os próprios olhos. O Mauro/Rodrigo também emprega a lupa, para otimizar sua investigação nos fotogramas de Íris, semelhante a um detetive. A câmera, o binóculo e a lupa são alguns signos marcantes, dentro da temática voyeurística, bem como a luneta e o buraco de fechadura, o que indica a recorrência de instrumentos que possibilitam o aprofundamento da investigação ou se tornam dispositivos pelos quais o olhar intruso se manifesta. Enquanto Jeff é o vizinho bisbilhoteiro do prédio, que porta uma câmera e um

binóculo, Íris, de *O fotógrafo*, é vigiada em seu apartamento, também, por um vizinho indiscreto com um binóculo:

ela olhou pela janela da cozinha, descobrindo no lado oposto o seu vigia de sempre, binóculo à mão. É bom que ele saiba. Que ele saiba o quê? Que o vizinho saiba que eu estou com companhia, e a companhia não é o velho Joaquim? Ou que o fotógrafo saiba que eu — mas o que ele precisa saber de mim? Por que ele estaria me vigiando, como disse o diabo loiro da esquina? Será mesmo verdade? — e ela ficou indecisa entre o vizinho e o fotógrafo. Eu não preciso ter medo. Sou uma mulher livre. Passou-lhe pela cabeça outro fio de desconfiança (**é bom que o binóculo do vizinho me veja com alguém aqui, é sempre uma testemunha**) — ou, menos que isso, paranoia Íris — um fio de incerteza, que se misturava com curiosidade e a segurança, agora sim, de que era uma mulher dona do próprio nariz e do próprio destino: alguma coisa parecida com liberdade. (TEZZA, 2011, p. 264, grifo nosso).

Íris chega a imaginar que algo possa dar errado entre ela e o fotógrafo, pois se sente segura ao saber que está sendo vigiada, através da abertura de sua janela indiscreta. A atividade do vizinho de Íris lembra a forma com que Jeff também se ocupa da vida alheia, pois faz uso da câmera e de um binóculo e, afinal, acabou sendo testemunha de um crime. Em *O fotógrafo*, há uma evidente alusão ao filme de Hitchcock, no momento em que o professor Duarte, ao vislumbrar os outros apartamentos pela janela, expressa um desejo de “ter um binóculo potente – e uma perna quebrada como desculpa, ele sorriu – para controlar a cidade inteira no painel desta janela” (TEZZA, 2011, p. 236). Outro filme hitchcockiano mencionado por Tezza (2016 p. 19) foi o *Disque M para matar*, em *A tradutora*.

Além dos outros elementos mencionados, a janela também parece ser um elemento importante na temática voyeurística. E, nesse sentido, o título original “Rear window” (como também no português “Janela indiscreta”) parece ser uma escolha acertada, pelo caráter polissêmico e por colaborar com o sentido da trama da história. Conforme já é amplamente conhecido, lembramos que indiscreto remete tanto a quem revela algum segredo bem como o sujeito que se intromete na vida alheia.

A curiosidade de Jeff estabelece uma conexão entre vidente e visível, entre o que observa e aqueles que são espionados pela janela. Devemos atentar, no entanto, para o fato de que não é o fotógrafo ou a câmera que revelam o que estaria em segredo, mas as janelas. Para que a revelação se dê é necessário que as duas janelas estejam abertas, tanto a de quem observa quanto a de quem é observado. Um dos momentos que evidencia essa necessidade de abertura das duas janelas, ou das janelas dos dois prédios, é a cena em que a mulher, conhecida como Senhora Coração Solitário, do apartamento dela, brinda no ar como se estivesse na companhia de alguém e de fato está, pois da janela do apartamento de Jeff, que

estava bebendo algo no mesmo instante, ele corresponde ao brinde, erguendo o copo, olhando para ela.

Em um momento do filme, Jeff se questiona até que ponto seria ético espiar um homem com instrumentos óticos, sem que ele tenha consciência de que está sendo observado, mesmo que seja para provar que ele não cometeu um assassinato. Mauro/Rodrigo também enfrenta um dilema moral quando começa a espionar Íris e, ao perceber que estava levantando suspeitas, pelo tempo em que ficou ocioso em frente ao prédio da moça:

Apoia-se na parede do prédio, sentindo o que parece uma ligeira tontura. Não, ele mesmo avalia: **o problema é moral, não físico. O desocupado continuava na outra calçada, olhando para ele. Sentiu um sopro de medo, as pernas moles.** Um problema moral, ele repetiu, agora verbalizando em voz baixa:

— É só o que me falta.

A vida inteira fotografando lixo, ele pensou, irritando-se, e agora eu tenho um problema moral para resolver. (TEZZA, 2011, p. 11)

Essa mesma oscilação e esses dilemas vividos pelos personagens de Tezza também existem no filme de Antonioni. *Blow up* é um filme que investe no silêncio. Na maior parte do tempo, ouvem-se poucos ruídos diegéticos. As músicas, sons diversos e diálogos ocorrem apenas em momentos pontuais. Um dos usos pontuais do som está no final do filme, como uma estratégia extremamente arguta. Após Thomas ter presenciado o casal no parque e tirado as fotos, ao revelar, ele deduz a possibilidade de um homem ser assassinado, acreditando ter evitado o ocorrido, mas a partir da sequência de fotos que ele revelou, algumas imagens pouco nítidas evidenciam a forte chance de o homem ter sido morto. Quando Thomas retorna ao parque, ele vê o cadáver estirado no chão, mas não fotografa, pois não portava a câmera na ocasião. No momento em que chegou em casa, reparou que alguém havia roubado os fotogramas que ele havia revelado. Ao vasculhar a casa, encontra somente um fotograma, cuja ampliação acabou por indefinir a imagem, transformando-a em um borrão, que, segundo Patrícia, seria semelhante a uma pintura feita por Bill, amigo de Thomas. Nesse meio tempo, Thomas vai a um show em que o guitarrista quebra o instrumento, lançando fragmentos para a plateia. Thomas briga para pegar o braço da guitarra, correndo para fora do local. Ao chegar à rua, o pedaço da guitarra que ele possuía estava deslocado do contexto do show. O fotógrafo acaba por perceber a inutilidade daquela peça e a descarta. O mesmo que ocorreu com o fotograma indefinido que, conforme observa Menezes (2000, p. 29-30), ao ser destacado dos outros, esvaziou-se de sentido.

Thomas não consegue comprovar o ocorrido, até porque, na primeira vez, não havia percebido com seus olhos, apenas por intermédio da câmera e, ao fazer a revelação em laboratório, ele mesmo passa a duvidar do que realmente aconteceu. O curioso é que não

houve nenhum som de disparo de uma arma, embora Thomas estivesse relativamente próximo à cena do assassinato, o que aumenta a ambiguidade. Na segunda vez que foi ao local, viu um corpo estirado no chão, somente com os próprios olhos, sem o auxílio da câmera. No final do filme, quando retorna a última vez ao local, portando a câmera, não encontra mais o corpo no chão do parque. Ele caminha confuso e para em uma quadra anexa ao parque. O fotógrafo observa a turma de mímicos que havia aparecido no início da história e os vê jogando uma partida de tênis imaginária. Todos acompanhando a bola invisível com o olhar para um lado e para outro. Quando a bola “quica” perto de Thomas, ele a manipula e a joga de volta para o campo, aceitando a incerteza do que ele presenciou, de que o real pode ser ilusório, uma construção, e ele começa a “ouvir” (com ênfase) a bola batendo na raquete invisível dos mímicos. O som do impacto de uma bola batendo em uma raquete é incorporada à cena, como se o jogo estivesse acontecendo em sua completude. Ao acompanhar com o olhar e “ouvir” as raquetadas imaginárias, em uma bola imaginária, o fotógrafo parece aceitar conviver com os enigmas que acontecem na vida e com a ideia de que a única certeza é a incerteza do real.

Muitos olhares, nas três obras, convergem para o buraco da fechadura por meio da observação curiosa, intrusa e indiscreta dos personagens. Jeff, em *Janela indiscreta*, e o vizinho de Íris, em *O fotógrafo*, se empenham em espiar pela janela, tornando-se testemunhas em potencial. No entanto, a câmera de Jeff e o binóculo do vizinho “testemunham” as cenas de modo mais eficiente do que os personagens a “olho nu”. Afirmamos isso, a partir do fato de que Jeff (assim como o fotógrafo) recorre à câmera, constantemente, para aproximar os personagens para o campo de visão, por meio do *zoom* e pela seguinte forma de pensar de Íris: “é bom que o binóculo do vizinho me veja” (TEZZA, 2011, p. 264). Íris, ao atribuir a um objeto a função de testemunhar algo, mistura a percepção humana com o campo visual privilegiado por um instrumento ótico. Da mesma forma, a câmera parece mais eficiente do que o olho de Thomas que, ao fotografar o ocorrido, não havia percebido o que de fato havia acontecido.

4.2 Gesto fotográfico e sedução

Os fotógrafos das obras estudadas são figuras atraentes aos olhos das mulheres, como se os gestos de um fotógrafo exercessem um poder de fascínio sobre elas. Isso, talvez, um pouco menos em relação à Lisa, que parece gostar de Jeff, independentemente da situação. Ele se esforça por se esquivar de um casamento, julgando que ela não se adaptaria ao estilo de

vida arriscado e aventureiro. Lisa, interpretada por Grace Kelly, marcante como um dos ícones de beleza e elegância da indústria cinematográfica de Hollywood, é uma personagem refinada, bem vestida e que tenta persuadir Jeff a se tornar fotógrafo de moda. O fotógrafo Jeff, com certeza, é atraente aos olhos dela, mas ela só se torna realmente interessante para ele quando ela se arrisca para provar que o vizinho matou a esposa.

Mauro/Rodrigo possui um charme discreto nos seus gestos fotográficos, sendo, inclusive, um motivo pelo qual Lúdia se apaixonou por ele na época em que se conheceram:

O fotógrafo — Ela foi conquistada por uma fotografia. Posso tirar uma fotografia sua? — na varanda da Amélia, uma festa de poetas, jornalistas, estudantes, professores-cabeça e desocupados da noite. Sim, ela disse, feliz, porque ele era um homem relaxado, nos dois sentidos (hoje ele é relaxado apenas em um) e bonito. Talvez não exatamente bonito, mas atraente. Atraente, ela insistiu na lembrança, como alguém discreto, que se esconde atrás do próprio rosto para melhor perceber o mundo. (TEZZA, 2011, p. 137).

Mauro/Rodrigo parecia mais retraído, mas despertou interesse de Lúdia, como também o de Íris, nos primeiros contatos com a modelo. O fotógrafo, ao encontrá-la, para mostrar as fotos reveladas, foi considerado como um homem tímido, silencioso e bonito (TEZZA, 2011, p. 264). As mulheres representam um dos principais temas (senão o principal) de interesse do fotógrafo: “Fotografar a mulher era o lado visível de sua paixão; pelas fotos ele sabia como ela estava – mais do que isso, era como se desvendasse o futuro” (TEZZA, 2011, p. 154). Ao ler de determinada forma pode-se até confundir que “fotografar a mulher era o lado visível de sua paixão pelas fotos”. Essa ideia é reforçada pelas cenas nas quais o fotógrafo comenta o orgulho que sente das fotos que tirou de Lúdia (TEZZA, 2011, p. 83) e de Íris (TEZZA, 2011, p. 202). Enquanto o protagonista de *O fotógrafo* é tímido e discreto, se interessando por elas como tema para fotografia, Thomas, no ato fotográfico, procura despertar o desejo de uma mulher, uma modelo profissional, para vender um produto, pois como fotógrafo publicitário, precisa vender um desejo para o consumidor. Uma cena que nos mostra isso intensamente é a que transcorre em um estúdio, enquanto ele fotografa uma modelo. De forma ousada, Thomas a incita, agindo sobre seu corpo por intermédio da câmera. Ela vai pendendo ao chão, transbordando de desejo, enquanto ele está por cima dela, extraindo todo o potencial da imagem. A trilha sonora insinua uma atmosfera de intimidade e sensualidade. No roteiro de Michelangelo Antonioni e Tonino Guerra, são identificadas as indicações que direcionam para essa analogia do ato fotográfico com o ato sexual, inclusive pelo tom das falas. Thomas, em cima da modelo, a fotografa dizendo: “*Come on, that’s great. That’s great! That’s good. Good. Come on, more of that. More of that. Now, give it to me. Really give it to me. Come on,*

*now!*¹⁵ (ANTONIONI, GUERRA, 1966, p. 30, grifo do autor). O ritmo é acelerado e a modelo ondula o corpo deseante, exalando sensualidade. Mais à frente, no ápice das ações, a voz de Thomas vai aumentando “Yes, yes, yes...” (ANTONIONI, GUERRA, 1966, p. 32). Quando essa cena termina, a modelo permanece exausta no chão, enquanto ele se prostra no sofá.

Figura 14: Cena de Thomas com a modelo.



Fonte: Filme Blow up de Michelangelo Antonioni.

Thomas só se interessa pela modelo enquanto a fotografa, retomando imediatamente o desinteresse, quando acaba a sessão de fotos. O fotógrafo de Íris mantém o interesse pela modelo, e ela surge como alguém que o tira da rotina maçante como fotojornalista. Jeff se deixa seduzir pelo ato de olhar a vizinhança e acaba persuadindo (e seduzindo), com suas especulações, a enfermeira e a Lisa, que se tornam também cúmplices na espionagem. Nessa atividade, Jeff compartilha sua câmera com as cúmplices, com o intuito de que elas também consigam ver os acontecimentos com maiores detalhes. Em *O fotógrafo*, o charme de Mauro/Rodrigo se manifesta pela sua descrição e o olhar investigativo que se mistura entre a personalidade e a profissão. Nas três obras investigadas, o fotógrafo, munido da câmera, na prática fotográfica, exerce um fascínio sobre as outras pessoas, que acabam se engajando em suas propostas, mistérios e especulações.

¹⁵ Vamos lá, assim está ótimo. Isso é ótimo! Isso é bom. Bom. Vamos, mais disso. Mais disso. Agora, dê para mim. Realmente dê para mim. Venha agora! (tradução nossa)

4.3 Gesto fotográfico e caça

O gesto fotográfico exerce o poder da sedução, pois se situa na esfera dos desejos: do olhar e/ou o de ser objeto da observação. Para além dessa questão, existe a vontade do sujeito de não ser visto, sentindo-se, portanto, ameaçado pelo olhar alheio. Em relação a isso, identificamos em *O fotógrafo* uma intensa associação, entre o gesto fotográfico e a atividade do caçador, no que concerne às atitudes de ameaça, de ficar à espreita e de esperar o momento certo para agir. A partir do olhar atento às pistas, sutilezas e aos movimentos do texto, observamos que, frequentemente, Tezza associa palavras do campo semântico da caça para falar sobre a fotografia. Aproveitamos o contexto, para lembrar que Michel de Certeau (1998) coloca a leitura como uma operação de caça, em que o leitor oscila “em um não-lugar entre o que inventa e o que modifica” (p. 269), circulando em “terras alheias, caçando por conta própria através dos campos que não escreveram” (p. 270).

O gesto de fotografar “é gesto caçador no qual aparelho e fotógrafo se confundem, para formar unidade funcional inseparável. O propósito desse gesto unificado é produzir fotografias, isto é, superfícies nas quais se realizam simbolicamente cenas.” (FLUSSER, 2011, p. 56). Assim, os “movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho munido de fotógrafo) estará observando movimento de caça, [...] mas na floresta densa da cultura”. (FLUSSER, 2011, p. 49).

No fragmento a seguir, o personagem-fotógrafo, sentindo-se intimidado por um desocupado, um “pequeno traficante” (TEZZA, 2011, p. 53), que o observava, estabelece relações de poder transformando-o em presa:

Resolveu **contra-atacar** [...] abriu a bolsa e trouxe de lá a máquina, um gesto de **defesa** que se tornava um ataque, e com algum prazer ele foi sentindo a transformação do desconhecido que, intrigado, talvez não acreditasse no que estava vendo do outro lado dos carros passando entre eles com o sinal aberto. O fotógrafo **desengatou da câmera a grande-angular**, sempre com os olhos fixos no desocupado, e **colocou (sentindo o estalo do encaixe nas mãos) a teleobjetiva. Sentiu-se seguro.** Focou no rosto distante do desconhecido e lentamente o arrastou para perto, avaliando a metamorfose daquela face agora **acuada atrás dos vultos dos carros**; segurou-o firme, aproximou-o ainda mais, quase podia sentir o **tremor daqueles olhos, a respiração subitamente assustada** que vinha de lá, a interrogação que se transformava, quem sabe, em indignação, com que direito!?! [...] **O fotógrafo manteve-o preso ali, pronto para eternizá-lo, covarde atrás do poste.** [...] Ele avançou até o meio-fio para liberar a passagem dos pedestres e voltou a **empunhar a máquina** atrás do desconhecido que punha a cabeça para fora do poste, avaliando, aflito, o que fazer – no visor da câmera, o rosto estava inteiro diante dele [...] enfim, resolveu sair de seu esconderijo precário, ainda simulando uma certa ilusão de que não fugia, mas **os passos largos – a teleobjetiva perseguindo-lhe a nuca – foram se transformando numa corrida disfarçada e enfim disparada, virando a esquina sem olhar para trás.** Nenhuma fotografia. O fotógrafo guardou a máquina na bolsa e ruminou o pequeno prazer de perseguir o desconhecido e fazê-lo sumir só com **o poder de sua lente.** (TEZZA, 2011, p. 12-13, grifo nosso).

O fotógrafo troca a lente grande-angular pela teleobjetiva que, por ser maior, tal como uma arma de cano longo, seria visualmente mais ameaçadora.¹⁶ O desocupado reage como uma presa que nota o perigo iminente, esconde-se com medo, com a respiração afetada. O fotógrafo mantém o “pequeno traficante” “preso” no visor da câmera, como um animal manteria sua caça capturada nas presas. De certa forma, todos os personagens parecem enquadrados, aprisionados a determinadas condições. O fotógrafo, por exemplo, está aprisionado ao trabalho, ao salário e à relação insatisfatória com Lídia; Íris encontra-se presa ao seu passado com homens autoritários e exploradores (o pai e doutor Joaquim); Lídia se embarça em sua relação conjugal frustrante e desgastada com o fotógrafo; Duarte se deixa levar pelo desejo de estar com Lídia, apesar de uma relação estável com Mara; e, por último, Mara que tenta entender o que a incomoda tanto, nas análises com a paciente Íris.

Na cena citada acima, podemos perceber o movimento do fotógrafo: ele mira a nuca seguindo os movimentos do “pequeno traficante”, como um *sniper*, um atirador de elite. Nisso, assemelha-se ao Jeff, quando mira a vizinha que parece indefesa, mas ao contrário do “desocupado”, de *O fotógrafo*, ela não tem consciência da presença de um observador. Observemos a sequência da cena do filme *Janela Indiscreta*:

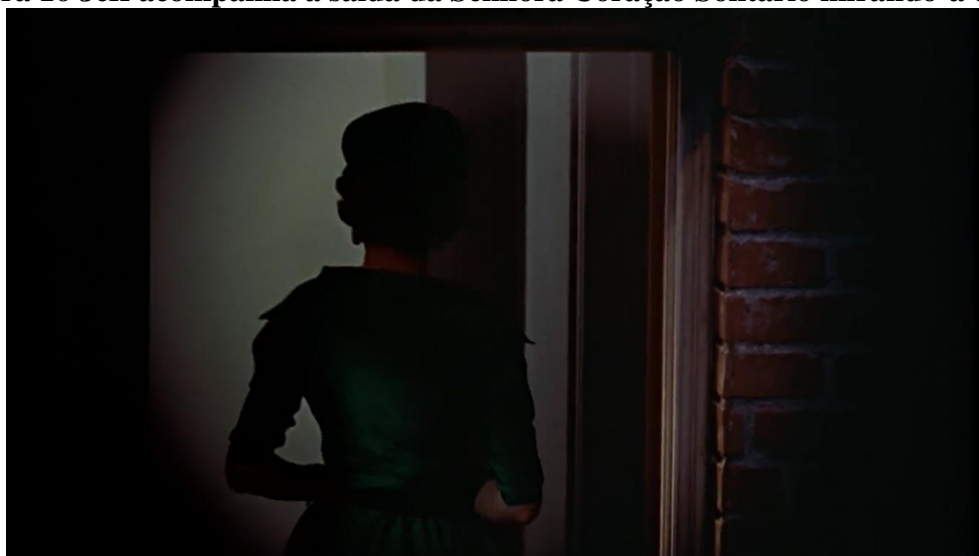
Figura 15: Senhora coração solitário sendo observada por Jeff



Fonte: Frame do filme *Janela Indiscreta*.

¹⁶ A grande angular é uma lente que abrange um campo amplo de visão enquanto que a teleobjetiva é mais utilizada para alcançar objetos a maior distância e, fisicamente, é mais robusta, possui um tamanho maior, que a grande-angular.

Figura 16 Jeff acompanha a saída da Senhora Coração Solitário mirando-a de costas



Fonte: Frame do filme *Janela Indiscreta*.

O fotógrafo Jeff se coloca próximo à janela de seu apartamento, mirando a senhora Coração Solitário de costas. Assim como a senhora Coração solitário, o “desocupado”, em *O fotógrafo*, é assediado, ficando sob a mira de uma câmera. A associação do ato de fotografar ao da caça é comum, tanto quanto com o ato de atiradores de elite, como uma alusão à precisão do fotógrafo e à ameaça que a fotografia significa: a da revelação do que está encoberto ao tornar notáveis os elementos dispostos no enquadramento. Em *O imaginário segundo a natureza*, Gérard Macé encerra o prefácio da obra, considerando que o talentoso Henri Cartier-Bresson é “geômetra sem régua”, um verdadeiro “atirador de elite” (MACÉ, 2015, p. 10). O elogio a Cartier-Bresson surge por sua precisão e equilíbrio nas composições, bem como pela habilidade de captar as ações espontâneas sem ser notado, o que só é possível por sua capacidade de esperar o momento oportuno para disparar a foto. Essa precisão oferece os melhores elementos para a revelação da imagem.

Mauro/Rodrigo se empodera ao empunhar a câmera na direção do “desocupado”, tornando-se mais forte e seguro em relação ao oponente. Perceber o domínio da situação ocasionou a Mauro/Rodrigo uma sensação de prazer no ato, enquanto o outro se sente claramente vulnerável, pela possibilidade de ser expropriado de si mesmo por uma fotografia.

Podemos supor que a sensação de estar ameaçado, experimentada pelo traficante, se deva ao receio de se tratar de um ato que o identificaria ou poderia incriminá-lo de alguma forma, apesar de não ser um flagrante. Independente do motivo, ter ficado sob a mira de uma câmera de forma indesejada o ameaçou, representando uma agressão emocional. Trata-se de uma agressão psicológica, porque a atitude do fotógrafo deixa o traficante sem o controle de

sua própria exterioridade visível, pois o fotógrafo pode tomar posse da imagem do “desocupado”, por meio de uma fotografia não autorizada. Barthes (2017, p. 19) afirma que o sujeito retratado experimenta a sensação de transformar-se em objeto, vivendo uma “microexperiência da morte” tornando-se “verdadeiramente espectro”. O autor ainda problematiza a questão de propriedade de uma fotografia, questionando se a foto tirada pertenceria à pessoa retratada ou ao fotógrafo (BARTHES, 2017, p. 19). Dessa forma, o sujeito presencia um terceiro que o desapropria de si mesmo, que faz dele “com ferocidade um objeto”, mantendo-o “à mercê, à disposição, arrumado em um fichário, preparado para todas as trucagens sutis” (BARTHES, 2017, p. 20). No caso do desocupado, parece que o medo está relacionado à posse de sua imagem, que seria obtida sem autorização, e ele nem saberia qual seria a destinação dada a ela, ficando refém do fotógrafo e das incertezas que o desestabilizam psicologicamente.

Assim, mais que uma caçada, o ato de fotografar pode ser visto como uma expropriação do sujeito, uma vez que o fotografado passa a ser objeto de posse do fotógrafo. Sob o domínio do fotógrafo, a imagem de outrem pode tornar-se tanto arte de contemplação, como mercadoria ou ser publicada em veículos de comunicação. Nesse sentido, a pessoa sob a mira de uma câmera pode ter segredos revelados contra sua vontade ou sem ter consciência disso, como no caso da *Coração solitário*, que teve sua solidão exposta, pela indiscrição do fotógrafo que a espiava.

Em *O fotógrafo*, existe uma relação de violência com o ato fotográfico, no momento em que a imagem de um gatilho de uma arma se funde a do disparador da câmera, marca do gesto final da fotografia com um desejo de decisão: fazer o disparo.

Preciso apagar minhas memórias, ele disse, teimosamente, imaginando-se com um **revólver** apontado à mulher: **um disparo** silencioso, e, assim, a vida acabaria de fato, e não apenas a imaginação. A fantasia agonizou-o até quase o vômito, e ele se enterrou nele mesmo esperando passar. [...] Finalmente acendeu a luz do laboratório e decidiu trabalhar, como se aquilo de fato algum trabalho- ou decidiu pelo mesmo sair da escuridão, como ele revestiu o gesto de acender a luz. Eu deveria ter **apertado o obturador, ou o gatilho, ele pensou**, lembrando da cena fugaz do *Cine Luz*. (TEZZA, 2011, p. 199, grifo nosso).

A atividade da caça envolve a busca, o olhar atento e a ação no momento oportuno. No campo da fotografia, o ato final da caça, não culminaria na captura ou na morte da “vítima”, mas na captura da imagem do objeto, na afirmação da fugacidade do tempo e da impermanência dos seres e das coisas no mundo. Tirar uma foto adquire o sentido de tomar algo, não o de tomar a vida, como no ato de “atirar”, mas de tomar posse da imagem do outro.

Em *Blow up* e *Janela Indiscreta*, a violência também entra em cena, mas não por mediação da câmera fotográfica. A câmera é só uma “testemunha” de um possível ato

violento. No romance de Tezza, embora a câmera integre um contexto de intimidação, não ocorre nenhum possível assassinato, mas a agressão perdura no plano psicológico dos personagens. Em *Blow up*, Thomas “vai à caça”, ao encontrar um tema que o interessa e a moça retratada fica desconcertada, ao notar a presença do fotógrafo. Antes de ser notado pela mulher, Thomas espreita atrás da cerca. Primeiro, a câmera mostra Thomas, que é o sujeito vidente e em seguida corta para o plano subjetivo, mostrando o objeto visível observado:

Figura 17 Thomas observando um casal.



Fonte: *Blow up*.

Figura 18: A câmera assume o ponto de vista de Thomas em relação ao casal



Fonte: Frame do filme *Blow up*.

Thomas, ao acreditar ter registrado um momento de afeto de um casal, contrapõe-se ao que de fato aconteceu e se revelou por meio da imagem fotográfica. Descobre a possibilidade de que o homem corre sérios riscos de levar um tiro. Nisso, o título “Blow up”¹⁷, que significa

¹⁷ *Blow up* é um excelente título de filme diferentemente da versão brasileira que nós nos recusamos a aderir: *Depois daquele beijo*.

tanto o ato de “ampliar” quanto o de “explodir”, se intrinca com as questões fundamentais do filme. Quanto mais Thomas ampliava as imagens, mais ambíguas elas se tornavam. Quando ele teve a casa invadida e os fotogramas roubados, ele não era capaz de sustentar a teoria de que havia ocorrido um crime, pois a única imagem que restou era fruto de uma ampliação o que tirava a nitidez da foto. Com todos os acontecimentos e o fotograma indefinido, Thomas se dá conta da fragilidade da percepção humana e dos limites da fidelidade da imagem com o referente.

No filme de Hitchcock, Jeff se encontra duplamente protegido: atrás da lente da câmera e atrás da janela. Sua forma de observar os vizinhos se assemelha ao gesto de empunhar a máquina como uma arma, tal como ocorre em *O fotógrafo*:

Figura 19 Jeff espionando secretamente a vizinha



Fonte: Frame do filme *Janela Indiscreta*.

Nessa cena, podemos ver que o reflexo do prédio aparece na lente de Jeff, explorando o extraquadro e mostrando, ao mesmo tempo, o vidente e parte do objeto de contemplação. Reiterando o que já foi dito, é preciso diferenciar a câmera fotográfica do discurso cinematográfico. Primeiro, a câmera mostra Jeff que é o sujeito vidente e, em seguida, mostra o alvo da observação. Em alguns momentos, a câmera cinematográfica assume/simula o ponto de vista subjetivo de Jeff, que enxerga através da câmera fotográfica. As bordas são escurecidas, como forma de fazer o espectador experimentar exatamente o que Jeff, vê, da forma como vê.

Nessas três obras, parece que a natureza do exercício fotográfico acaba por moldar a relação dos fotógrafos com o mundo. Os três fotógrafos se arriscam dentro ou fora do trabalho, em função de espionar: Mauro/Rodrigo, ao aceitar o trabalho para fotografar Íris sem consentimento dela; Thomas corre perigo ao fotografar o casal presenciando um suposto

crime e sendo perseguido pela mulher; Jeff se acidenta ao se aproximar demais da pista de corrida para fotografar e, mesmo em casa, flagra o vizinho em atitudes suspeitas. O ato da espionagem oferece muitos riscos aos fotógrafos, um deles é o de ser notado na atividade de observar, pelo objeto da observação. No caso de Jeff, é extremamente perigoso, pois ele vigia o vizinho, confirmando a suspeita de assassinato. Ao ser percebido pelo olhar do vizinho, imediatamente, a enfermeira de Jeff apaga a luz do apartamento e vai pedir ajuda. O homem sai do campo de visão de Jeff e, provavelmente, está indo até o apartamento para matá-lo, enquanto Jeff permanece imóvel na cadeira de rodas, dispondo somente do auxílio do flash fotográfico como forma de se defender. Todo o movimento da cena é construído pelo olhar, desde o fato de Jeff ter vigiado o vizinho, como o de se defender buscando cegar temporariamente os olhos de quem o ameaça:

Figura 20 Câmera subjetiva do ponto de vista de Jeff com o assassino olhando diretamente para ele, ao perceber que estava sendo vigiado pelo fotógrafo.



Fonte: Frame do filme Filme *Janela indiscreta*.

Figura 21 Jeff acionando o flash e protegendo os olhos



Fonte: Frame do filme *Janela indiscreta*.

Figura 22 O vizinho assassino reage ao clarão



Fonte: Frame do filme Filme *Janela indiscreta*.

Nessa sequência, o flash (parte integrante de uma câmera fotográfica), torna-se efetivamente uma arma, que tem como objetivo o fim da visão, a cegueira, ainda que momentânea. Esse é o único momento do filme em que Jeff evita olhar para algo, por questão de autopreservação, pois, conforme mencionamos, constantemente ele se arrisca na atividade de espiar a vida alheia.

Mauro/Rodrigo, Jeff e Thomas são “caçadores” modernos. Thomas se esgueira atrás da cerca, tentando tornar sua presença menos perceptível capturando imagens de um casal desprevenido. Mauro/Rodrigo, para observar Íris andando pelas ruas da cidade, mantém-se à distância, para que ela não perceba a sua presença. Ele usa a máquina fotográfica como arma ofensiva, para afugentar o “desocupado”, impondo a presença com uma câmera, cuja lente é ainda mais intimidadora. Jeff usa a câmera para fins de observação e, quando descoberto pelo assassino, utiliza o flash de forma defensiva. Thomas também adquire uma postura mais discreta com a câmera, mas, quando a moça percebe que está sendo fotografada, fica extremamente incomodada e pede que ele lhe entregue as fotografias. A dinâmica da caça faz com que cada fotógrafo busque diferentes táticas, às vezes, assumindo uma postura mais furtiva e, em outros momentos, mais ameaçadora. A atividade dos fotógrafos oscila, dentre outras ações, entre o movimento e a espera, entre o ato de esconder-se e revelar-se.

4.4 Os fotogramas dos fotógrafos

Assim como é possível sistematizar o diálogo entre as obras, a partir de seus personagens e as ações que desenvolvem, podemos também voltar aos fotogramas da obra de Tezza e compará-los com os fotogramas de Thomas e Jeff.

Mauro/Rodrigo e Thomas analisam minuciosamente os fotogramas revelados em laboratório e descobrem detalhes que não haviam detectado com precisão, no momento da realização da fotografia. Ambos os fotógrafos utilizam a lupa, seguem pistas, vão desvelando detalhes, sensações. O olho passeia na imagem para, de fato, entender o potencial dos elementos enquadrados e a dimensão do registro feito. A lupa para Mauro/Rodrigo se apresenta como um dos instrumentos responsáveis por revelar novos detalhes:

Agora havia surpresa, **a lupa lhe dizia**, era uma mulher surpreendida que ele via, suspensa no gesto do tempo, olhando firme para ele, quase inquisitiva; mais um segundo e a surpresa teria dado lugar à pergunta, e então o rosto perderia inocência. (TEZZA, 2011, p. 202, grifo nosso).

A partir da lupa, o fotógrafo consegue extrair o potencial da imagem. Parece haver múltiplas imagens na história, uma vez que o gesto fotográfico do personagem cristaliza imagens, e o imaginário dos personagens produz imagens. Todo esse processo torna-se, ainda, imagem visualizada pelo leitor, formada a partir das palavras. São imagens dentro de imagens. Nesse momento, é pertinente a afirmação de Bachelard de que “A imaginação [...] é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade” (BACHELARD apud PESSANHA, 1988, p. 153). Pode-se perceber esse fenômeno no romance, na cena em que o fotógrafo passa de uma imagem “materializada” da revelação para uma imagem imaginária do chefe, ao lembrar-se do que ele lhe disse em uma ocasião:

De todos esses fotogramas, onde está Íris? Ele se concentrou na lupa — mas **a imagem do chefe diante dele reapareceu**, e o fotógrafo disse, naquele tempo em que ainda argumentava: Mas então qualquer idiota pode fotografar. Ao que o seu chefe — talvez no único momento inteligente de sua vida, ele concluiu levantando os olhos da lupa — disse: A ideia é essa. (TEZZA, 2011, p. 201, grifo nosso).

Nesse sentido, também recorreremos à cena de *Blow up*, na qual Thomas debruça-se sobre os fotogramas que ele havia revelado. Thomas organiza os fotogramas em uma sequência lógica com a qual ele especula uma tentativa de assassinato, assim, vemos o potencial narrativo de um conjunto de fotogramas revelados por Thomas:

Figura 23: Thomas organizando os fotogramas



Fonte: *Blow up*.

Figura 24: Fotograma 1 – Imagens fotografadas em sequência e organizadas por Thomas.



Fonte: *Blow up*.

Figura 25: Fotograma 2



Fonte: *Blow up*.

Figura 26: Fotograma 3



Fonte: *Blow up*.

Figura 27: Fotograma 4



Fonte: *Blow up*.

Figura 28: Fotograma 5



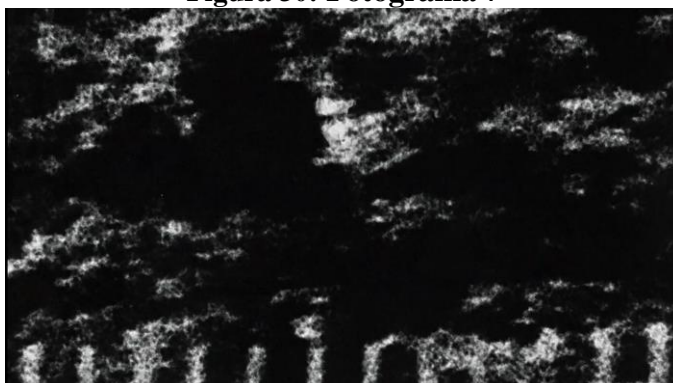
Fonte: *Blow up*.

Figura 29: Fotograma 6



Fonte: *Blow up*.

Figura 30: Fotograma 7



Fonte: *Blow up*.

Figura 31: Fotograma 8



Fonte: *Blow up*.

Figura 32: Fotograma 9



Fonte: *Blow up*.

Figura 33 Fotograma 10



Fonte: *Blow up*.

Figura 34: Fotograma 11

Fonte: *Blow up*.

Figura 35 Fotograma 12

Fonte: *Blow up*.

Figura 36: Fotograma 13

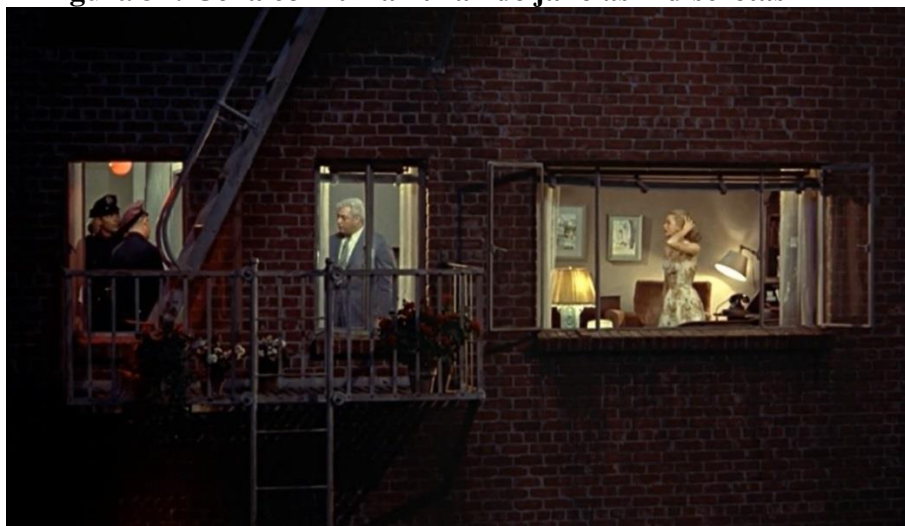
Fonte: *Blow up*.

Extraímos uma parte da sequência do filme, na qual são exibidas algumas das fotografias reveladas por Thomas. Nesse momento, o plano se mantém “congelado” por um tempo, permitindo que o olhar do espectador derive para diversos pontos das imagens, acompanhando o raciocínio do fotógrafo. Como espectadores, vislumbramos a fotografia dentro do discurso cinematográfico.

Assim como os fotogramas organizados pelo fotógrafo Thomas, os fotogramas-capítulos organizados em *O fotógrafo* apresentam, de forma interdependente, uma construção narrativa. Para tal, os fotogramas de Thomas se baseiam no poder das imagens e d'*O fotógrafo* no poder das palavras. Nesse momento do filme, em que passa a sequência de fotogramas de Thomas, o foco é no visual. Não existe legenda para as fotos, som ou narração que conduza e construa o sentido. Predomina o silêncio, e, assim, somos guiados somente pela imagem. Dessa forma, torna-se claro o potencial narrativo de fotogramas expostos em uma sequência lógica, não deixando de lado seu teor polissêmico.

Em *Janela Indiscreta*, não é Jeff quem revela os fotogramas, são os fotogramas que se revelam para Jeff. Por fotogramas, nos referimos às janelas que se mantêm sempre abertas, exibindo as ações que se desenrolam na vizinhança.

Figura 37: Cena com uma “tira” de janelas indiscretas



Fonte: Filme *Janela indiscreta*.

São as janelas que convidam para a contemplação, para análise mais detida dos detalhes. Jeff, como o Mauro/Rodrigo e o Thomas, emprega instrumentos óticos como câmeras e binóculo, com intuito de melhor observar o que cada janela/fotograma tem a lhe revelar/dizer.

Quando Jeff usa a câmera ou os binóculos, vemos nas lentes os reflexos das janelas em pequenos quadrinhos como tiras de filmes fotográficos ou películas de cinema. Em algumas cenas, as janelas dos prédios, ficam alinhadas e, em pequenos quadrinhos, como fotogramas:

Figura 38: Vizinhança de Jeff



Fonte: Filme *Janela indiscreta*.

Essa imagem extraída de *Janela Indiscreta*, que expõe as pequeninas janelas assemelha-se, a nosso ver, ao momento em que Thomas explora os fotogramas reunidos nas tiras do filme fotográfico:

Figura 39: Thomas analisando as tiras de filme fotográfico.



Fonte: Filme *Blow up*.

O enquadramento de uma fotografia emoldura a cena retratada, assim como a ação de diversos personagens que se desenrolam são emoldurados pela janela. Cabe aqui observar que, pelo fato de as janelas estarem distantes e as imagens reduzidas a quadradinhos, como fotogramas na película fotográfica, Jeff recorre à câmera e ao binóculo, como se fossem uma lupa, de forma semelhante ao que fazem Thomas e Mauro/Rodrigo, com o objetivo de otimizar a leitura do visível pela ampliação ou aproximação dos objetos de observação.

Nas obras, as janelas são indiscretas e, em *O fotógrafo*, ainda há o binóculo que “testemunha” e a lupa que “diz”. O fotógrafo, protagonista da ficção de Tezza, que examina

cuidadosamente as imagens de Íris, procurando apreender o que os fotogramas têm a dizer, (TEZZA, 2011, p. 200), remete metaliterariamente à própria atividade do leitor que, ao ler os fotogramas-capítulos de *O fotógrafo*, acompanha os personagens e respectivos pensamentos e intenções se revelarem gradualmente diante de seus olhos.

Vamos mudar o foco da análise dos fotogramas, como temáticas dentro das obras, para os fotogramas-capítulos que compõem a estrutura da ficção criada por Tezza. Ainda que o romance apresente, em seu enredo, o fotógrafo e a prática fotográfica, optamos por não utilizar esse critério, como forma de eleger o conceito de fotograma segundo a fotografia, para analisar os fotogramas-capítulos. Acreditamos que seria fundamental considerarmos as noções de fotograma, vinculadas não só à fotografia, mas também ao cinema, pelo fato de que, a partir disso, seria possível pluralizar os sentidos e, conseqüentemente, tornar a análise literária mais fecunda e aberta para diferentes reflexões.

No universo literário de *O fotógrafo*, os personagens oscilam entre os sentimentos latentes que se revelam em pensamentos e atitudes contidas/descontidas. Podemos pensar que, no romance, o aparente guarda o latente. A imagem é delineada pela luz que grava o referente em uma superfície fotossensível. As palavras são traçadas na superfície do papel de um livro.

Os fotogramas, em *O fotógrafo*, são essa superfície de contato, entre as palavras e o imaginário do leitor, assim como a fusão que coloca a história em movimento. Esse romance apresenta um recorte de uma experiência no contínuo das vivências, no fluxo de pensamento, onde se depositam os resíduos da memória dos personagens. Os fragmentos das existências contínuas dos personagens são os mesmos fragmentos que produzem a sequencialidade da história.

O conjunto de fotogramas criados por Tezza torna-se um espaço imagético e ficcional onde os personagens transitam, olham (ou não olham), pensam, reagem e sentem; constitui-se de seres ficcionais videntes, visíveis, ou invisíveis, engajados e/ou alheios que oscilam entre a gentileza e a rispidez, o aparente e o latente, as alegrias e os ressentimentos, a esperança e a desilusão. São personagens carregados de complexidade e contradições que o mundo ficcional de *O fotógrafo* consegue abarcar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos, neste trabalho, que por meio de outras artes, foi possível chegar mais perto da literatura, de vislumbrar um pouco mais “o que é literatura”, ao pensá-la em conjunto com outros fenômenos artísticos. A literatura não é cinema, mas ela apreende elementos sonoros, imagéticos, rítmicos, cenográficos e formais do cinema. A arte literária não é fotografia, mas pode se apropriar de preceitos fotográficos para criar e potencializar sentidos.

Nas análises, pudemos identificar a interartisticidade, como um dos traços autorais da escrita de Tezza, por meio das leituras de suas crônicas, seus contos e romances. O autor tematiza e problematiza as artes, por meio de sua escrita literária. Vemos em *Breve espaço* e *O fotógrafo* como Cristovão Tezza “pinta” ou “fotografa” com a palavra. Somos capazes de “ver” imaginariamente uma pintura ou uma fotografia por meio de uma descrição narrativa na página do livro. Esse projeto estético-literário de Tezza nos surgiu como um convite para pensar a literaturização/literaturação e/ou a intransponibilidade entre as artes. Em *O fotógrafo*, é possível verificar o que se chamou de literaturização, ou seja, a transformação de outras artes em objeto estético-literário, por meio da ficção. Ao mesmo tempo, pode-se perceber a intransponibilidade artística, uma vez que há impossibilidade de uma arte sobrepor-se à outra, pois, mesmo se apropriando de características alheias, elas ainda conservam suas próprias particularidades. Nesse ponto, nos lembramos da reflexão suscitada, a partir da leitura do artigo de Tânia Carvalhal, de que nomear a coisa não altera sua natureza pelo fato de defini-la como tal.

Nomear pinturas, fotografias ou fotogramas, dentro do discurso literário, não as torna pinturas ou fotografias de fato. Mas, independentemente disso, a proposta se direciona a aplicar esses conceitos de outras artes, como chaves de leitura e análise do texto literário. Dessa forma, foram lidos os fotogramas-capítulos de *O fotógrafo*, pensando neles como uma sequência de fotogramas, pelo poder da imagem, acrescentando esse elemento ao que seria uma estrutura convencional da literatura, organizada em capítulos. Acreditamos no caráter independente de uma fotografia, conforme defende Navas e no que Berger diz, que fotografias por si só não narram, elas cristalizam aparências e suscitam ideias, como as fotografias de André Kertész. O mesmo é percebido, na ficção de Tezza, pelas ações do fotógrafo que observa Íris nos fotogramas e extrai sentido, de forma mais fragmentada, aleatória. Em contrapartida, pode-se observar, pela comparação com o cinema e a fotografia, que é possível criar um processo narrativo, a partir de um conjunto de fotografias/fotogramas, conforme

mostramos nos fotogramas de Thomas, no longa-metragem de Antonioni e pela estrutura similar criada pelos fotogramas-capítulos de *O fotógrafo*.

Aprender literariamente os fotogramas requer perceber a literaturização, ou seja, a apropriação da fotografia dentro do discurso literário, pois a incorpora, além de outros conceitos fotográficos que apontamos no trabalho, para criar algo que foge ao contexto, no qual o conceito foi criado, o que amplia as relações entre as artes, dentro da própria literatura. A análise que empreendemos dos fotogramas-capítulos de Tezza faz menção à própria atividade do fotojornalista de *O fotógrafo*, na qual, fazendo uso de uma lupa, o olhar dele se detém nos fotogramas a procurar detalhes. Assim, procuramos investigar a ficção de Tezza, segundo o que cada fotograma poderia nos dizer. Nesse sentido, um dos elementos mais relevantes é o fato de o escritor ter escolhido essa forma para organizar sua obra ficcional.

A narrativa de Tezza, em cada novo capítulo, apresenta um olhar distinto do que havia sido contemplado e, ao fazer o seu recorte, amplia o que já havia sido apresentado, enfatizando a oscilação de pontos de vista, entre vidente e visível, na vivência simultânea dos personagens que coexistem e transitam nos espaços da cidade.

Em nosso diálogo proposto, entre *O fotógrafo*, de Cristovão Tezza, *Blow up* (1966) de Michelangelo Antonioni e *Janela indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock, evidenciaram-se contrastes e afinidades na forma como a literatura e o cinema tematizam a fotografia.

Assim, como na obra de Tezza, nos dois longas-metragens o fotógrafo é colocado como aquele que espia, observa um alvo estabelecido, por meio do qual é explorada a subjetividade dos personagens. Nesse contexto, surgem signos recorrentes como janelas, fechaduras, câmeras e binóculos, como dispositivos que potencializam a ação de voyeur, vivida pelo personagem. A atmosfera que o livro transmite é a de que os personagens, seres ficcionais imersos nas tramas sociais, são vigiados constantemente e, nem sempre, estão cientes disso. Dentro do elevador, o fotógrafo levantou a cabeça, reparando na câmera de segurança instalada “também aqui, ele pensou — vigiando-o” (TEZZA, 2011, p. 17). O fotógrafo que vigia Íris é vigiado pelo “desocupado” (TEZZA, 2011, p. 9) e, depois, pela câmera de segurança, além de ver e ser visto por outros personagens. Nos filmes, também pode-se atestar isso: Jeff que observa os vizinhos pela janela, e Thomas que tira a foto furtivamente do casal no parque. Essas tramas e redes de olhares criam a impressão de que os sujeitos não são donos de sua própria imagem, não têm controle sobre suas exterioridades visíveis. Mostram, ainda, que os sujeitos que olham e são olhados, espiam e são espiaados, não têm domínio do que veem ou acham ter visto.

As três obras envolvem questões como o gesto de fotografar, processos de revelação, o visível, o visto, o invisível, o dizível e o indizível. Ainda existem aproximações no que se refere à encenação do modo de agir do fotógrafo e da natureza do registro fotográfico, de suas potencialidades e de seus limites. Os três fotógrafos das obras se revelaram legítimos caçadores modernos, que adotam diferentes táticas e abordagens em relação ao objeto de observação, desde atitudes mais furtivas, mais agressivas, ou mais defensivas. Jeff, de *Janela indiscreta* é o único fotógrafo que se mantém imobilizado, por conta da perna quebrada, enquanto que o fotógrafo de Íris e Thomas circulam livremente pela cidade.

As três obras representam o impacto da tecnologia e o surgimento da cultura da imagem, desde a prática da fotografia analógica ao gesto de ampliar as fotografias. Assim como em *O fotógrafo*, em *Blow up* se confirma a perda do referente pelo processo de ampliação da fotografia. O fotógrafo de Íris afirma a perda da definição da imagem da moça ao ampliá-la, e, em *Blow up*, uma das fotografias de Thomas se torna tão abstrata pelo gesto repetitivo da ampliação quanto a pintura do amigo Bill. A foto cria uma fissura entre o que é visto e o que é registrado. Apesar dessa fissura, na obra de Tezza, os registros de Íris, feitos por Mauro/Rodrigo, conseguem aproximar o resultado da imagem de seu referente, conforme fica claro na satisfação do fotojornalista com o resultado das fotografias obtidas.

Nesta pesquisa, buscamos uma relação dialógica entre as artes, tendo a literatura como meio e fim para alcançar questionamentos e entendimentos acerca da linguagem direcionada para finalidades estético-literárias. Recorremos a historiadores e estudiosos da literatura, do cinema, da fotografia, percorrendo conceitos fundamentais para a compreensão integrada do que se encontra no vasto universo literário criado por Tezza. Dessa forma, evidenciaram-se contágios e contribuições recíprocas entre literatura, cinema e fotografia, ao considerarmos que os fenômenos artísticos estão inseridos em um contexto integrado, no qual o que surge é afetado pelos fenômenos artísticos pregressos.

Na tentativa de situar a literatura no contexto de outras artes e as outras artes no contexto da literatura, percebemos que não conseguiríamos definir “o que é literatura”, cercar em definições o que é, por essência, livre. É o que nos diz o narrador de *O filho eterno*: “o único território livre é o da literatura, ele talvez sonhasse, se conseguisse pensar a respeito”. (TEZZA, 2016c, p. 29). Território esse, onde confluem autores, textos, leitores, imaginários e traços de outros fenômenos artísticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, Ansel. **O negativo**. 3ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2004.
- ADAMS, Ansel. **A câmera**. 4ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2006.
- ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34. 2003.
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. A posição do Narrador no Romance Contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; MARCUSE, Herbert; HABERMAS Jürgen. **Textos escolhidos**. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- AMNÉSIA. Direção: Christopher Nolan. Produção: Jenniffer Todd, Susane Tood. Newmarket Capital Group, Team Tood, I remender Productions e Summit entertainment, 2000. Estados Unidos.
- ANTONIONI, Michelangelo; GUERRA, Tonino. **Blow up** (Roteiro). Reino Unido/ Itália. 1966.
- ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Nota sobre Guignard retratista. In: **Cadernos de Teorida da Literatura: ensaios de semiótica**. v.26. p.201-208. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1992.
- AGUIAR, Flávio. Literatura, cinema e televisão. In: PELLEGRINI, Tania. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p.115-144.
- ARAÚJO, Emmanuel, **A construção do livro: princípios da técnica de editoração**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília INL – Instituto Nacional do Livro, 1986.
- AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: AUERBACH, Erich. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 459-485.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**; trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: A teoria do Romance**. São Paulo: Ed. UNESP; Hucitec, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: BAZIN, André. **O cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.19-26.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221.

BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. 1ed. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

BRAIT, Beth. A construção da personagem. In: BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985. p. 52-69.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988. p.65-87.

BLOW up. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Carlo Ponti. 1966 – Reino Unido/ Itália.

CARDOSO, Sérgio. O olhar dos viajantes. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

CARTIER-BRESSON. **O imaginário segundo a natureza**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

CALDAS, Aulete. **Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. GEIGER, Paulo (Org.). Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 1ed.

CANDIDO, Antonio. **A personagem do romance**. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula: caderno de análise literária**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4.ed. rev. e ampliada. - São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHAL. Tânia Franco. **Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar**. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, 112, 1- 03/1991.

CAVENAGUI, Airton José. Niépce: 'A invenção que eu fiz'. **Domínios da Imagem**, Londrina, ano II, n.3, p. 7-18, Novembro 2008.

CERTEAU, Michel de. Ler: uma operação de caça. In: CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 259-273.

CHAUI, Marilena. **Janela da alma, espelho do mundo**. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988. p.31-63.

CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Júlio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.147-163.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p.17-52.

DEBORTOLI, José Alfredo oliveira. Linguagem: marca da presença humana no mundo. In: CARVALHO, Alysson; SALLES, Fátima; GUIMARÃES, Marília (Orgs.). **Desenvolvimento e aprendizagem**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Proex – UFMG, 2002. p.73-76.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34. 1997. p11-16.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papyrus. 1993.

ENTREVISTA COM CRISTOVÃO TEZZA. **ComTexto**. São Paulo: arte1, 01 abril de 2018. Programa de TV com entrevistas com diversos escritores.

FREUD, Sigmund. Escritores Criativos e Devaneio. In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira, Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.133-146.

FONSECA, Eder. **O ensaísta nasceu da vida profissional**: Cristovão Tezza – Romancista, contista, cronista e ensaísta. Entrevista publicada em 2016. Disponível em: <<http://www.panoramamercantil.com.br/o-ensaista-nasceu-da-vida-profissional-cristovao-tezza-romancista-contista-cronista-e-ensaista/>>. Acesso em: 20 Ago 2018

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GOMES, Daniel de Oliveira. O cerimonial do retrato em Barthes. In: OLIVEIRA, Silvana; TEIXEIRA, Antônio João (Orgs.). **Múltiplas lentes**: cinema, literatura e fotografia. Blumenau: Nova Letra, 2015. p.49-69.

GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e memória. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988. p.95-124.

HAYES. John Michael. **Rear window** (Roteiro), Estados Unidos. Paramount. 1953.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. (Org). **Teoria da literatura em suas fontes**. vol 2. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p.955-987.

JANELA indiscreta. Direção: Alfred Hitchcock. Paramount.1954.Estados Unidos.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê editorial, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O homem cordial. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.139-151.

LAJOLO, Marina. **O que é literatura**. 5 ed. São Paulo. Brasiliense, 1984.

MACÉ, Gérard. A mais leve bagagem. In: CARTIER-BRESSON, Henry. **O imaginário segundo a natureza**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015. p.7-10.

MARINHO, Carolina. O maravilhoso mundo narrativo. In: MARTINS, Aracy Alves Martins...[et al] Orgs. **Livros & telas**. Editora UFMG, 2011. p.248-256.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros. Curitiba: Arte &Letra, 2006.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. São Paulo: Papyrus, 1997.

MACHADO, Arlindo. Poder e arbítrio do ângulo de tomada. In: MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.102-115.

MENEZES, Paulo. Blow Up - imagens e miragens. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 12(2): p.15-35, novembro de 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. 4ed. 1 reimpresão. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MILREU, Isis. **Borges, um assíduo personagem de contos latino-americanos**: as releituras ficcionais de Mempo Gardinelli. Revista Língua & Literatura, v.17, n.28, p.21-25, ago. 2015.

MOISÉS. Massaud. Ponto de vista. In: MOISÉS. Massaud. **A criação literária**: Prosa I. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MORISAWA, Mitsue. Os aspectos formais do livro. In: QUEIROZ, Sonia (Org.). Editoração: arte e técnica. 3ed. Belo Horizonte: FALE- UFMG, 2015,

MUYBRIDGE, Eadweard. **Animals in motion**. New York, USA: Dover, 1957.

MUYBRIDGE, Eadweard. **The human figure in motion**. 5ed. New York, USA: Dover Publications, 1955.

NAVAS, Adolfo Montejo. **Fotografia e Poesia**: afinidades eletivas. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. O visual na escritura: A revolução do olhar. In: SENRA, Angela; COELHO, Haydée Ribeiro (Orgs). **Cadernos de Teoria da Literatura: Ensaios de semiótica**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1978. p 212-228.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar estrangeiro. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988.p.361-365.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagens da Imagem: Pintura, Fotografia, Cinema, Arquitetura. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tania. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003. p.15-35.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pensar é estar doente dos olhos. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**, 1988. p.327-346.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina: ensaios**. São Paulo: Companhia das letras, 1990. p.100-110.

PESSANHA, José Américo Motta. Bachelard e Monet: o olho e a mão. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988. p.149-165.

POURRIOL, Olivier. Blow up: a ilusão do eu. In: POURRIOL, Olivier. **Filosofando no cinema: 25 filmes para entender o desejo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. p.18-83.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. 8.ed. São Paulo: Ática, 2007.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M.. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REVILLA, Ana Calvo. **Ficción y realidade en Jusep Torres Campalans de Max Aub**. Universidad San Pablo-CEU de Madrid. Entresiglos, s.d. Disponível em: <<https://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/calvo%20revilla.pdf>>. Acesso em: 16 Set. 2018.

ROUANET, Sérgio Paulo. O olhar iluminista. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988. p.125-148.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas da letra: ensaios**. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p.38-52.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível: o olhar da literatura**. 2.ed. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016.

SOARES, Renata Ribeiro Gomes de Queiroz. Janela: um signo que se abre em indiscretas janelas de significação. Uma leitura semiótica do signo “janela” a partir do filme “Janela

indiscreta”. In: **Signos em rotação**: a literatura e outros sistemas de significação. II Encontro Nacional de Professores de Letras e Artes. Rio de Janeiro, Out. 2004.

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

SOUZA, Gilda de Mello e. **Variações sobre Michelangelo Antonioni**. In: NOVAES, Aduato (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988. p. 399-410.

STEMPEL, Tom. Janela Indiscreta. In: STEMPEL, Tom. **Por dentro do roteiro**: Erros e acertos em Janela Indiscreta, Guerra nas estrelas e outros clássicos do cinema. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p.48-58.

SCHWARTZ, Christian. Apresentação: Férias adiadas. In: TEZZA, Cristovão. **Um operário em férias**: 100 crônicas escolhidas. Rio de Janeiro: Record, 2013. p.9-14.

SCHWARTZ, Christian. Apresentação. In: TEZZA, Cristovão. **A máquina de caminhar**. Rio de Janeiro: Record, 2016. p. 9-11.

TAFT, Robert. **An introduction Eadweard Muybridge and his work**. In: MUYBRIDGE, Eadweard. **The human figure in motion**. 5ed. New York, USA: Dover Publications, 1955.

TEZZA Cristovão. **A máquina de caminhar**. 1ed. Rio de Janeiro: Record, 2016a.

TEZZA, Cristovão. **A tradutora**. Rio de Janeiro: Record. 2016b

TEZZA, Cristovão. **Breve espaço**. Rio de Janeiro: Record. 2013a

TEZZA, Cristovão. **Cidade inventada**. Curitiba: Coe Editora, 1980.

TEZZA, Cristovão. **Literatura à margem**. Porto alegre: Dublinense, 2018.

TEZZA, Cristovão. **O espírito da prosa**: uma autobiografia literária. Rio de Janeiro; Record, 2012.

TEZZA, Cristovão. **O Filho eterno**. Rio de Janeiro: Record. 18ed 2016c

TEZZA, Cristovão. **O Fotógrafo**. Rio de Janeiro: Record, 2 ed. 2011

TEZZA, Cristovão. **Uma noite em Curitiba**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

TEZZA, Cristovão. **Um operário em férias**: 100 crônicas escolhidas. Rio de Janeiro: Record, 2013b

VOLNOVICH, Yamila. O olho tátil: deslocamento da percepção entre Cortázar e Antonioni. In: MÜLLER, Adalberto; SCAMPARINI, Julia (Orgs.). **Muito além da adaptação: literatura, cinema e outras artes**. Rio de janeiro: 7 letras, 2013. p.131-143.

WALDVOGEL, Luiz. **A fascinante história do livro**. 2 ed. Rio de Janeiro: Shogun Ed. e Arte, 1984.

WISNIK, José Miguel. Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados). In: NOVAES, Aduino (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988. p.283-300.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tania. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p.61-89.

XAVIER, Ismail. **Catálogo da mostra Hitchcock**. Centro Cultural Banco do Brasil em parceria com SescSP. Disponível em:
<<https://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/Hitchcock.pdf>>. Acesso em: 16 Nov. 2018.

ZUANETTI, Rose et al. **Fotógrafo: O olhar, a técnica e o trabalho**. Ed. Senac Nacional, 2002.