

PATRÍCIA MÉDICI DE FREITAS

INSTANTÂNEOS DO HOMEM PÓS-MODERNO:

Uma leitura de *O fotógrafo* de Cristovão Tezza

Juiz de Fora

2009

PATRÍCIA MÉDICI DE FREITAS

INSTANTÂNEOS DO HOMEM PÓS-MODERNO:

Uma leitura de *O fotógrafo* de Cristovão Tezza

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade federal de Juiz de Fora, para obtenção do Grau de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Verônica Lucy Coutinho Lage

Juiz de Fora

2009

FOLHA DE APROVAÇÃO

FREITAS, Patrícia Mé dici.
Instantâneos do homem pós-moderno: uma leitura de O fotógrafo de Cristovão Tezza.
(Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora): Juiz de Fora: FALE/UFJF, abril. 2009. 104 fls (digit.)

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dra. Verônica Lucy Coutinho Lage – UFJF – Presidente orientador(a)

CPF:

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires – CES – membro externo

CPF:

Prof. Dr. Edimilson de Almeida Pereira – UFJF – membro interno

CPF:

Prof. Dra. Maria de Lourdes Abreu de Oliveira – CES – Suplente externo

CPF:

Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira – UFJF – Suplente interno

CPF:

**Examinado em:
Conceito:**

Ao meu Deus.

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais, Antônio e Helena, aos meus irmãos Alexandre e Karina, pelo apoio, paciência e compreensão;

Aos amigos que muito colaboraram com suas valiosas intercessões;

A minha orientadora Verônica pelo estímulo à independência intelectual;

Ao professor Edimilson que delineou os primeiros esboços desse trabalho e se tornou meu modelo de docência;

A todos que, de alguma forma, traçaram, comigo, essas linhas,

Muito obrigada.

Resumo

Este trabalho propõe uma análise da condição humana nas grandes cidades contemporâneas considerando, sobretudo, a solidão como um aspecto patente no sujeito urbano. Ao apontarmos a metrópole como um lugar idôneo para a efetivação dos ideais e práticas pós-modernas, reputamos o cidadão como um produto deste espaço e deste contexto. Através do romance *O Fotógrafo* de Cristóvão Tezza, buscaremos relacionar a solidão com sua representação imagética dentro da obra já que, ao longo da narrativa, são construídas imagens – selecionadas e registradas pelo olhar fotográfico dos personagens, do autor e até mesmo do leitor – que nos remetem a essas impressões solitárias.

Nesse sentido, realizaremos discussões concernentes aos tempos pós-modernos, à metrópole contemporânea, ao indivíduo e os efeitos da vida urbana em seu comportamento, seu íntimo e sua vida. Notas sobre imagem e fotografia serão cruciais e as abordaremos mediante o olhar de críticos como Joly, Aumont, Barthes, Sontag, Benjamin e Dubois.

Palavras Chave: pós-modernidade, imagem, fotografia, solidão.

Abstract

This work proposes to analyze the human condition in big contemporary cities, considering, above all, the loneliness as a patent aspect in the urban person. When we point out the metropolis as a reliable place to the development of post-modern ideas and practices, we consider the city man as a product of this space and this context. Through the novel *The photographer (O fotógrafo)* from Cristóvão Tezza, we will try to relate the loneliness to its imagery representation within the work since, throughout the narrative, images are built – selected and registered by the characters’, the author’s and even the reader’s photographic look – which send us to these lonely impressions.

Thus, we will carry out discussions concerning post-modern times, the contemporary metropolis, the individual and the effects of urban life on his behavior, his intimacy and his life. Notes on image and photography will be crucial and we will bring them up by means of the view of critics like Joly, Amont, Barthes, Sontag, Benjamin and Dubois.

Keywords: post-modernity, image, photography, loneliness.

*“As fotos, como s0is, retratam o externo, o outro,
enquanto o tempo todo retratam tamb0m o fotogrfo”.*

C. Bresson

Sumário

INTRODUÇÃO	10
-------------------------	----

CAPÍTULO 1

O ESPAÇO DA SOLIDÃO EM <i>O FOTÓGRAFO</i>	15
1.1 Pólis e grandes metrópoles: da unidade à fragmentação.....	17
1.2 Do não-lugar ao lugar labiríntico	44

CAPÍTULO 2

NAS SENDAS DA IMAGEM	49
1.1 Imagem e subjetividade.....	59
1.2 Imagem como ausência e pensamento	63

CAPÍTULO 3

REVELANDO A FOTOGRAFIA NO ROMANCE	74
1.1 Punctum fotográfico: epifania de uma vida.....	86
1.2 Ato fotográfico: um olhar solitário para o mundo	94

CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
-----------------------------------	----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100
---	-----

Introdução

Nosso objeto de estudo e análise encontra-se no romance *O Fotógrafo* de Cristóvão Tezza, a partir do qual intentamos levantar algumas conjecturas concernentes ao homem contemporâneo¹. Ao propormos um estudo cujo objetivo é refletir acerca da condição humana nos tempos pós-modernos, optamos por circunscrever nosso olhar no sujeito citadino, habitante das grandes metrópoles contemporâneas. Não cuidamos versar acerca dos moradores das pequenas cidades e nem mesmo do campesino, visto que sugerimos uma leitura específica do homem, ou seja, este como um produto da pós-modernidade que, segundo nossa acepção, tem, principalmente, nas cidades um dos lugares idôneos para a efetivação de seus ideais e práticas.

Nesse sentido, ao pensarmos a relação triangular entre pós-modernidade, metrópole e homem, isto é, entre contexto, espaço e sujeito, torna-se mister uma reflexão mais pormenorizada acerca desses elementos, bem como dos seus vínculos, interações e influências mútuas. O indivíduo metropolitano detém valores, comportamentos e até mesmo sentimentos decorrentes do modo de vida da grande cidade que, por seu turno, é resultado de um processo acelerado de transformações sociais, econômicas, políticas e culturais, iniciado efetivamente no oitocentos e que veio a culminar na pós-modernidade do século XXI. Embora a contemporaneidade seja um tempo passível a múltiplas possibilidades de leituras e interpretações, é reconhecidamente uma época definida pela pluralidade de incertezas, de verdades, de conceitos que ora se confluem em um mesmo sentido, ora se divergem em direções opostas. Nessa perspectiva, presumimos o homem urbano contemporâneo como

¹ Entendemos aqui por contemporaneidade o nosso tempo atual, a época na qual estamos vivendo, ou seja, século XXI. Em muitos momentos usaremos esse termo como sinônimo de pós-modernidade, já que consideramos a atualidade como tal.

fruto de uma interação recíproca com seu tempo e com seu espaço, a grande cidade. Esta, por sua vez, assume um importante papel interferindo constantemente na vida do sujeito metropolitano.

Destacar o cidadão de sua ampla história que precede, em muito, a contemporaneidade, justifica-se quando ponderamos em uma particularidade que, segundo nosso viés interpretativo, vem se salientando nos tempos pós-modernos, em especial, nos grandes centros urbanos: a condição solitária do indivíduo. Não é nossa pretensão afirmar que a pós-modernidade com suas mega-cidades produziu uma sociedade fundamentalmente solitária, mesmo porque esse sentimento, ou condição, já se evidenciava na vida humana, com oscilações de intensidade, desde tempos mais remotos. O que percebemos, no entanto, é uma intensificação da solidão na contemporaneidade, seja ela imputada ao homem, almejada por ele ou mesmo involuntária a ele.

No romance *O fotógrafo*, a solidão se manifesta de diferentes formas: os personagens mantêm um vínculo de isolamento perante o mundo e o outro, conjuntura essa percebida, por exemplo, nas relações inter-pessoais claudicantes ou no predomínio de monólogos e solilóquios em contraposição aos diálogos. Dessa forma, o romance se fundamenta como uma narrativa pautada principalmente no pensamento, demonstrando assim, através do silêncio verbal, a característica solitária dos personagens. A escolha do espaço público – ruas, praças, cinemas e bares – como o lugar da reflexão também evidenciam esse sentimento de solidão dos personagens já que a impessoalidade da multidão permite ao homem, ao mesmo tempo, estar sozinho, ouvir outras vozes sem, no entanto, um contato direto. Essa concepção do espaço público como um local de introspecção em oposição ao lar como um espaço asfíxiante se aproxima da idéia de lugar e não-lugar de Marc Augé.

As imagens presentes na narrativa também funcionam como um emblema da solidão já que elas se efetuam na ausência, ou seja, na comutação daquilo que representam, seja

através de uma lembrança, de um pensamento ou de uma figura concreta. A fotografia, nesse contexto, exerce um papel precípua já que, além de ser instrumento de trabalho do protagonista e, em função disso, valer-se como elemento metafórico na narrativa, pode ser entendida como um recorte subjetivo da realidade, mediante o olhar fotográfico. Este, por sua vez, se traduz como um ato solitário do homem contemporâneo, como uma forma de se tentar compreender o mundo fragmentado e impessoal onde vive.

O fotógrafo representa as questões acima problematizadas. O turbilhão pós-moderno verificado nas incertezas, na fragilidade das verdades, relações e instituições, a grande cidade de Curitiba como palco dos dramas pessoais e também a solidão das personagens que se encontram e se supõem desencaixadas de seu lugar social e até mesmo de seu próprio interior. Diante dessa realidade se isolam e se silenciam, buscando refletir acerca de si mesmos, do mundo e do outro.

Optamos pela temática da solidão por ser uma realidade tangível em uma época quando muitos se sentem e, até mesmo, se desejam sós, ainda que seja, este, um tempo estigmatizado pelas massas e pelo contato frequente com o outro. Essa temática é instigante justamente porque permite novas possibilidades de descobertas, de se conhecer mais ações e sentimentos humanos através da sua relação com a solidão.

Para a efetuação e elaboração dessa dissertação pretendemos desenvolvê-la em três capítulos. O primeiro deles coloca a sua atenção sobre as transformações sofridas pelo ambiente urbano desde suas origens, levando em conta as importantes transformações sofridas nos tempos modernos cujo símbolo de metrópole, por excelência, é Paris. Nesse sentido, as considerações de Walter Benjamin serão relevantes para uma maior compreensão do modelo de cidade da modernidade. Traçaremos também as múltiplas características das grandes cidades contemporâneas e seu impacto na realidade do cidadão. Com respeito aos tempos pós-modernos, abordaremos sua relação com o homem e suas influências mediante a

realidade psicossocial do indivíduo metropolitano. Algumas considerações concernentes ao sujeito pós-moderno também serão relevantes para um melhor entendimento desse indivíduo inserido em seu contexto. A solidão, sentimento indubitável no romance, será investigado como um traço evidente da contemporaneidade e que se manifesta de formas diferentes nos personagens principais.

O segundo capítulo, por sua vez, tratará da solidão em sua forma imagética. Como a imagem é mediadora entre o espectador e a realidade, ela tem o poder de representar coisas concretas ou abstratas de forma sintética, oferecendo simultaneamente cor, traço e elemento visual. Ou seja, a imagem consegue infundir, de uma só vez, diferentes mensagens. O romance *O fotógrafo* endossa essa concepção já que sua narrativa é construída de forma a descrever uma grande imagem cuja função é transmitir ao leitor/espectador os sentimentos e expectativas presentes e futuras dos personagens.

É relevante, ainda, observar que o texto se vale de inúmeras metáforas, além das múltiplas referências ao olhar – principalmente o fotográfico – como uma forma de percepção sensível da realidade. Salvo essas características, ponderamos ainda no fato de que a narrativa em questão consegue produzir, no leitor, inúmeras imagens mentais que vão se elaborando até constituírem um todo: a imagem final e decisiva. Nesse sentido, esboçaremos algumas considerações acerca da imagem e de sua fundamental importância na história humana.

No terceiro capítulo deste trabalho trataremos da fotografia como metáfora da solidão e como uma forma do homem, nesse caso, dos personagens, de olhar e descortinar o mundo através das lentes da câmera, ou seja, do olhar fotográfico, compreendido como uma forma solitária de se ver o mundo e a vida. Buscaremos explicar algumas considerações acerca da fotografia, como sua história, suas influências, seu papel no contexto social, sobretudo o

urbano e a sua relação com o homem. Serão de suma importância as considerações de teóricos como Barthes, Benjamin, Dubois e Sontag.

Capítulo 1 O ESPAÇO DA SOLIDÃO EM *O FOTÓGRAFO*

Todas as cidades: a cidade...

Sobre ela, falas e glosas, impressões variadas. Há quem diga que a cidade é um corpo para ler e decorar ou um “pólo de atração e de repúdio, paradoxalmente uma utopia e um inferno” (GOMES, 1994); há quem versifique a cidade, “mercantil, contente: madeiras, águas, multidões, telhados”², aquilo que saqueia e devora³, por vezes babel polifônica, policromática, pluri-imagética, plurinominal: pólis, urbe, metrópole, megalópole; “horrenda cidade”⁴, cidade-imagem-saudade⁵...

A complexidade da paisagem urbana provoca, perturba. Não há um significado consumado que a decifre inteiramente, visto que seu sentido é construído e desconstruído consoante às variadas leituras as quais se sujeita. Muitos olhares já se voltaram para as cidades, diligenciando traduzi-las por viés historicista, antropológico, sociológico, artístico e psicológico; e isto não eventualmente, porquanto a cidade é o espaço característico e cardinal dos últimos séculos, lugar de mudanças, de inícios e fins, de idéias, revoluções e de pluralidades inúmeras.

Vicissitude, fugacidade, volatilidade, celeridade são qualidades inerentes à cidade desde o século XIX quando revoluções econômicas, tecnológicas, científicas e sociais modificaram o panorama ocidental. A cidade tornou-se um dos lugares idôneos onde a modernidade encontrou ensejo para efetivar seus ideais, bem como a pós-modernidade o tem feito nas últimas décadas. É preciso elucubrar, no entanto, que o modelo urbano, tal qual hoje conhecemos, se consolidou em meio a esses tempos modernos e, por isso, essas

2 Poema “Cristalizações” de Cesário Verde.

3 *No país das últimas coisas* de Paul Auster.

4 Poema “À uma hora da manhã” de Baudelaire.

5 Poema “Confidência do Itabirano” de Drummond.

características peculiares às cidades do século XIX até a contemporaneidade não eram tão acentuadas ou até mesmo inexistam em períodos anteriores. Nessa perspectiva, podemos pensar em uma história das cidades ocidentais. Uma história com seu alfa, ainda que nebuloso, todavia privada de seu ômega, visto que o espaço urbano está inserido em uma contemporaneidade que mescla déjà vu e inovação, e, por isso, produz uma cidade em constante metamorfose, com formas irregulares e fim indefinido.

Há entre o meio urbano e o homem um vínculo tão íntimo e radicado, que nos incita a questionar se, hoje, é o homem quem faz a cidade ou é a cidade que faz o homem, tão ampla a reciprocidade e o impacto de influências entre ambos. Essa relação, contudo, não é imune a ressalvas e percalços, uma vez que a cidade é permeada por movimentos instáveis e flutuantes, fragmentários, por mudanças céleres, as quais o sujeito citadino não consegue acompanhar ou compreender, transformações que o torna, muitas vezes, incapaz de reconhecer sua cidade.

Em *O fotógrafo*, o espaço citadino e seus habitantes mantêm uma relação dialógica e harmônica: os personagens buscam respostas no espaço urbano, ao mesmo tempo em que há uma conformidade entre o que acontece na cidade e no íntimo dos mesmos: através do olhar para fora, do olhar para a cidade que o homem consegue reconhecer a si mesmo. É na cidade polifônica que ele busca as muitas vozes para dialogar consigo mesmo. Essa relação entre os personagens e a cidade, pode ser percebida através do olhar através da janela. Há uma passagem no romance em que o professor Duarte contempla, de seu apartamento, a cidade com seus “prédios, luzes, ruas, trechos de praças” e “muito ao fundo, o cinza já escuro do céu” (2004: 144). Esse olhar o leva a refletir acerca de sua condição, se era mais feliz quando era pobre ou se agora, quando havia se tornado um “pequeno-burguês”. Antes, porém, de achar a resposta, “os vidros da janela refletiam mais a própria sala que as luzes da cidade” (2004: 144). As luzes de sua própria casa iluminavam mais que as externas e já não

permitiam mais entrever a cidade, mas sim, através dos reflexos, enxergar o espaço reservado de sua sala: era a cidade que se emudecia e o privava de possíveis revelações propondo-lhe um enfrentamento de si através de uma busca interior.

No século XXI, não é uma inverdade asserir que a metrópole não se basta apenas como uma unidade geográfica, ecológica e econômica, prenhe de um aglomerado de concreto, gente, instituições e preceitos administrativos; tampouco se restringe unicamente a um espaço físico para habitação e circulação, onde diversos tipos sociais transitam e interagem. A pós-modernidade alterou, de certa forma, o significado e a relação das grandes cidades com seus habitantes: transformou-a em um labirinto intrincado onde o sujeito citadino é enxertado, bem como inverteu sua condição de “não-lugar” para “lugar” do homem pós-moderno, segundo a concepção antropológica de Marc Augè. Todavia, para que essas proposições sejam mais bem compreendidas, faz-se imperioso uma breve explanação sobre o desenvolvimento das cidades desde seu limiar até os tempos atuais.

1.1 *Pólis* e grandes metrópoles: da unidade à fragmentação

O espaço urbano não surgiu do acaso, mas, sim, de uma exigência econômica e social de as pessoas estarem coligadas. De acordo com Gideon Sjoberg “o próprio aparecimento das cidades acelerou fortemente a transformação sociocultural” (1972: 43) e pode ser vista, dessa forma, como cúmplice e reflexo da própria sociedade. Os povos antigos se habituaram, então, a configurar a comunidade baseada no núcleo citadino, mas foi a civilização grega, todavia, que deu forma à cidade conforme a conhecemos na atualidade:

Desde os antigos gregos e sua idéia de *polis*, que a cidade é o grande foco da vida intelectual e política, dos grandes debates, dos quais se originam movimentos culturais e sociais. Nas cidades, circulam novas informações, notícias inéditas e as novas tendências estéticas e filosóficas. Isso porque a cidade é o ambiente, em que se encontram diferentes grupos oriundos de diferentes lugares, portadoras de idéias e visões de mundo também diferentes. (BORGES-TEIXEIRA, 2007: 48)

Sjoberg ainda afirma que há “uma significativa relação entre ascensão e queda dos impérios e o desenvolvimento e morte das cidades” (1972: 45). Na medida em que os grandes impérios se fortaleceram, os núcleos urbanos prosperaram, mas, de igual forma, quando eles sucumbiram, os centros urbanos declinaram juntamente. Entretanto, é fundamental recordar que a vida cidadina não se extinguiu por completo e logrou persistir com suas características tecnológicas e sociais devido ao conhecimento oral e escrito das propriedades urbanas transmitidos ao longo dos anos. Assim, as cidades resistiram durante toda a Idade Média, ainda que eclipsadas pelos feudos rurais.

Foi no século XIX, contudo, que as cidades ressurgiram de modo efetivo, como produto de um tempo cujas transformações foram “mais profundas que a maioria dos tipos de mudança característicos dos períodos precedentes” (GIDDENS, 1990: 14), um período denominado modernidade. Esses tempos modernos encerram uma época estigmatizada pela aceleração das técnicas de produção, pelas idéias de progresso, pela confiança nos benefícios da ciência e da tecnologia como solução para todos os problemas, pela crença “na dominação e no aproveitamento racionais da natureza” (FILHO; LEIS, 2007: 217), pela efetivação de uma moderna sociedade industrial ou mesmo pela modificação de hábitos, de modos de vida que modificaram as ordens sociais tradicionais: os tempos modernos principiaram um novo e singular momento da história humana.

Ao ponderarmos na história do desenvolvimento das cidades, desde a pólis grega da Antiguidade até as grandes metrópoles contemporâneas, percorrendo pelas cidades medievais e modernas, é evidente que muitas transformações foram efetuadas no contexto

urbano durante todo esse período. Entretanto, foi, principalmente, a partir da modernidade em alguns países europeus que se iniciou um processo acelerado de mudanças que culminou no modelo urbano tal qual, hoje, conhecemos. Dessa forma, a partir de então, as cidades se erigiram como ponto referencial para o indivíduo, “o *habitat* natural do homem civilizado”. (PARK, 1979: 27).

As contribuições do projeto da modernidade mediante as muitas transformações geradas por ele, foram evidentes em diversos aspectos. Salvo os inconvenientes oriundos da economia capitalista e suas decorrências políticas, sociais e culturais, do triunfo da razão e do progresso como produtos dos ideais iluministas ou mesmo das revoluções sociais e econômicas como a francesa e a industrial, muito do que a modernidade propôs como benefício para o homem se efetivou de forma diligente. O mundo ocidental – principalmente o europeu – desenvolveu uma economia que, apesar de privilegiar uma pequena camada mais rica da sociedade, propiciava diferentes oportunidades para o povo, pouco prováveis no período pré-moderno. Os avanços científicos, assim como o tecnológico, contribuíram para a melhoria da qualidade de vida, até mesmo nas classes operárias. O indivíduo, por sua vez, não mais vivia sob o pesado jugo de uma ideologia católico-religiosa, tendo, nesse sentido, maior liberdade de pensamento e de escolha.

Com a Revolução Industrial e as inúmeras vicissitudes por ela determinada, muitos acreditavam que, com a chegada das fábricas e de suas novas técnicas de aprimoramento, boas oportunidades de trabalho eclodiriam no espaço urbano, bem como o vislumbre de possíveis melhorias na condição de vida. Mediante essas possibilidades, houve uma intensa urbanização e um célere crescimento demográfico em algumas cidades industrializadas européias, tornando impreterível uma modificação em suas estruturas físicas, educacionais, médicas, jurídicas, entre outras, a fim de que houvesse uma adequação a essa nova realidade. Reformas notáveis foram efetuadas no espaço urbano com esse fim, e muitas

idades foram apontadas como um arquétipo para outras metrópoles industriais. Paris, por exemplo, foi reputada como uma espécie de símbolo da metrópole moderna: devido ao aumento populacional urbano e aos problemas por ele acarretados, grandes reformas foram realizadas no cenário parisiense modificando imensamente o panorama da cidade. O resultado dessas muitas transformações tornou Paris um produto da modernidade e um exemplo a ser seguido pelas demais cidades modernas.

As reformas, no entanto, não se estenderam somente aos espaços físicos, mas, também, aos indivíduos que viviam nessas grandes cidades. O sujeito citadino deveria, agora, adaptar-se ao novo estilo de vida, aos novos hábitos sociais, à correria do dia-a-dia em oposição à tranquilidade da zona rural, ou das pequenas cidades. Destarte, o homem das grandes metrópoles iniciou uma intensa modificação psíquica, uma mudança na sua relação com o mundo, com o outro e consigo mesmo. É o que afirma Georg Simmel, em seu artigo “A metrópole e a vida mental”:

Com cada atravessar de rua, como o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade faz um contraste profundo com a vida de cidade pequena e a vida rural no que se refere aos fundamentos sensoriais da vida psíquica. A metrópole extrai do homem, enquanto criatura que procede a discriminações, uma quantidade de consciência diferente da que a vida rural extrai. Nesta, o ritmo da vida e do conjunto sensorial de imagens mentais flui mais lentamente, de modo mais habitual e mais uniforme. É precisamente nesta conexão que o caráter sofisticado da vida psíquica metropolitana se torna compreensível – enquanto oposição à vida de pequena cidade, que descansa mais sobre relacionamentos profundamente sentidos e emocionais. (SIMMEL, 1979: 12)

O homem citadino, de certa forma, foi compelido a adequar-se aos novos tempos. Diante de sua recente condição de habitante de grandes centros urbanos, tornou-se, juntamente com a cidade moderna, tema recorrente nos escritos de diversos artistas, filósofos, estudiosos a afins, que contemplavam a modernização e as cidades não com um

olhar eufórico, mas com uma visão de quem enxerga o mundo além do que os outros conseguem ver.

O poeta francês Charles Baudelaire foi um notável intérprete de seu tempo e da cidade moderna, pois se sentia obrigado a refletir sobre o espírito e a forma de sua época. Em sua obra, *Sobre a Modernidade*, o autor analisa seu tempo considerando temas e personagens da vida moderna. É dele uma das mais legitimadas definições concernentes ao seu tempo: “a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente é a metade da arte, sendo a outra metade, o eterno e o imutável” (1996: 25).

A cidade moderna em Baudelaire é a metrópole, a Paris do século XIX, com seus inúmeros conflitos. Com a reforma da cidade parisiense, a convivência se deslocou para as vias públicas, mesclando e chocando aristocracia e as classes sociais marginalizadas. Destarte, Paris se viu observando o grande contraste social que não habitava, até então, os seus salões aristocráticos. Este panorama revelava o quão irônico e discrepante era a vida moderna na cidade bem como o contraste entre o indivíduo e a multidão: na rua, ele deixava de ser ele mesmo, para se transformar em mais uma peça do sistema urbano. A cidade moderna considerada como espaço que profere os princípios fundamentais da modernidade – liberdade, igualdade e fraternidade – produz as contradições que repelem a idéia de uma “fraternidade universal”. Baudelaire conseguiu captar – não por meras descrições ou por palavras aflitas – esse tempo que alvorecia, essa metrópole que nascia com suas seduções e seus desencantos.

Baudelaire ainda defende a idéia de que não há nada mais moderno para o poeta que a vida nas grandes cidades que, por sua vez, são desvendadas através do olhar do *flâneur*, o grande personagem da literatura dessa época. Neste, “é muito evidente o prazer de olhar” (BENJAMIN, 1975: 8). O *flâneur* se interessa pela cidade como um todo, seja pelos habitantes ou pelos múltiplos espaços característicos da cidade: os cafês, os salões, as

galerias ou as ruas. É ele quem se perde em meio à multidão, quem desvenda a cidade, quem observa os passantes que se chocam, numa movimentação em massa, como fantoches.

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flaneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito. O amador da vida faz do mundo a sua família com todas as belezas encontradas, encontráveis ou inencontráveis; tal como o amador de quadros vive numa sociedade encantada de sonhos pintados. Assim, o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia. (BAUDELAIRE, 1996: 20-21)

Walter Benjamin também faz uma leitura da cidade moderna que, no entanto, não aparece em seus escritos como uma totalidade, já que ele seleciona partes eleitas, fragmentos. No entanto, mesmo que tratada em pedaços, a cidade é considerada como uma unidade. Em “Paris, capital do século XIX”, através de imagens e de personagens da cidade parisiense, Benjamin analisa de uma forma universal, as cidades da modernidade.

O crítico alemão dedicou parte de seus escritos ao poeta francês. Para ele, “Baudelaire não gostou do seu tempo, mas também não pode isolar-se dele” (BENJAMIN, 1975: 28). Prolongando um pouco mais neste sentido, Benjamin diz que,

Com Baudelaire, pela primeira vez, Paris torna-se objeto de poesia lírica. Esta poesia não é uma arte regional, mas antes, o olhar do alegorista que toca a cidade, o olhar do estranho. É o olhar do *flâneur* cuja forma de vida ainda envolve com um brilho reconciliador a do cidadão da grande cidade, logo destinada a não mais conseguir consolação alguma. O *flâneur* permanece ainda no limiar da grande cidade, como também no limiar da classe burguesa. Nenhuma das duas o subjuguou ainda. Não está à vontade nem numa nem noutra. (BENJAMIN, 1985: 311-312)

Uma das muitas contribuições relevantes de Benjamin concernentes à obra de Baudelaire é que, para o crítico alemão, esta expressa de forma primorosa a vivência solitária do homem moderno. Urge destacar que em um dos “pequenos poemas em prosa” de *O Spleen de Paris*, “À uma hora da manhã”, essa solidão é não somente vivenciada pelo poeta como também é desejada:

Enfim! só! já nada se ouve senão o rolar de algumas carruagens retardadas e estafadas. Durante uma hora pertence-nos o silêncio, senão o descaso. Enfim! a tirania da face humana desapareceu, e não sofrerei senão por mim próprio.

Enfim! é-me permitido repousar num banho de trevas! Antes de mais nada, duas voltas à fechadura. Parece-me que este girar de chave vai aumentar minha solidão e reforçar as barricadas que me separam actualmente do mundo.

Vida horrenda! Horrenda cidade!... (BAUDELAIRE, 1991: 30)

O poeta revela sua insatisfação rememorando suas ações ao longo do dia que, ao invés de deleitá-lo, de lhe valerem de inspiração, produzem em si repulsa e desejo de isolamento no espaço privado de seu lar: é nessa insulação que ele pode se desvincular física e interiormente do mundo. A busca pela noite e pela solidão funciona como um escape para as intempéries sociais e as imposturas dos homens com quem o poeta se relaciona durante o dia. O espaço privado, por seu turno, permite ao poeta suplantar a mediocridade humana e perder-se em si mesmo, em uma busca constante da criação artística.

A atitude do poeta nos induz a pensar no homem e sua relação com o meio cidadão moderno. Embora seja seduzido pela vida nas metrópoles, com seus bulevares, galerias,

aparatos tecnológicos e multidões, ele não se priva do assombro ou das ressalvas diante de sua nova realidade. As mudanças no espaço, no tempo, na sociedade e no modo de vida urbanos compeliram o homem a adequar-se a sua nova realidade, modificando seus hábitos e valores. Essa mudança, entretanto, não foi serena e isenta de obstáculos, visto que as transformações exigidas aos habitantes dos grandes centros urbanos eram profundas e ininterruptas.

Mudanças drásticas e contínuas são características inerentes aos tempos modernos. Mas o que se percebe, no entanto, é que, nas últimas décadas, a velocidade e a amplitude dessas transformações se tornaram ainda mais intensas. A própria modernidade, nos últimos anos, modificou-se largamente e abriu caminho para um tempo que muitos chamam, hoje, de pós-modernidade.

Dentro da nossa concepção, a pós-modernidade, em uma primeira aproximação, é um momento que se iniciou na década de 70 do século XX e que se distingue em muitos pontos do período precedente, ou seja, a modernidade. O debate concernente a esse momento já se inicia no campo lingüístico, e se difunde até seu significado. Fixar precisamente uma data para o surgimento da pós-modernidade é tão delicado quanto aventurar-se a conceituá-la.

Octávio Paz em *Os filhos do Barro* já proferia a questão: “Como se chamará no futuro a época moderna?” (1984: 39) O crítico marxista Fredric Jameson (1997) deixa patente no início de sua obra que termos como pós-estruturalismo ou sociedade industrial não encerravam toda a propagação dos múltiplos valores da pós-modernidade. E no cerne de toda essa discussão, é oportuno lembrar que o prefixo “pós-” suscita controvérsias entre alguns críticos da contemporaneidade. Compagnon, por exemplo, assevera que, indubitavelmente, o pós-moderno é uma reação contra o moderno, mas admite que o termo pós-modernidade sugere uma dificuldade imediata:

Se o moderno é o atual e o presente, o que significa o prefixo *pós*-? Não seria ele contraditório? O que seria esse *depois* da modernidade, designado pelo prefixo, se a modernidade é a inovação constante, o próprio movimento do tempo? (COMPAGNON, 1996: 103)

Já Krishan Kumar (1997) afiança que o “pós-“, de pós-modernidade é ambíguo, pois sugere duas possibilidades de significação: pode denotar aquilo que vem depois, um percurso para uma nova condição de coisas ou então, pode assemelhar-se com o post de “post-mortem”. Conjeturando dessa forma, o fim da modernidade é “a ocasião de refletir sobre a experiência da modernidade. A pós-modernidade é esse estado de reflexão” (1997: 69).

O filósofo Gilles Lipovetsky (2004), por sua vez, dissente do prefixo “pós-” já que o mesmo alude à idéia de um “além” da modernidade. Para o crítico, o que houve a partir da segunda metade do século XX foi uma nova forma de modernidade, ou seja, uma hipermodernidade, e não o término do período moderno que permitiu o limiar de um novo tempo, o pós-moderno.

Anthony Giddens (1991) concorda com Lipovetsky quanto a esse aspecto dos tempos contemporâneos. Para o crítico britânico, “em vez de estarmos entrando em um período de pós-modernidade, estamos alcançando um período em que as conseqüências da modernidade estão se tornando mais radicalizadas e universalizadas que antes” (1991: 13). Giddens ainda afirma que somente a invenção de novos termos não basta para compreendermos nossos tempos e que devemos, ao invés disso, reavaliar a natureza da própria modernidade.

Ainda há críticos que, apesar de apresentarem expressivas diferenças em suas idéias, partilham da mesma opinião de que a contemporaneidade é um momento que se difere em muitos pontos daqueles tempos modernos que se iniciaram no século XVIII e se estenderam até meados do século XX.

De certa forma, a ideologia pós-moderna veio da cultura norte-americana que pôde assim propalar mundialmente sua idéia sobre os tempos contemporâneos. Conforme Compagnon (1996), o termo pós-modernidade começou a ser empregado a partir dos anos 50 e 60 e seu uso denotava um sentido pejorativo, associando-se a uma acepção decadente, anárquica e irracional. Já nos anos 70, o termo foi retomado sem, no entanto, perder de todo seu sentido depreciativo; passou “a designar todo o panorama contemporâneo estético e intelectual, marcado por incontestáveis transformações” (1996: 104). Segundo Giddens, foi o filósofo francês Jean-François Lyotard quem popularizou a noção de pós-modernidade.

Salvo as diversas nomenclaturas ou definições para os tempos hodiernos, é importante também frisarmos que numerosos eventos – maléficos ou benéficos à humanidade – decorridos no século XX, criaram pré-condições para muitas das transformações pelas quais o mundo passou e que abriram caminho para o que hoje denominamos pós-modernidade. Mesmo aqueles que não defendem a existência de um mundo pós-moderno, acreditam que “podemos ver mais do que uns poucos relances da emergência de modos de vida e formas de organização social que divergem daquelas criadas pelas instituições modernas”. (GIDDENS, 1991: 58)

Nas palavras de Serrano e Leis (2005), o historiador marxista Eric J. E. Hobsbawm aponta três grandes transformações do século XX que o distinguiram qualitativamente dos tempos anteriores: o mundo deixou de ser eurocêntrico após renunciar a Europa como guia intelectual e sede do poder, passando, os Estados Unidos, a ocupar um lugar de prestígio mundial; em termos econômicos, o planeta tornou-se uma única unidade operacional, já que as antigas “economias nacionais” recopilaram-se a atividades transnacionais através da globalização e, finalmente, “a desintegração dos padrões de relacionamentos sociais e a quebra dos elos entre as gerações deu-se em forma de lacunas entre o passado e o presente.

As sociedades e as religiões tradicionais sofreram erosão”, (SERANO; LEIS, 2005: 259) seja no mundo capitalista, seja nas sociedades do socialismo real.

Ainda conforme os mesmos críticos, salvo as muitas tensões provocadas pelas mudanças drásticas sobrevindas ao mundo pós-moderno, o planeta se viu capacitado para produzir mais bens e serviços, para manter uma volumosa população que se mostrou mais letrada. A produção dos bens industrializados, por seu turno, pôde ser adquirida por um número maior de pessoas, inclusive pelas camadas mais baixas da sociedade. Todavia, como a incoerência é uma marca da contemporaneidade, *O fotógrafo* refuta esse diagnóstico otimista ao inserir, em meio à narrativa, personagens marginais que, aparentemente, não se relacionam à história. Como um espaço polifônico e multiforme, a metrópole pós-moderna revela seu outro lado, a voz dissonante, produto de um tempo que, paradoxalmente, desenvolveu a tecnologia, a comunicação, os homens.

No romance, os personagens principais enfrentam questões de ordem moral e há um constante desejo de purificação: o fotógrafo que ganha dólares por fotografar secretamente Íris para um desconhecido, Íris que troca sexo por dinheiro, Mara que se envolve emocionalmente com sua paciente, Lídia que não consegue dialogar com o marido e pôr fim em seu casamento e Duarte que se envolve afetivamente com sua aluna. Todavia, não há, da parte de nenhum deles, um olhar condolente para o brio perdido dos mais miseráveis, cabendo ao narrador e ao leitor a função de traduzir o “diálogo de surdos” entre as duas partes:

Uma boa razão? – ele se pergunta, para deixar as coisas nítidas. Dinheiro, é claro. Como se estivesse ali para demonstrar seu teorema, 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 balbuciava uma ladainha cigana indiferente ao fato de *ele não ouvir* (grifo nosso). (TEZZA, 2004:11)

... crianças pobres subiam no canhão da Segunda Guerra, aos gritos; uma delas se aproximava dele [Duarte] para pedir esmola e ele se levantou rapidamente.

(...)

- Tem um dinheirinho aí, tio?

Fez que não, *sem olhar para o menino* (grifo nosso), apressando o passo. (TEZZA, 2004: 82)

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* (grifo nosso), e voltou à rua. (TEZZA, 2004: 115)

É uma propriedade pós-moderna, aliás, a dificuldade em se crer nos grandes relatos, nos grandes discursos produzidos no século XIX que se propunham explicadores da condição histórica do homem ocidental, nos seus aspectos econômicos, sociais e culturais, como “a doença infantil do comunismo” (TEZZA, 2004: 9) ou mesmo as preleções religiosas. Na pós-modernidade eles já não valiam mais de base para um entendimento da condição humana como outrora. David Harvey (1994) ainda acrescenta que “a fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais ou (para usar um termo favorito) ‘totalizantes’ são o marco do pensamento pós-moderno” (1994: 19). Há um ceticismo que o homem possa fazer algo em função do outro e isto é percebido na fala do fotógrafo:

E depois, onde está a revolução? De que grande movimento humanista fazíamos mesmo parte, que haveria de transformar o mundo? Os pioneiros de foderam todos no Araguaia. O mundo melhorou por conta própria; ele não precisa de nós. (TEZZA, 2004: 66)

...somos tão desarvoradamente desprovidos de Deus, uma figura que restou tão real quanto Papai Noel e o Coelho da Páscoa, funcionando no mesmo registro e no mesmo código – um deus que, como todo o resto, move milhões. Vivemos no mundo da razão pura, ele pensou, eu e Mara; na pior das hipóteses, no mundo da biologia. Em qualquer caso, não há lugar para a fé. (TEZZA, 2004: 61)

A pós-modernidade, segundo Harvey (1994), acolheu total e entusiasticamente o efêmero, o fragmentário, o descontínuo e o caótico mencionados por Baudelaire no seu conceito de modernidade. Todavia, a contemporaneidade responde a isso de uma forma peculiar já que não tenta transcender, contrapor ou mesmo estabelecer os elementos “eternos e imutáveis”. O homem entende a sua condição e a de seu tempo e, por isso, deixa para o século XIX a angústia de se descobrir um ser descentralizado.

A mudança, característica veemente da contemporaneidade, está evidente em todo o romance. O autor utiliza o discurso da nação que luta pela mudança como um mote para as transformações em devir dos personagens. A iminente eleição presidencial disputada por Serra e Lula é a luta entre o velho e o novo, entre a inalterabilidade e a transformação, entre a sujeição e a resignação e o desejo de lutar e o inconformismo.

Ao pagar, viu a estrela do Partido dos Trabalhadores no painel do Carro e perguntou sem pensar:
- O senhor vai de Lula?
- É hora de mudar, não? – e sorriu. (TEZZA, 2004: 188)

Da mesma forma como o país vive um momento importante ao caminhar para uma premente e potencial mudança, os personagens estão vivendo momentos importantes e, possivelmente, decisivos. Todos partilham, em maior ou menor grau, do semelhante desejo de mudança de rumo, de se tornarem ou possuírem aquilo que ambicionam ou que projetaram um dia para suas vidas, de se transformarem assim como um rio que, a despeito de suas águas mudarem constantemente, continua a ser o mesmo rio. Cada um deles se depara com situações que, como num click, trazem à tona a consciência da necessidade de mudança. Assim é que, na fala de Duarte, somos informados de que

... Talvez seja mesmo o momento de minha vida mudar de rumo. Aparentemente, nenhum problema: Mara ganha três vezes mais do que eu, ele calculou. E tenho três filhas (...) Imaginou-se subitamente vivendo com Lídia, e Mara vivendo, quem sabe, com o marido de Lídia; nos fins de semana as famílias trocariam filhos, sorrisos, impressões e brindes. (TEZZA, 2004: 82)

Enquanto Lídia,

... avançou pelo pátio da Reitoria como se só então respirasse, revendo o próprio nome na lista dos aprovados. Uma boa notícia, uma notícia maravilhosa: parece que a vida ganhava um fôlego extra, uma espécie de direção. O melhor de tudo: a independência. (TEZZA, 2004: 40)

Já Íris:

... a perspectiva das fotografias como que renovava sua vida, assim subitamente, um pequeno milagre – Tanta coisa acontecendo! – ela disse de novo em voz alta, mas foi o aroma do café que chegou até o fotógrafo, não a sua voz. (TEZZA, 2004: 29)

O fotógrafo:

... a idéia de entregar as fotos voltou inteira à sua cabeça, como um fato do destino; Sim, não há mais nada a fazer. Era como se a remissão da chave da infância, ele quase pensou (...) Na verdade, por enquanto tenho apenas o sonho de algumas fotos, e só por essa idéia é como se eu já tivesse conversado com Íris. (TEZZA, 2004: 158)

Zygmunt Bauman (2001) propôs um termo que ilustra de forma precisa essas características moveidias da contemporaneidade: Modernidade Líquida. De acordo com o crítico, a fluidez – uma das propriedades dos líquidos – surge como uma metáfora para apontar essa fase pós-moderna, demonstrando, assim, a instabilidade e a propensão às mudanças características aos nossos tempos.

Essa volatilidade pós-moderna pode ser pensada pelas vias da globalização. Nos últimos anos, a integração mundial se ampliou rapidamente. A internet, os meios visuais como televisão e cinema, enfim, as tecnologias de uma maneira geral, permitiram ao homem um intercâmbio cultural, informacional, bem como de estilo de vida, preferências, hábitos, costumes e modas. E essas influências mútuas e múltiplas são tais que, rapidamente, aquilo que estava em evidência hoje, torna-se obsoleto devido à natureza fugaz da pós-modernidade. E o homem, normalmente, acolhe – ou tem de acolher – essa efemeridade, essa torrente de mudanças porque, muitas vezes, não conhece outra realidade ou o mundo não lhe fornece alternativa. No trecho a seguir, quando Mara entra “meio às cegas” em uma livraria, é evidenciada a ruptura das fronteiras que produzem um trânsito sócio-cultural:

Um romance seria uma boa idéia, de algum autor nórdico desconhecido; se ele não gostar, ele vem aqui e troca. Mas a modelo de figuração egípcia na capa da Vogue – egípcia, bizantina, art déco? – aquele cabelo negro curto armado em volta da face e o rosto de uma perfeição sobre-humana (A maquiagem do século XXI, dizia a capa)... (TEZZA, 2004: 115)

A globalização é um aspecto relevante da pós-modernidade que justifica, em parte, os tempos de agora, apesar de ser entendido por alguns – Giddens, por exemplo – como um fenômeno moderno (GIDDENS: 1990: 63). Diferentemente do passado, acontecimentos se dão em uma escala global, atravessando fronteiras nacionais, “integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo” (HALL, 1999: 68).

A revolução técnica dos transportes e das comunicações estreitou o mundo geográfica e temporalmente já que as distâncias foram suprimidas e os acontecimentos passaram a decorrer com maior rapidez. Essas novas características temporais e espaciais, como afirma Hall, resultam em um importante aspecto da globalização, a “compressão espaço-tempo”: com a aceleração dos processos globais, tem-se a impressão de que “o mundo é menor e as

distâncias mais curtas, que os eventos em um determinado lugar têm um impacto imediato sobre as pessoas e lugares situados a uma grande distância” (HALL, 1999: 69).

O fotógrafo responde a essa redução espacial e temporal contemporânea. A marca da condensação pós-moderna se pronuncia no romance já pelo tempo da narrativa retomando, de certa forma, a idéia de Octávio Paz (1984: 22). Segundo o escritor mexicano, não se pode afirmar que os dias passam com mais celeridade, e sim, que as coisas acontecem em maior profusão e de forma concomitante. No romance, em um único dia, a história transcorre com inúmeros eventos impactantes na vida dos personagens. O fotógrafo sem nome, por exemplo, em todo o tempo se depara com situações diversas que vão, de alguma maneira, incitá-lo a tomar sucessivas atitudes, num sem-fim de acontecimentos. A incumbência de fotografar Íris, a revelação das fotos, a notícia da aprovação de Lídia no exame de mestrado, o trabalho de fotografar o deputado, o reencontro com o amigo Mauro e o confronto revelador com Íris decorrem em menos de vinte e quatro horas e se ligam, uns com os outros, em uma relação de causa-consequência.

Quanto ao espaço, a cidade de Curitiba, há uma espécie de constrição do mesmo ao longo da narrativa. Isso pode ser percebido através dos lugares equipolentes freqüentados pelos personagens, do vaivém de encontros entre os personagens e da interação destes com os mesmos tipos sociais: todo tempo eles se entrecruzam, dividem os mesmos ambientes, deparam-se umas com as outras e até mesmo experienciam situações semelhantes. O fato de serem inquiridos por uma velhinha sobre a localização do Hospital das Clínicas em diferentes lugares e momentos, ou receberem, de igual forma, um folheto da cartomante Madame Suzana são alguns dos exemplos na obra.

... ele [o fotógrafo] espera o sinal verde da esquina agitada lendo o anúncio de Madame Susana – Quereis saber o futuro, tirar mau-olhado, retomar o amor que se foi, resolver impotência, falta de dinheiro, remover o espinho da inveja? Procureis Madame Susana. (TEZZA, 2004: 93)

... alguém estende a ambos [Lídia e Duarte], 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. (TEZZA, 2004: 105)

... e o menino praticamente enterrou o folheto na sua mão [Mara] (...) olhou afinal o papel com o anúncio de uma sortista. Sorriu: talvez eu esteja mesmo precisando. (TEZZA, 2004: 113)

E [Íris] retomou os destroços do navio até, enfim, descobrir do que se tratava: Madame Susana, cartomante. Quereis reatar um casamento desfeito? (TEZZA, 2004: 164)

A pós-modernidade é um momento peculiar: está além das certezas, dos discursos, da unidade, da razão, da ruptura, do permanente, do tempo, do espaço. Tudo é inconsistente, tudo é provisório, tudo é fragmentado. É o momento onde, como disse Marx, “tudo que é sólido se desmancha no ar”, para assumir outra forma e, mais adiante, romper-se em pequenas frações, em uma eterna mutação, um período marcado por oscilações. O romance de Tezza transmite essa fragilidade pós-moderna nas relações humanas, nos valores e conceitos precários, nas verdades construídas e desconstruídas todo o tempo, na fragmentação do indivíduo, na transitoriedade das certezas, no futuro de cada personagem, enfim, a debilidade dos vínculos humanos nos tempos pós-modernos.

A cidade, neste contexto, ainda se conserva como cenário da vida pós-moderna, onde a ação se desenvolve e a maioria da população contemporânea vive e mantém relações. Entretanto, o panorama urbano, nesse momento, continuou sofrendo, em muitos aspectos, avultosas modificações que redundaram em um certo distanciamento da idéia de cidade dos tempos modernos: enquanto essas se organizavam fundamentadas na ordem e no progresso, as metrópoles contemporâneas se caracterizam, em parte, pelo caos: o caos dos ruídos, do trânsito, da agitação, das massas, das relações pessoais, reunidos como uma espécie de

partículas de um caleidoscópio que, constantemente se reconfiguram formando novas imagens. Da mesma forma, esses muitos fragmentos caóticos estão em constante deslocamento, oriundos do movimento intenso das cidades, permutando-se em novas relações que, mais tarde, se diluirão, cedendo lugar para outras diferentes.

A metrópole pós-moderna é a esfera dos ícones culturais, dos grandes shoppings centers que se configuram como uma espécie de simulacro em miniatura das cidades, é o lugar da variedade de pensamentos, estilos, pontos de vista, da mistura de raças, tribos, crenças, da comunicação e da poluição visual, fruto do excesso de imagens e, também, do efêmero. É o espaço ideal para a disseminação do consumo, da tecnologia, da moda e das idéias e, assim como tantos outros de seus elementos, o espaço das cidades também se apresenta fragmentado. É comum a inexistência de grandes centros, de lugares onde, anteriormente, se podia, convenientemente, ver e ser visto. É o que afirma Beatriz Sarlo:

Em muitas cidades não existe um “centro”. Quer dizer: um lugar geográfico preciso, marcado por monumentos, cruzamento de certas ruas e avenidas, teatros, cinemas, restaurantes, confeitarias, ruas de pedestres, anúncios luminosos cintilando no líquido também luminoso e metálico que banha os edifícios. (...) Ia-se ao “centro”, partindo dos bairros, como se fosse uma atividade especial, de feriado, como programa noturno, para as compras ou, simplesmente, para ver e estar no centro. (SARLO, 2004: 13)

As grandes metrópoles, atualmente, se caracterizam pelo descentramento e é comum as pessoas pertencerem mais aos bairros urbanos do que à cidade propriamente dita. De acordo com Robert Ezra Park (1979), esses locais que a princípio eram apenas simples expressões geográficas, assumem “algo do caráter e das qualidades de seus habitantes. Cada parte da cidade tomada em separado inevitavelmente se cobre com os sentimentos peculiares à sua população”. (1979: 30) Dessa forma, a fragmentação do espaço urbano ultrapassa o campo geográfico, e se faz também de forma subjetiva. Os diversos locais da cidade

demonstram essa idéia: o Café teatro para os jovens de classe média ou universitários, o velho cinema Luz para encontros fortuitos como o de Lídia e Duarte ou a praça para os marginalizados – artesãos “meio hippies, meio ciganos, meio sujos (TEZZA, 2004: 119) e crianças pobres a mendigar.

É importante ainda frisar que a cidade, de acordo com Park, não se define apenas como um “mecanismo físico e uma construção artificial”, mas também como “um estado de espírito, um corpo de costumes e tradições e dos sentimentos e atitudes organizados, inerentes a esses costumes e transmitidos por essa tradição”. (1979: 26)

Com respeito à sociedade urbana contemporânea – ou mais precisamente o indivíduo pós-moderno – é pertinente frisar que ela se diverge em muitos pontos de sua precedente, a moderna. O homem de hoje, por exemplo, conforme defende Nestor García Canclini, já não se define mais como no passado:

Vamos nos afastando da época em que as identidades se definiam por essências a-históricas: atualmente configuram-se no consumo, dependem daquilo que possui, ou daquilo que se pode chegar a possuir. As transformações constantes nas tecnologias de produção, no desenho de objetos, na comunicação mais extensiva ou intensiva entre as sociedades – e do que isto gera na ampliação de desejos e expectativas – tornam instáveis as identidades fixadas em repertórios de uma comunidade étnica ou nacional (CANCLINI, 1995: 15).

O sujeito pós-moderno já não constrói mais sua identidade através de ideologias, como na modernidade, baseadas em discursos totalizantes, como o marxista, por exemplo. O homem, agora, se define a partir do consumo: ele é aquilo que pode ter ou vir a ter. “As identidades, dizem, quebraram. Em seu lugar não ficou o vazio, mas o mercado”. (SARLO, 2004: 26) No romance, Íris, ao decidir que sua vida deve mudar de rumo, tem como primeiro passo adotar os valores da civilização ocidental:

Comprará um computador novo, em vez de consertar o velho (falar nisso eu tenho que), um devedê como todo mundo, uma televisão 29 polegadas tela plana estêreo como todo mundo, um namoradinho engomado como todo mundo, um carro mil engraçadinho como todo mundo, como todo mundo desse pequeno mundinho de merda, lá vai ela, ela pensou. (TEZZA, 2004: 37)

O romance define, assim como a sociedade pós-moderna, os personagens por aquilo que eles consomem ou deixam de consumir. Mara, nessa perspectiva, representa essa sociedade cujos valores estão vinculados ao poder de compra. A psicóloga, ao ter um tempo disponível, se entusiasma porque terá “num dia de sol curitibano”, “vitrines para ver ao longo da Marechal Deodoro” (2004: 111). Enquanto se move pela cidade, Mara pensa no enigma Íris, em sua própria família, em sua vida e suas reflexões são intercaladas pela contemplação das mercadorias, embora se sinta angustiada:

A prostituição é um limite muito claro. As pessoas sabem exatamente quando são compradas e quando são vendidas. E há – agora na esquina Mara contemplava com olhos distraídos, mas com a alma tensa, uma vitrine de jóias: quem sabe esse colar para Cláudia, pelo aniversário? Com o vestido azul – e há – o pensamento voltava renitente, o limite, o desenho do corpo, esse território mínimo. (TEZZA, 2004: 116)

Mara retrata a sociedade consumista do século XXI que se identifica pela capacidade de adquirir mercadorias. Todavia, existem aqueles que, por não desfrutarem do mesmo poder de consumo, são qualificados como excluídos, como figuras sem nome, sem rosto, sem relevância, que balbuciam ladainhas incompreensíveis: é a “mãe suja”, o mendigo, as crianças pobres, é alguém que pede esmolas. São todos aqueles que não podem ter suas imagens fixadas em uma foto: “desviou-se de uma senhora com um filho no colo que lhe estendia os dedos magros, uma exata simulação de sofrimento no rosto (não era uma boa fotografia, ele pensou)” (2004: 89). Para falar da “periferia social”, o autor se vale de uma

espécie de “traço grosso”, ou seja, retrata os pobres em uma perspectiva extrema, de abandono, de dor, de desesperança, de escassez.

Ainda com respeito ao homem contemporâneo, o estudioso Stuart Hall (1999) pondera sobre a existência – ou não – de uma crise de identidade cultural, bem como sua direção e em que ela consistiria. O pesquisador procura descrever o descentramento dos quadros referenciais que ligavam o indivíduo ao seu mundo social e cultural sendo que tais mudanças teriam se operado na contemporaneidade, principalmente, pelo processo de globalização. Para Hall, ainda que seja um processo complicado de se entender, as identidades modernas estão se descentrando, ou seja, se fragmentando.

Segundo o teórico, o pensamento moderno assegura que o indivíduo sofreu mudanças ao longo de sua história já que em diferentes estágios ele detém características peculiares. No entanto, como o próprio Hall afirma, “mapear a história da noção do sujeito é um exercício extremamente difícil” (1999: 24).

Discorrendo sobre as considerações do autor, é relevante, para nós, pensarmos nas “concepções mutantes do sujeito humano” para uma melhor compreensão do homem pós-moderno. Hall articula as transformações do conceito de sujeito com as mudanças da modernidade. Conforme o teórico, o indivíduo do iluminismo era entendido como um sujeito totalmente unificado, centrado, munido de razão. Porém, mediante as progressivas transformações da modernidade, uma nova concepção de sujeito foi elaborada: o sujeito sociológico. Verificou-se que sua formação também depende da relação com outras pessoas. Hall, entretanto, afirma que nesse mesmo período surge um quadro turbido do sujeito: “a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (1999: 32).

Mas foi na pós-modernidade que a concepção de sujeito modificou-se bruscamente, ao sofrer alguns descentramentos que provocaram a fragmentação do indivíduo. Nesse sentido,

Hall aponta que o primeiro descentramento foi o marxismo que tirou o homem da posição central da dinâmica social, colocando as relações econômicas em seu lugar. O segundo descentramento foi a revelação de Freud de que houve golpes no narcisismo universal humano através de Copérnico (terra não era mais o centro do universo); de Darwin que instou a precedência animal do homem e também da própria psicanálise que demonstrou que o ego não mais seria o “senhor das decisões”. O terceiro descentramento foi o estudo de Saussure que entende a língua com um sistema que pré-existe ao homem. O quarto foram as considerações de Foucault quanto à presença de um poder que regula a vida do homem e, enfim, o quinto descentramento – o feminismo que reavaliou o comportamento humano e as instituições. (1999: 34-46)

Dessa forma, podemos inferir que o homem pós-moderno já não é o mais o ser unificado de outrora, mas sim, descontínuo, descentrado. Na pós-modernidade, coexistem dentro do indivíduo múltiplas personalidades contraditórias que, segundo Hall, “empurram em diferentes direções” sendo, por isso, continuamente deslocadas. O homem é todo o tempo defrontado com uma multiplicidade de personalidades com as quais se identifica em diferentes momentos.

Nessa perspectiva, Íris pode ser reputada como uma personagem emblemática da contemporaneidade visto que coexistem, em seu interior, diferentes facetas que se confrontam e que confirmam essa fragmentação do homem pós-moderno. A oportunidade de retomar sua vida – “vinte e dois anos era um começo maravilhoso” (2004: 42) – a partir dos acontecimentos que lhe sobrevêm, provoca em Íris uma perturbação interior, uma dúvida quanto a sua essência, sobre quem ela é no mundo: “ Talvez não haja mais tempo pra eu recomeçar a minha vida; talvez eu não seja mais completamente eu mesma; talvez eu tenha perdido um pedaço, para sempre.” (2004: 135) As facetas de Íris se mesclam, se separam e ela não sabe se é a prostituta, a dependente química, a filha abusada pelo pai, a

estudante. São máscaras, identidades carregadas de significados que ora sobressaem, ora se atenuam. Sem uma aparente resposta, Íris apenas compreende que é um ser vivo: “Eu sou isso aí, ela pensou, e achou graça do ‘isso’. Sou alguma coisa. Ocupo lugar no espaço e o espelho me reconhece” (2004: 30).

O indivíduo contemporâneo também enfrenta o desafio de, todo o tempo, ter de optar “diante de uma proliferação de possibilidades, de realidades potenciais, sem a garantia de parâmetros seguros” (FILHO; LEIS, 2007: 217). Segundo Leis e Filho, o sujeito pós-moderno,

... na medida em que uma enorme quantidade de caracteres, de modelos e de relações possíveis vai sendo internalizada, (...) o indivíduo amplia grandemente suas possibilidades de se localizar em diferentes contextos sociais, mas também, e sobretudo, de conduzir diálogos interiores sobre as mais diferentes questões. (FILHO; LEIS, 2007: 217)

Há uma confrontação permanente entre o indivíduo contemporâneo e as muitas opções com as quais ele se depara. Em todo o tempo, o sujeito pós-moderno não somente busca seu lugar na sociedade ou mesmo sua identidade no mundo, como também tenta entender “como fazer as coisas” na contemporaneidade: “como se vestir, como se alimentar, como manter os relacionamentos amorosos, como fazer sexo melhor, como se comportar em cada situação” (FILHO; LEIS, 2007: 225). O sujeito pós-moderno vive em meio a um turbilhão de mudanças, de escolhas, de possibilidades típicas da pós-modernidade e dentro de si convivem sensações e sentimentos variados que o torna fruto dos tempos contemporâneos.

O romance de Tezza expressa essa voragem de opções, sensações e percepções pós-modernas, às quais são submetidos os homens. As personagens, através dos frequentes monólogos interiores e solilóquios, demonstram essa tensão que a contemporaneidade provoca no homem. As emoções, as escolhas, bem como as concepções dos personagens

principais são conhecidas apenas pelo leitor, já que frequentemente eles não exteriorizam o que julgam ou sentem. Através dos variados pontos de vista, dos seguidos fluxos de consciência que mesclam, desordenadamente, recordações, expectativas e apreensões, o leitor se privilegia por ver de fora, como uma espécie de espectador do retrato da alma, o que se passa no recôndito de cada personagem. As falas, os pensamentos se misturam com a tessitura da narrativa causando, muitas vezes, estranhamento no leitor. O autor simula passar direto de uma mente para outra lançando mão da pontuação gráfica, dando a impressão de um fluxo único de pensamento.

Agora – ele continuou avaliando, dando mais um gole de vinho e tentando ganhar tempo – parece que o sonho acabou, é isso que está no rosto dela, alguma descoberta; é como se ela visse um longo filme naquela imagem que do papel olhava para ela, e ali fosse se decifrando – a fotografia como uma espécie de chave, ele pensou, tentando adivinhar o que era a umidade nos olhos de Íris, se fumaça, se lágrima, se pornografia, ela pensou, tentando se controlar, aquilo sobre o que não temos controle. (TEZZA, 2004: 209-210)

Com relação aos personagens, figuras típicas das grandes cidades, não há cumplicidade entre eles. De certa forma, esse isolamento crítico demonstra uma forte característica das metrópoles contemporâneas: a solidão. A sociedade pós-moderna – principalmente a urbana ocidental – se caracteriza por ser a sociedade da comunicação, da globalização, da informação, da pluralidade, da disseminação do conhecimento, do contato. Porém é, paradoxalmente, a sociedade da solidão. O sujeito das metrópoles pós-modernas celebra a diferença, as liberdades individuais e se deduz como o senhor de suas escolhas já que tem, constantemente, a sua disposição, um leque de opções infinitas e múltiplas. Porém, mesmo diante dos inúmeros benefícios proporcionados por esses grandes centros contemporâneos, há um lado na condição do homem citadino que destoa em muitos pontos dos “letreiros fúlgidos”, uma espécie de Lado B, fruto da vida angustiante das cidades. A

solidão é um protótipo desse antagonismo, como uma escuridão sombria do interior em contraste com a luminosidade do exterior.

Em *O fotógrafo*, a solidão é elemento proeminente nos personagens e lhes é frequente pensá-la como uma forma de ressentimento, embora ela não possa ser entendida apenas pelo viés funesto ou nuvíoso, já que, para alguns deles, a solidão é objeto de desejo:

Sim, ela insistiu – eu não estou sozinha. Eu nunca fui uma mulher solitária na minha vida. Mesmo que eu feche todas as portas, elas continuarão se abrindo, naturalmente. E eu tenho Alice, ela argumentou, agora nua diante do espelho; quem tem uma filha, continuou pensando, não tem o direito da solidão – talvez seja isso o que me esteja faltando, um pouco de solidão, o direito a esse tranquilo ressentimento... (TEZZA, 2004: 149)

A primeira frase do romance “a solidão é a forma discreta do ressentimento” norteia toda a obra e prenuncia, de certa forma, a condição dos personagens e suas trajetórias. Cada um deles está saturado de uma amarga melancolia e optam pela solidão que acaba por asfixiá-los. Reprimem seus ressentimentos em silêncio, na esperança de um momento ideal, que nunca sobrevém a eles, de exteriorizá-los. E essa coibição os sufoca de tal forma que os leva aos solilóquios, a balbuciarem palavras incoerentes, em uma mescla confusa de pensamentos e falas, impressões e fatos, desejos e realizações.

Octávio Paz em seu livro *O labirinto da solidão* (1992), aponta considerações pertinentes acerca desse sentimento. Nesse texto, embora o autor analise o homem mexicano, a solidão atinge um caráter universal. Segundo Paz, ao nascer, experimentamos a primeira experiência de solidão:

Ao nascer, rompemos os laços que nos unem à vida cega que vivemos no ventre materno, onde não há pausa entre desejo e satisfação. Nossa sensação de viver se expressa como separação e ruptura, desamparo, queda num âmbito hostil ou estranho. À medida que crescemos, esta sensação primitiva se transforma em sentimento de solidão. (PAZ, 1992: 175)

Todavia, apesar de o homem ter consciência da solidão real que o cerca, ele busca transpor esse sentimento e tentar “refazer os laços que, num passado paradisíaco, nos uniam à vida” (1992: 176). Nessa perspectiva, é possível compreender a dupla acepção de Paz: a solidão é uma “ruptura com um mundo e tentativa de criar outro” (1992: 184); é ao mesmo tempo uma consciência de si e um desejo de sair de si. Segundo o autor, nós vivemos na solidão e no afastamento para nos purificarmos e, então, voltar ao convívio social.

Em *O fotógrafo*, os personagens escolhem pra si a solidão como uma forma de manifestar seu ressentimento perante o outro, sua vida e o mundo que os cercam. Insatisfeitos, afastam-se para se purificarem das nódoas causadas pela angústia, para falarem através do silêncio e o isolamento e para amenizarem a dor que os punge e aflige. O fotógrafo e Lídia, os “dois estranhos com uma filha no meio” (2004: 70), convivem em um lar onde prevalece o silêncio: o ressentimento que os torna solitários dentro de seu próprio lar é o casamento em ruínas vivenciado por ambos. Por não saberem como solucionar o já insolucionável e não confessarem seus sentimentos e desejos mutuamente, o fotógrafo e Lídia se isolam, em um ressentimento recíproco:

Sentiu a presença da mulher lá na cozinha, na sua dupla jornada, como ela dizia brincando, cada vez mais sem brincar. Alguma coisa difícil estava acontecendo ali, e uma culpa difusa e um espaço cinzento pareciam lhe espetar a alma assim que punha os pés em casa. (TEZZA, 2004: 47)

O problema é o fotógrafo, sou eu, é minha filha, é a vida que levamos, é o almoço de sábado, é pau, é pedra. O problema é o esgotamento. O esgotamento de um tempo, ela tateou, afastando-se um pouco dela mesma, o que sempre relaxa. (TEZZA, 2004: 201)

Íris, por sua vez, também tem sua solidão como produto de um ressentimento. A personagem se relaciona com o mundo de uma forma peculiar – através do seu corpo. Enquanto o vende, ela se fecha para a vida: abandona a faculdade, consome drogas e

bebidas, afasta-se dos amigos, vive o lado obscuro e nauseante da vida. É a partir do momento que determina não ter preço e que seu corpo não é propriedade alheia, que Íris sente a necessidade de uma reaproximação com o mundo, com a vida, com o outro. “Eu não sou puta (...) Onde vou festejar minha volta à vida real? Ninguém jamais será meu proprietário, ela pensou súbita” (2004: 75).

Duarte e Mara também sentem solidão, mas de formas distintas e em graus diferentes. O professor, conquanto tenha uma vida relativamente estável e harmoniosa, revela-se uma pessoa solitária, ressentida com a vida. A esposa, as filhas, a posição social não são suficientes para suprirem sua solidão:

Sentiu uma comoção inesperada, olhando pra si mesmo na vidraça escura: coisas que não passam pelo cérebro, ele ainda pensou (...) Mas o mundo da vida privada, intransferível, inegociável – tenho direitos. Tenho a minha solidão, e me ressinto dela. (TEZZA, 2004: 145).

Mara, da mesma forma, embora tenha um bom relacionamento com a família, um bom emprego e uma situação financeira estável, sente solidão, uma “sensação de carência na alma” (2004: 116) crescente. Da mesma forma como os demais, isola-se, não em um mundo a parte, mas no consumo, no prazer da posse. Mara se sente todo o tempo incomodada com sua paciente, Íris, demonstrando, dessa forma, uma necessidade do outro para complementar sua vida, para não ressentir-se do mundo.

Em um aspecto, entretanto, os personagens agem de forma semelhante no tocante à solidão: a angústia e o desejo de reflexão ou de enfrentamento os conduzem para a cidade, com suas ruas, becos e praças. Dessa forma, podem ver e ouvir o outro, e a si mesmos. O espaço que, primariamente se prestava de lugar de transição, torna-se um lugar labiríntico, onde o homem busca respostas para seus questionamentos.

1.2 Do não-lugar ao lugar labiríntico

A pós-modernidade ou supermodernidade – como designa Marc Augé (2007) os tempos hodiernos – é “produtora de não-lugares” (2007: 73), isto é, de um espaço que não registra a identidade, a relação, a história: esta se limita à informação; a identidade se reduz a um aglomerado de relações numéricas, ou seja, ao número do cartão de crédito, da identidade, da carteira de trabalho ou da conta do banco, não produz identidade porque é espaço de ninguém, todos são apenas mais um. A relação com o outro, por seu turno, se minimiza à espetacularização (tela, vídeo, câmeras, televisão) sendo próprio do não-lugar a impossibilidade de relacionamentos.

Segundo Marc Augé, o não-lugar revela um mundo transitório, “prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero” (2007: 74), é uma nova organização social, atributo de um momento que se define pelo excesso de fatos, superabundância espacial e individualização das referências. O não-lugar promove o consumo e a circulação e por isso, é permeado por pessoas anônimas, num vai-e-vem constante e mutável.

O lugar, por sua vez, “é o lugar do sentido inscrito e simbolizado, o lugar antropológico” (AUGÉ, 2007: 76). Este, em oposição ao não-lugar, é produtor de identidade, pois traz em si o lugar do nascimento, da intimidade do lar, das coisas que são nossas além de demarcar a fronteira entre o “eu” e os “outros”. O lugar antropológico é histórico porque enuncia a história autóctone sem considerá-la como ciência (2007: 53) e, finalmente, relacional porque estimula a relação com o outro.

Dessa forma, podemos, conforme as reflexões de Augé, distinguir dois espaços díspares nas cidades pós-modernas: o “lugar” que é onde se vive em família e onde se

projeta planos para a vida, ou seja, são os locais fixos, como as residências, onde as pessoas residem. Já o “não-lugar” são os locais por onde transitamos, seja ele um espaço físico como hospitais, hotéis e aeroportos ou meios de transporte cuja finalidade é nossa locomoção.

Todavia, Augé aponta o fato de que ambos inexistem em uma forma pura visto que existe a possibilidade de um se transformar no outro. É o que acontece, por exemplo, com os hotéis: por sua estrutura transitória, é um não-lugar, pois as pessoas somente se hospedam no local e não mantêm residência fixa ali. No entanto, para os funcionários do hotel que passam grande parte do seu tempo lá, possuem um elevado grau de convivência, transformando-o, por isso, em um lugar. É essa tensão entre lugar e não-lugar que se nota no romance de Tezza: o não-lugar, nesse caso, as ruas, praças, bares de Curitiba torna-se lugar, que em contrapartida, funciona como não-lugar.

O homem, costumeiramente, vê a sua casa – o “lugar” – como um espaço privado, íntimo, de repouso onde, de certa forma, pode-se deixar para fora, ao se trancar a porta, o trânsito caótico, a desordem, a massa popular anônima que atropela, a angústia da velocidade e o trabalho estressante; a casa é o lugar onde se pode optar pelo silêncio, alienando-se da confusão urbana cotidiana. É o templo do homem, onde ele é dono de si e tem o poder, onde pode se libertar das máscaras, recolher seus cacos, pensar sua vida, projetar seus planos, mesmo que ilusórios. É teoricamente, o espaço de reflexão e tranquilidade.

No romance, todavia, a casa torna-se o não-lugar, um espaço de transição, onde os personagens quebram-se em cacos, alimentam suas angústias, sentem-se asfixiados. Embora não possua o barulho, a desordem, a multidão e todos os elementos que compõem a metrópole contemporânea, a casa transforma-se no não-lugar, já que os personagens nutrem uma espécie de cumplicidade e desejo pelo não-lugar. Este, por sua vez, o espaço da transitoriedade, torna-se o lugar: são as ruas, os ruídos, a celeridade, a multidão e suas vozes

múltiplas que atraem os personagens, que os impulsiona a uma reflexão mais clara acerca de si mesmo, do outro e de seus planos futuros.

O fotógrafo vê sua casa como um ambiente hostil. Embora tenha consciência de que “o ar livre não faz diferença” (2004: 175), opta por sair do meio que o sufoca, onde sente-se um intruso: “um desejo de bater para sempre e com estardalhaço a porta da rua, que se transformou no gesto de trancar cuidadosa e silenciosamente a tetrachave e respirar fundo, como quem sai da caverna” (2004: 175). O fotógrafo prefere o meio urbano, com quem mantém um diálogo surdo, a voltar para a casa “Mas teria de ir para casa e isso era cada vez mais difícil”. Por os pés em casa é sinal de uma angústia infinda, um espaço cinzento que lhe afeta a alma (2004: 47).

O único espaço onde ele se sente confortável em sua casa é seu laboratório, adaptado na extensão do banheiro, ou o buraco, como Lídia dizia, a princípio com carinho e, enfim, com censura. É na escuridão do laboratório que ele consegue revelar não somente as fotografias, mas também suas fantasias e seus desejos. É ali que ele revela Íris, deparando-se, assim, com um fio de esperança. A casa da modelo, para o fotógrafo um não-lugar, torna-se um lugar, mediante a familiaridade que o personagem sente pelo espaço: “Tudo aqui é mais suave, ele pensou olhando detidamente em torno, um vago sentimento de inveja, e não há nenhuma passagem secreta a um laboratório de revelações” (2004: 212).

As personagens femininas, assim como o fotógrafo, veem o espaço urbano como lugar: Mara, ao andar pelas ruas, sente “um desejo de não voltar para casa enquanto não deslindasse o nó de Íris” (2004: 116), é através de sua paciente que pensa a própria vida. Íris, por seu turno, reluta em sair do bar onde estava e voltar para casa: “Aproximava-se o momento de ir embora e isso sempre lhe dava uma ponta de angústia (...) e desejou ficar no Café Teatro por mais tempo, mesmo que em silêncio, sentindo em torno a presença das amigas” (2004: 162). Já Lídia deseja que sua casa volte a ser o lugar de intimidade, de

descanso, já que, com o fotógrafo, ela tornou-se um espaço intolerável: “imaginando-se subitamente só na casa inteira, como se, então, isso aqui voltasse ao normal” (2004: 197). São, porém, a universidade e o cine Luz que se metamorfosearam em lugares, já que, nesses espaços, Lídia projeta sonhos para um futuro com o professor Duarte. Este, não apenas deseja permanecer no lugar transitório e resiste em retornar para a casa “andando de volta, mais lentamente, como quem quer ficar mais tempo” (2004: 81), como também lança seu olhar para a cidade, numa tentativa de encontrar ali suas respostas ou se esquivar do espaço que também lhe tem sido estranho: “Sempre desejou ter um binóculo potente – e uma perna quebrada como desculpa, e ele sorriu, para contemplar a cidade inteira no painel dessa janela” (2004: 82). Porventura, dessa forma, ele possa encontrar no outro uma justificativa para o incômodo que sente ou achar uma “fissura em sua felicidade” (2004: 81).

Os personagens mantêm afinidade com o não-lugar. É nesse espaço que pretendem ajustar seus pensamentos, tomar um fôlego extra para defrontar os problemas que os cercam. Embora o não-lugar – “‘lugar’ para os personagens” – seja o espaço da massa e, por isso, da impossibilidade de solidão, é lá onde conquistam o isolamento, de si mesmos e da vida. Andar pelas ruas, sentar no banco da praça, beber em um bar são os atos que, apesar de se efetuarem em locais de transitoriedade, conseguem se realizar solitariamente. Dessa forma, a cidade pode ser vista também como um labirinto, cujos caminhos intrincados são percorridos individualmente.

O labirinto comumente remete ao mito do Minotauro. Conforme conta a lenda, na Ilha de Creta, o arquiteto Dédalo construiu um labirinto para prender o monstro Minotauro, uma mistura de homem e touro, enviado pela ira de Poseidon ao rei Minos. A cada nove anos, eram oferecidos a ele como sacrifício sete rapazes e sete virgens. O jovem Teseu, com a ajuda de Ariadne, filha do rei Minos, consegue derrotá-lo e atravessar o labirinto desenrolando o fio de um novelo segurado por ela. Mediante esse mito antigo, é possível

articularmos a idéia de que o labirinto encerra uma função: efetivar um objetivo, seja ele uma saída, um centro, um tesouro, enfim, encontrar algo.

A cidade contemporânea se apresenta como um emaranhado de labirintos multiformes e pluricentrados, pois é o espaço de quem deriva sem-lugar: “o labirinto é a pátria do hesitante”, como diria Benjamin. (1989: 162). Os transeuntes restituem à cidade, com seus percursos errantes, a ordem labiríntica que foi deduzida pelo progresso, visto que as cidades antigas são descritas como autênticos labirintos: muralhas que a cercam, ruas estreitas e sinuosas, habitações com muros, sem janelas ou aberturas voltadas para a rua.

O labirinto físico vem se alterando desde os tempos antigos, mas perdurou o *dédalo* que o homem construiu pra si. Os personagens do romance perambulam pelas trilhas intrincadas da cidade labiríntica não a procura de saída ou de tesouros, mas, sim, de respostas. Enquanto muitos evitam os espaços labirínticos visto que eles não são facilmente transpostos, os personagens buscam se perder em seus percursos a fim de isola-se do outro e da vida e, sozinhos, encontrarem o egresso de seus questionamentos: “O senhor vai para onde? Eu não sei – ele disse em voz baixa” (2004: 175).

Capítulo 2 NAS SENDAS DAS IMAGENS

Quando falamos em imagem, uma pluralidade de cores, formas, luzes, sombras, composições e traços, além de um infinito número de elementos visuais pulula sistemática ou caoticamente em nosso arquivo mental, em uma junção de aspectos figurativos e abstratos selecionados pelas nossas lembranças.

Definir imagem não é uma tarefa tão simples, em função da multiplicidade de seus significados ou do caráter subjetivo que ocasionalmente conferimos a ela. Todavia, embora seja a imagem ampla e diversamente empregada em diferentes circunstâncias aparentemente sem vínculos, não é difícil ao homem compreender seus significados. A imagem comumente indica alguma coisa que, por sua vez, toma emprestado para si traços do visual. Seja imaginária ou concreta, ela depende da produção consciente ou inconsciente de um sujeito, ou seja, “passa por alguém que a produz ou reconhece” (JOLY, 2006: 13).

De acordo com Martine Joly, a etimologia da palavra imagem vem do latim *imago* cujo um dos sentidos está relacionado ao culto dos mortos visto que designa “máscara mortuária usada nos funerais na Antiguidade romana” (2006: 18). Entretanto, *imago* também pode exprimir manifestação visual, uma reprodução elaborada pela ação do homem – ou da natureza – de ordem concreto-real ou abstrato-imaginária. A partir dessa idéia, duas manifestações imagéticas são reconhecidas, sendo uma delas a imagem concebida visualmente, isto é, exterior ao homem. A outra, por sua vez, é a atividade psíquica reproduzida pelas representações mentais, sonho ou linguagem por imagem.

É fato que em tempos vetustos, a imagem já ocupava um papel precípuo no imaginário humano. Existia no homem antigo, assim como há nos tempos hodiernos, um permanente desejo de se comunicar, uma tentativa de fixar e eternizar a vida, em um suporte físico

perdurável, posicionado fora do seu próprio cérebro, fragmentos de suas experiências e de seus desejos.

Registrar as ações à sua volta é um ato natural do homem. As épocas passadas nos relatam que a imagem já fazia parte do cotidiano humano desde os tempos mais remotos. Nos tetos ou nas paredes irregulares das cavernas, por exemplo, através de representações pictóricas (petrogramas) ou mesmo nas esculturas feitas em pedras, ossos e barros (petroglifos), os homens produziam imagens que buscavam expressar e traduzir sentimentos, percepções, experiências e ações, ou mesmo figurar o mundo ao redor.

De acordo com Carlos Cavalcanti (1967), os homens antigos não compunham tais imagens como uma mera “atividade gratuita e desinteressada, simplesmente ornamental ou decorativa, criada pelo simples prazer estético das formas e das cores” (1967: 10). Pelo contrário. As imagens abrigavam em si finalidades práticas e utilitárias. Era diante delas que ritos cabalísticos eram efetuados, a fim de promover maior abundância de alimentos e melhores condições de caça. Os antigos criam em um poder mágico das imagens por não dissociá-las da realidade: “a imagem de um ser ou de uma coisa dava poderes sobre esse ser ou essa coisa” (CAVALCANTI, 1967: 11), ou seja, desenhar um animal era uma forma de possuí-lo, da mesma maneira que golpear sua imagem era um modo de ferir o próprio animal.

Discorrendo pelo tempo, verificamos, na Antiguidade, a imagem como um dos cernes da reflexão filosófica. Platão e Aristóteles manifestaram em seus discursos, ponderações colidentes concernentes a essa temática. Enquanto o primeiro a via como mera imitação quimérica da verdade, o segundo a supunha como um meio de se conhecer essa verdade, um instrumento para de educação para o homem. Aristóteles ainda sustentava em sua *Poética*, a assertiva de que contemplamos com entusiasmo as imagens – imitativas ou não – até mesmo aquelas que olhamos com certa repugnância e esse fascínio se justificaria pela capacidade

representativa e referencial da imagem que estimula um interesse peculiar do homem por ela:

... tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, “este é tal”. Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie. (ARISTÓTELES, 1979: 243)

Já Platão, por partir da premissa de que tudo o que existe no mundo real é fruto do mundo das idéias, defende uma aceção dicotômica da imagem: um de seus aspectos é mais objetivo, assimilado pelos sentidos da consciência, e o outro é mais subjetivo, decorrida de uma idéia, de um pensamento. Para o filósofo, o mundo ao derredor é uma imagem deturpada e irregular de um modelo ideal e pleno, de uma ordem genuína e divina que se estabelece em um plano superior quando se considera os níveis hierárquicos do universo. A realidade onde vivemos, percebida pelos sentidos, é uma pálida reprodução do mundo das idéias, uma imagem figurativa e deformada de um modelo sublime.

Em seu Mito da Caverna, Platão compara o mundo cotidiano a um abrigo subterrâneo, uma caverna onde os homens são mantidos acorrentados. À frente deles ergue-se uma parede e “a luz chega-lhes através de uma fogueira acesa numa colina que se ergue por detrás; entre o fogo e os prisioneiros passa uma estrada ascendente”. (PLATÃO, 1997: 191) Incapazes de se moverem em função da cabeça e pés acorrentados, enxergam somente as sombras de pessoas ou de objetos projetadas na parede pelo fogo. Por desconhecerem outra realidade, os homens acabam por tomar como verdadeiras as sombras que veem: os seres humanos, assim como todos os objetos são, para eles, reais.

Sontag evidencia o fato de que Platão, através dessa alegoria, denota uma atitude de desprezo perante as imagens, visto que, para a autora, o filósofo as trata como simples

cópias “transitórias, quase totalmente desprovidas de conteúdo informativo, imateriais, co-presenças impotentes das coisas reais que as projetam” (1983: 172). Para o filósofo, as imagens são imitações simplórias e inferiores de uma realidade ideal e inteligível sendo relevantes apenas as imagens “naturais”, ou seja, o reflexo e a sombra: “Denomino imagens primeiramente às sombras, depois aos reflexos que se vêem nas águas ou na superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes, e a todas as representações semelhantes.” (PLATÃO, 1997: 188)

Salvo as divergências, as idéias desenvolvidas por esses filósofos são relevantes porque estão em consonância com a noção de imagem que temos na contemporaneidade. De acordo com o olhar, ela pode se aproximar ou se distanciar da realidade, do objeto representado. Nesse sentido, a verdade da imagem se sujeita à leitura do espectador bem como à concepção de verdade do mesmo. As fotos de Íris retratadas e reveladas pelo fotógrafo elucidam essa questão quando contrapomos a leitura que ambos fazem da imagem fotográfica: o fotógrafo aproxima imagem e realidade, isto é, em uma visão aristotélica, desvenda através da imagem a verdadeira Íris “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” (2004: 158). Já a modelo vê um distanciamento entre sua imagem e seu verdadeiro eu, um descompasso entre sua essência atribulada e “a paz da fotografia” (2004: 210).

A relação com a imagem também se evidenciou nas diversas manifestações do sagrado. Era, como ainda é muito frequente em algumas culturas religiosas, a constituição de imagens ou ídolos que reproduziam entidades transcendentais – deuses e santos – revelando, de certa forma, uma necessidade do homem em visualizar aquilo que não é perceptível a seus olhos. A cultura judaico-cristã também se relaciona com as imagens dos tempos antigos até a contemporaneidade. É narrado no Pentateuco bíblico que um dos primeiros atos do Deus Triuno, foi formar o homem segundo “Sua imagem e semelhança”

(Gênesis, 1:26). Destarte, o homem também pode ser considerado imagem. Há convivência entre a idéia de imagem de Platão e da cultura religiosa: ambos a compreendem como meras projeções, cópias de uma realidade superior e perfeita do Belo e Supremo.

Nos tempos hodiernos essa idéia judaico-cristã, de certa forma, preservou-se ainda que privada dos propósitos religiosos. O homem contemporâneo busca construir uma imagem de si que se aproxima de um ideal sublime de beleza estética, de inteligência, de comportamento e, até mesmo, de sentimentos. No entanto, apesar de ser mais veemente no século XXI, a construção da imagem perfeita do homem vem de longa data: as transformações ocorridas no período oitocentista produziram uma sociedade moderna que necessitava adequar sua imagem ao papel social que o cidadão passou a desempenhar. Dessa forma, a sociedade passou a girar em torno da aparência, da busca reiterada pela imagem perfeita, um comportamento que, na verdade, pouco diferencia dos tempos atuais.

A contemporaneidade responde à máxima “uma imagem vale mais que mil palavras” com sua multiplicidade imagética quase infinita. É freqüente aflorarem nos meios comunicativos, expressões como “civilização da imagem”, “sociedade visual” ou mesmo “século das imagens”. Elas veiculam pelo vocabulário atual não por acaso, já que buscam nomear uma época ou um momento da história quando se privilegia e se explora cada vez mais as potencialidades imagéticas. Susan Sontag ainda acrescenta:

Uma sociedade capitalista exige uma cultura baseada em imagens. Necessita fornecer quantidades muito grandes de divertimentos a fim de estimular o consumo e anestesiar os danos causados pelo fato de pertencermos a determinada classe, raça ou sexo. (...) À proporção que fabricamos imagens e as consumimos, passamos a necessitar de mais imagens ainda, e assim por diante. (SONTAG, 1983: 171)

Ainda segundo a autora, é designada “moderna” a sociedade que tem como uma de suas atividades fundamentais “a produção e o consumo de imagens” (1983: 147). Essas, por seu turno, são imprescindíveis ao bom andamento de diferentes aspectos da vida social, sejam eles políticos, econômicos ou pessoais. Nos tempos atuais, a cultura e a informação são tratadas predominantemente em seus aspectos visuais, visto que a comunicação é profundamente alicerçada nas imagens. O universo imagético, por sua vez, vem se tornando cada vez mais variado e persuasivo; invadindo e transpassando os inúmeros domínios da vida cotidiana. Ao ponderarmos essas considerações, é quase impossível conceber o mundo pós-moderno sem as imagens: os anúncios em *outdoor* e em revistas, as propagandas, as artes plásticas, a fotografia, a indústria cinematográfica e televisiva bem como a internet se valem da imagem como elemento constitutivo fundamental.

É comum associarmos a imagem unicamente à representações visórias, sejam as fotográficas, eletrônicas, artísticas ou até mesmo as cinematográficas. No entanto, seu sentido pode transpor essas relações normalmente a ela designadas, quando interpretamo-na como um fenômeno externo intersubjetivo, consolidado em formas, movimentos, gestos ou até como atividades psíquicas como as representações mentais.

A imagem é um signo porque dela podem ser deduzidas significações. Para Charles Peirce, um “signo é algo que está no lugar de alguma coisa para alguém, em alguma relação ou alguma qualidade” (PIERCE apud JOLY, 2006: 33), ou seja, um signo mantém uma relação solidária entre três pólos, a face perceptível do signo (significante), o que ele representa (referente) e o que denota (significado). Joly exemplifica essa dinâmica tripolar:

Uma fotografia (significante) que apresenta um grupo alegre de pessoas (referente) pode significar, de acordo com o contexto, “foto de família” ou, em uma publicidade, “alegria” ou “convívio” (significados). (JOLY, 2006: 34)

Os signos são múltiplos e em função do amplo volume de variações, Pierce distinguiu três tipos principais segundo a relação estabelecida entre o significante e o referente: o ícone, o índice e o símbolo. Este se vincula por convenção com seu referente, como a pomba para indicar paz ou a bandeira do país. O índice, por sua vez, mantém “uma relação causal de contigüidade física com o que representam” (JOLY, 2006: 34) como a fumaça para o fogo. Já o ícone mantém uma conexão de analogia com seu referente: na medida em que o signo se assemelha com aquilo que representa, é um ícone. A imagem, conforme Pierce, classifica-se como um signo icônico, por relacionar-se analogicamente com o que representa e, concomitantemente, com o signo indiciário. Uma fotografia, por exemplo, retoma para si características formais do seu referente que permitem, dessa forma, reconhecê-lo.

Através da imagem, o homem pode ver, olhar, observar, pensar, criar, comunicar-se com o outro e consigo mesmo. Partindo dessas reflexões, é notável a relação que se estabelece entre imagem e pensamento, imagem e comunicação e, naturalmente, imagem e arte. A imagem encerra em si em uma acepção representativa e transcendental. Representativa por deter em si a faculdade de reproduzir com primor a realidade, de ser um “*analogon* perfeito” do real (BARTHES, 1990: 12). Transcendental, por ser uma elaboração pejada de sentidos e interpretações, passíveis a oscilações de leituras múltiplas através do imaginário.

Conceber o significado de uma imagem depende, em certos casos, de conhecimentos prévios, de convenções, de interações sociais ou valores culturais que não se efetuam de modo linear. Sua interpretação é versátil e múltipla e não há uma lógica única que permita um entendimento determinante de seu sentido. Uma mesma imagem pode denotar variadas mensagens visto que é alvo de diferentes olhares contemplativos.

Conforme Jacques Aumont (2005), a elaboração das imagens tem como uma de suas razões vincular a imagem “com o domínio do simbólico, o que faz com que ela esteja em

situação de mediação entre o espectador e a realidade” (2005: 78). Diante dessa alusão com o real, a imagem pode representar coisas concretas ou abstratas de forma sintética, oferecendo, simultaneamente, traços, cores e outros elementos visuais. Diferentemente, as palavras, por sua vez, conforme aponta Neiva Jr. “sucodem no tempo e se multiplicam em série” (1986: 16), o que lhes impossibilita, muitas vezes, uma totalidade concomitante da representação. Diante da possibilidade de se examinar na íntegra a imagem, ou seja, cada parte que a compõe simultaneamente, os meios visuais têm ganhado terreno, não significando, contudo, que a comunicação verbal tenha perdido seu sentido ou sua importância.

Aumont assevera que, por terem muitas das características visuais do mundo real, as imagens produzem satisfação no homem quando, nelas, são reconhecidos alguns aspectos da realidade. Neiva Júnior ainda ressalta sobre a capacidade alusiva da imagem: quando nela se identifica uma referência já conhecida pelo observador, há uma aproximação entre ambos.

O homem contemporâneo, inserido no contexto multifacetado, célere e efêmero da pós-modernidade, continuamente serve-se da percepção visual como um meio de ler objetiva ou subjetivamente o mundo. Para tanto, é aguçado não somente seu intelecto, mas também sua percepção. Uma única imagem pode expressar várias coisas ou condensar um conjunto de visões de mundo, em muitos casos, não muito bem transmitidas pelas palavras faladas ou escritas. Isso se deve grandemente ao potencial lacônico que certas imagens possuem, isto é, à capacidade de armazenar grande quantidade de informações em um espaço mínimo. Esse poder conciso da imagem é demonstrado, por exemplo, na seguinte passagem do romance:

... súbito descobriu na escuridão da rua um negro seminu puxando uma carroça de papéis, latas de alumínio, tubos plásticos, o lixo reciclável, uma carroça alta como a carroça de feno de Hieronimus Bosch (Jesus te ama aos céus, sobre a miséria humana); e no alto do feno, a criança acomodada sobre um trono de papelão. Como um animal dócil e esforçado, o homem puxava aquilo contra a leva de carros que, já em boa parte civilizados, desviavam-se, às vezes com lentidão respeitosa, surpreendentemente sem buzinar, daquela peça infernal arrastando o lixo... (TEZZA, 2004: 87).

A imagem condensa uma sutil crítica do autor mediante a realidade precária do país. A carroça se movendo contra a “leva de carros” insurge como uma lembrança do Brasil miserável e esquecido. São as incoerências de uma nação em desenvolvimento que encerra o progresso e a subsistência, os resíduos das senzalas no negro pobre e bestializado em oposição à minoria rica embranquecida. A carroça, um obstáculo que estorva a fluidez do trânsito, é tolerada como um mal irremediável que deve ser desviado e não confrontado, assim como a realidade do país que a sociedade, muitas vezes, teima em não enxergar.

A literatura sempre dialogou com a imagem e na contemporaneidade não é diferente. Recursos estilísticos como metáforas, descrições ou uma estrutura textual que permita a construção imagética são meios de se romper as fronteiras entre esses campos expressivos. A relação das palavras com as imagens é tão íntima que a literatura só adquire sentido quando, ao deciframos os códigos lingüísticos, construímos imagens mentais, que se compõem como um quadro até que se constitua um todo.

No romance *O fotógrafo*, a narrativa se apresenta como uma grande imagem. A trajetória dos personagens vai se organizando até alcançar a composição que descortinará suas decisões, escolhas e perspectivas. A consolidação desse arranjo se efetua no desenlace do romance, quando cada personagem tem sua posição bem marcada para o click final: Íris e o fotógrafo purificados de seus “pecados”, os problemas morais: ela por “receber dinheiro por uma trepada”(2004: 118) e ele por fotografá-la secretamente, também por dinheiro “Não enganava ninguém: tirava fotos. Não envolvia ninguém, ele defendeu-se, no mesmo passo

em que sentia a trapaça: não minta pra você”. Lado a lado, ambos têm seus olhares voltados para o futuro que se apresenta como “um fiapo da manhã se refletindo na calçada” (2004: 223).

Lídia, entre o fotógrafo e Duarte, fixa seus olhos no presente, à espera que este se transforme para, então, poder construir seu futuro: “E agora ali estava, lendo o seu próprio nome, catatônica, como se aquilo, de um golpe, mudasse sua vida. É outra coisa que quero mudar: de marido, quase ela disse em voz alta, como quem quer se livrar de uma sombra...” (2004: 39).

Duarte, por sua vez, volve seu olhar para o passado, para uma época – ele descobre – quando a felicidade era um elemento indubitável em sua vida “Talvez pegasse dinheiro trocado da gaveta do escritório e voltasse ao boteco, como nos bons velhos tempos em que ele era uma pessoa muito mais alegre do que é hoje.” (2004: 143).

Já Mara tem seus olhos fechados, voltados para si como uma escusa em não olhar seu entorno ou o outro e, assim, evitar o envolvimento, principalmente com Íris, uma ameaça ao seu mundo bem construído “o princípio da análise da vida, ou da sobrevivência, é o não-envolvimento” (2004: 119).

Diante do exposto, partiremos da hipótese de que a imagem é uma mediadora subjetiva entre o homem e o mundo, tanto um meio de o homem se entender consigo mesmo, como também uma forma de compreender o outro e a vida ao seu redor. Assim, algumas considerações a respeito da relação homem x imagem tornam-se elementares para um aprofundamento de nossa análise.

2.1 Imagem e subjetividade

Uma imagem pode falar ao homem, instigá-lo, invocar-lhe a imaginação, os pensamentos e os desejos. Contrária a uma significação única e consumada, a imagem, “é determinada pela posição do olhar; a cada instante este cristaliza um novo padrão e uma nova ordem” (NEIVA JR., 1986: 16). Não há uma fórmula pré-concebida para se interpretar ou se entender uma imagem. O que incomoda ou instiga aquele que a contempla, varia segundo fatores extrínsecos a imagem. Ela nunca recebe o mesmo olhar e acordo com Aumont, é ele “que define a intencionalidade e a finalidade da visão” (2005: 59).

O vínculo entre homem e imagem não é confortável ou sereno, pois resulta em tensão. Não há indiferença perante uma imagem. Há provocação. O homem pode ter reações extremas, desde um simples e indiferente relancear de olhos até uma fixação profunda motivada pelo poder da imagem.

O mito de Narciso, narrado por Ovídio (43 a.C. -18 d.C.), é profusamente relatado como um arquétipo da profunda sedução que uma imagem pode exercer em um homem. Segundo o poeta latino, o belíssimo jovem Narciso, apaixonou-se por seu reflexo nas águas de uma fonte. Fascinado pela própria imagem, ele não fazia coisa alguma, a não ser contemplar o objeto de seu desejo, uma imagem fugidia que desapareceria de seus olhos quando dali se afastasse. Diante da contemplação de si mesmo, daquela imagem que lhe atrai e seduz, que lhe suscita os sentidos e as paixões, Narciso morre, incapaz de afastar-se dela.

Reputar a imagem por esses caminhos nos faz pensar na relação subjetiva entre o homem e a imagem, onde são mesclados sentimentos opostos como amor e ódio, atração e repulsa, ânsia e desafeto. Uma única imagem consegue instigar ações e sentimentos

profundos no homem, pode evocar sensações que se multiplicam e se ramificam como também mediar as emoções humanas e o mundo: ler sobre os efeitos de uma guerra pode não emocionar tanto quanto ver as fotos de corpos mutilados, de semblantes assustados e desesperados, de casas, praças e escolas em ruínas. Ouvir sobre a chegada do homem à Lua pode não ser tão impactante quanto ver as imagens de Neil Armstrong pisando no solo do satélite terrestre. Cogitar o desespero das pessoas dentro do World Trade Center em chamas pode não chocar tanto quanto ver a imagem de corpos humanos caindo do prédio, pessoas se jogando em função da mais profunda desesperança e angústia.

Guernica, célebre pintura cubista de Picasso, evidencia essa faculdade da imagem de falar ao homem de forma intensa:



Figura 1: Picasso: *Guernica*, 1937

Fonte: BARR JR., Alfred H. *Introdução à pintura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

Guernica revela o sentimento de repúdio de Picasso ao bombardeio da homônima cidadezinha espanhola em 26 de Abril de 1937, por aviões alemães. O painel não representa o próprio evento, mas invoca, através da série de imagens, a agonia da guerra. Picasso apela para as formas comoventes e brutais e para a fragmentação, criando figuras que não se

vinculam a um modelo real, mas que expressam toda a realidade e toda a agonia da lúgubre dor da morte, da agonia e da destruição.

Para além disso, uma imagem pode, também, mover toda a humanidade. Não há, por exemplo, apatia defronte a mais conhecida imagem nazista: a suástica.

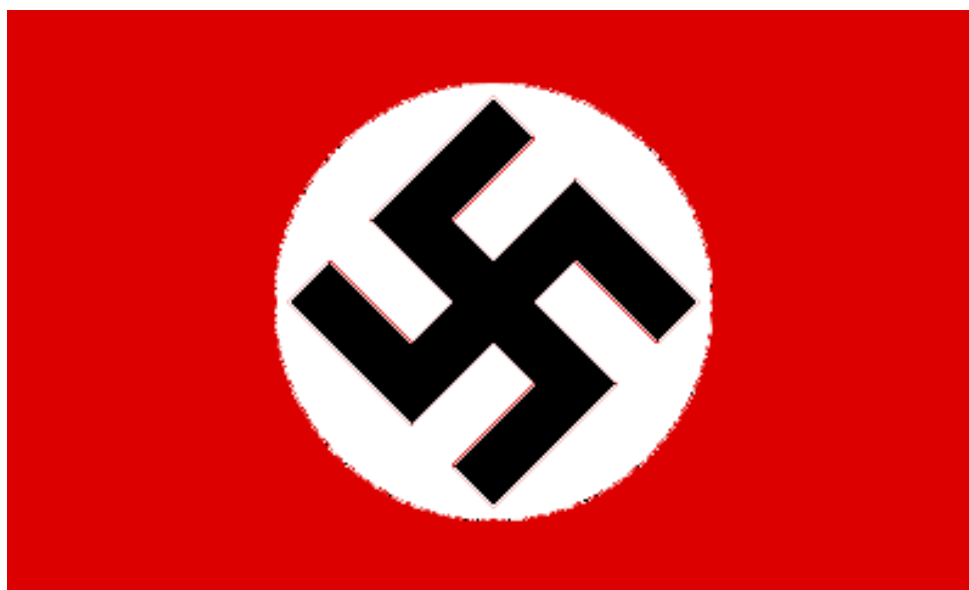


Figura 2: suástica

Fonte: disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Flag_of_Germany_1933.svg

Embora seja “um símbolo místico encontrado em muitas culturas em tempos diferentes, dos índios Hopi aos Astecas, dos Celtas aos Budistas, dos Gregos aos Hindus”⁶, o significado da suástica que se consolidou foi o de morte, destruição e medo. A cada ocasião em que o homem se depara com este símbolo nazista, o espanto e a indagação irrompem em sua mente: a lembrança dos campos de concentração e da investida contra judeus, eslavos, homossexuais e ciganos reaviva a memória do homem e o torna ressentido.

A imagem desassossega e fascina o homem. Um deslumbramento que pode extremar-se desde um simples reconhecimento de verossimilhança até um vasto entusiasmo estético.

⁶ Enciclopédia Universal Brasileira. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 1980, 13 v.

Cristalizou-se na história das artes, por exemplo, o momentâneo desvario de Michelangelo diante da perfeição e da beleza de sua obra *Moisés* (1513-1516): ao terminar de esculpi-la, o artista gritou “Perché non parli?”. Uma imagem não se coaduna com a impassividade pois suscita a paixão em maior ou menor acuidade.

Vislumbrar os contornos da vida através da percepção, principalmente a visual, tem aguçado o lado sensitivo do homem. Por deter uma intensa carga emotiva, a imagem estimula a afetividade daquele que a contempla, sugerindo ou apontando o real, ativando o imaginário. No romance, a foto de Alice, Lídia e o fotógrafo ostenta uma felicidade familiar dissonante da realidade conjugal do casal. Em função dessa desarmonia, a imagem provoca uma série de sensações e questionamentos acerca do momento vivido por eles. Para o fotógrafo, tal imagem representa um passado que se perdeu em meio ao asfíxiante silêncio que predomina na casa, colocando-se como uma permanente e inexorável lembrança da “necessidade de separação, algo que ninguém ali disse em voz alta, mas que era uma fissura escarrada na casa inteira” (2004: 196).

A imagem pessoal também provoca os sentidos do homem. Em uma época quando o cuidado com a aparência é extremo, tornou-se frequente qualificar o outro, ou a si mesmo, segundo sua imagem. Para ser fotografada, Íris se livra dos resíduos de maquiagem, deixando seu rosto puro e limpo “Eu sou isso aí” (2004: 30). É uma forma de se despir da fantasia promíscua adquirida ao longo dos anos e que não condiria com a nova vida em iminência. O que Íris tenta enxergar no espelho é uma imagem de si que lhe inspire ousadia para o enfrentamento de sua realidade:

Quantas milhões de vezes já me vi no espelho? – ela tentou calcular. Pálida, mas ela gostava da palidez. Você é uma dark disfarçada, uma vez alguém lhe disse, num namoro de bar. Ela sorriu da lembrança. Não tão disfarçada assim. (TEZZA, 2004: 77)

... foi se ver no espelho, um vulto embaçado. Aproximou o rosto: os olhos ainda estavam vermelhos, ela percebeu, ao limpar o vapor da imagem. Estou precisando de companhia, ela pensou, lembrando novamente de Alice – uma espécie de infância que ficou. (...) viu-se de um lado, de outro. Eu gosto do meu rosto, ela decidiu, quase em voz alta, como se a analista dos olhos gelados estivesse ali à espreita. (TEZZA, 2004: 181)

Dessa relação pautada em sentimentos e sensações, identificamos o pensamento e a ausência como produtos de um encontro entre o homem e a imagem.

2.2 Imagem como ausência e pensamento

Um mito antigo, registrado por Plínio, *o Velho*, no século primeiro da nossa era, no livro 35 de sua História Natural relata que o surgimento da imagem tem relação com a separação daqueles que se amam. Segundo a história narrada, tudo aconteceu em Corinto: a filha do oleiro Dibutades enamorou-se de um rapaz que sairia em uma longa viagem. Na véspera da partida, para eliciar a futura ausência do seu amado e preservar um vestígio físico de sua presença, ela contornou com uma linha a silhueta do outro, ali projetada. A mulher rabisca sua imagem na parede, como uma tentativa de conservar a presença do ser amado que não mais estará ali, como uma necessidade de prolongar o contato, a proximidade, o desejo de que o vínculo persista.

Nessa perspectiva, a imagem é vinculada à ausência, em um sentido de perda de algo que já esteve presente. Ela preenche o espaço daquilo que se perdeu, mas que se é

conhecido; implica em uma espécie de nostalgia, uma saudade do que se foi. Um poeta ⁷ disse certa vez: “As ausências existem para que possamos avaliar o quanto podemos desejar as presenças”. E esse anseio da presença é satisfeito, em parte, pela imagem do que não está mais ali. Olhar a imagem do que se foi aproxima ao mesmo tempo em que cria a consciência da distância, da ausência daquilo que se tinha.

Perante essas reflexões, é possível relacionar imagem e ausência cuja relação gera, simultaneamente, a aproximação e a distância. Um estrangeiro num país pode ver imagens de sua terra natal e oscilar entre sensações extremas. A imagem causa-lhe regozijo porque seus olhos o aproximam de algo distante e a saudade motivada pela falta é atenuada. Entretanto, a melancolia e a nostalgia, de igual forma, são estimuladas já que o estrangeiro sabe que o que vê é apenas uma representação da realidade, distante e impalpável.

No romance de Tezza, a ausência, seja das palavras, do outro ou do desejo, gera imagens do silêncio. Não porque a narrativa privilegia o pensamento em detrimento do diálogo ou da ação dos personagens, mas porque trata de suas perdas, da ausência do que, um dia, fez parte de suas vidas. O silêncio não é, aqui, presumido como uma oposição à comunicação ou algo isento de sentido. Pelo contrário. Compreendemo-no na sua possibilidade de produzir significados e vozes.

N’*O fotógrafo*, o silêncio opera na ausência, através de imagens que permeiam todo o romance. Mas são nas relações pessoais, na interação dos personagens que a imagem do silêncio se realiza com diligência. A perda do diálogo, do outro ou de si mesmo se desvela nas mais variadas passagens da narrativa. A relação entre o fotógrafo e Lídia, por exemplo, se efetua na ausência de sentimentos, comunicação, desejo ou de identidade conjugal e essas perdas redundam em uma série de imagens que expressam tal carência. Dentre as muitas

⁷ Marcial Salaverry. Disponível em <http://recantodasletras.uol.com.br/frases/112644>. Acessado em 15/10/08.

passagens do romance que corroboram essa idéia, a cena do casal no quarto, à noite, é uma imagem que expressa com precisão essa idéia:

Abriu a porta do quarto e ela dormia, ou fingia dormir. Ele acendeu a luz e ela moveu-se, sob uma aura (ele sentiu) de irritação, e virou-se para o outro lado cobrindo quase que a cabeça inteira com o lençol. Ele chegou a sentar na cama e inclinar-se no gesto de quem vai desamarrar o sapato, mas súbito de 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 aquele pequeno abismo... (TEZZA, 2004: 172)

Cada elemento da composição imagética manifesta a falência da relação: o rosto de Lídia virado para o outro lado e seu corpo encoberto pelo lençol, como uma forma de distanciamento e de recusa; a imobilidade física e emocional do fotógrafo, seus gestos inacabados e indecisos sugerindo resignação e ansiedade perante o fim evidente, ainda que tácito, do casamento; a fotografia familiar como um registro inadequado de um tempo que existe somente no retrato. A imagem expressa o silêncio estabelecido entre ambos, preenchendo a ausência de uma ligação emotiva – paixão, desejo, amor, cumplicidade – presente somente em um passado longínquo.

Dessa forma, a solidão também se vincula à ausência assumindo “a forma discreta do ressentimento” que, segundo nossa compreensão, define-se como uma ferida pulsante que implica insulação e amargura. Do ressentimento nascido da ausência, o homem se isola e lança um olhar solitário para o mundo: Íris, produto de violência sexual paterna, sente-se ressentida com a ausência de uma mãe atuante e de um pai convencional, isto é, zeloso e protetor. Com isso, isola-se do mundo, optando por olhá-lo de fora e vivê-lo em uma existência solitária:

- Você vive muito sozinha – ele disse mecanicamente, como num filme dublado, ela pensou, a alma não está no corpo: o que esse filho da puta fez da minha vida? Uma questão de atitude, foi o que a analista disse. Eu também não preciso mais de analista. Eu não preciso de ninguém. Eu preciso cuidar da minha vida sozinha, ela continuou pensando, como quem acumula forças para o momento seguinte. É isso: carregar baterias. Contra ele, concluiu. (TEZZA, 2004: 18)

Nessa condição solitária, Íris ainda leva uma vida colidente com os valores morais da sociedade quando vende seu corpo. Mas para a jovem, precoce na sexualidade, este caminho acaba por tornar-se um rumo natural que sua vida tomaria, como se fosse impossível divisar outros horizontes:

Sim, há uma coisa demais – ou de menos; há uma falha terrível em receber dinheiro por uma trepada. Uma coisa de menos. Não, ela [Íris] disse: é uma coisa a mais – o mesmo dinheiro com que eu pago você. Bem, havia naquilo uma bravata adolescente – apenas um homem, segundo ela, e, mesmo assim, numa relação ambígua para ajuda de custo, um namoro, afinal de contas, por mais estranho que pareça. Um proprietário, disse Íris, com a risada. (TEZZA, 2004: 118)

Na narrativa também são percebidas imagens que demonstram a solidão como ausência: Íris no Café Teatro, interiormente sozinha, embora rodeada por amigos “Ninguém está comigo” (2004: 141); o fotógrafo no pequeno e escuro laboratório, como um lugar de solidão “entrando no banheiro e dali direto à porta do laboratório, onde se trancou com uma certa avidez. Eu estou sufocado, ele pensou (...) Sentou-se no banquinho e fechou os olhos...” (2004: 154); Duarte, de madrugada, sozinho, olhando para a cidade, como se ela pudesse lhe dar respostas “Sentou-se e ficou imóvel contemplando a escuridão tranqüila de Curitiba (...) procurava uma luz que se acendesse em alguma janela da cidade escura” (2004: 184-85); Lídia bebendo sozinha de madrugada “Voltou à sala e sentou-se na mesma cadeira diante do vinho, olhando para a porta da rua” (2004: 200), Mara sentada no banco de uma praça, distante da movimentação consumista “Arriscou-se a sentar num banco da praça, com um pouco de sol no rosto” (2004: 199).

As passagens supracitadas e muitas outras manifestas ao longo da narrativa figuram imagens que expressam a solidão dos personagens como uma condição desejada, imposta ou mesmo inconsciente. Ao considerarmos cada uma dessas imagens, é possível concebê-las como fragmentos que, reunidos, compõem um todo: o sujeito contemporâneo das metrópoles. A violência – moral ou física, o vício, a angústia, a indagação, o medo, o espanto, a necessidade de isolar-se são elementos circunstanciais e patentes que se encaixam na realidade do homem das grandes cidades. Nesse sentido, cada personagem é uma imagem convencionalizada do sujeito em diferentes situações de enfrentamento, são as muitas feições que a solidão pode assumir no ambiente urbano.

No romance, as manifestações imagéticas são inúmeras e muito já se teorizou sobre elas, principalmente com o advento da fotografia, do cinema (película) ou, mais recentemente, dos cartões digitais. O estudo das imagens vem sendo objeto de pesquisa por diversos críticos, entre eles, Walter Benjamin que dedicou boa parte de sua obra em ressaltar os aspectos relevantes das imagens. Estas ganharam espaço em seus escritos e se repercutiram em diferentes áreas do saber: desde a pintura à fotografia e ao cinema ou da questão da linguagem até à concepção da história, do tempo e da modernidade.

Dentre as inúmeras contribuições pertinentes de Walter Benjamin no universo imagístico, ressaltaremos suas reflexões concernentes à relação entre imagem e pensamento. O crítico defende a idéia de que é possível pensar através de imagens visto que essas auxiliam no processo de construção de linhas de pensamento, fazendo o homem refletir acerca do mundo. Benjamin (1994) em seu texto “Sobre o conceito de história”, dedica algumas linhas em analisar um quadro do pintor Paul Klee, *Angelus Novus*:



Figura 3: Paul Klee: *Angelus Novus*, 1920
Fonte: disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/File:Klee,_Angelus_novus.gif
Acessado em 10/11/2008

Através da imagem do “anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente”, com seu rosto “dirigido para o passado” (BENJAMIN, 1994: 226), Benjamin constrói uma interpretação que transpõe a simples apreciação: a imagem do anjo é considerada como uma espécie de refutação à aura mística que envolve o progresso. Embora tenha seus olhos voltados para as ruínas deixadas no passado, o anjo é impelido para o futuro, por uma tempestade “que chamamos progresso” (1994: 226). Sobre essa questão, Carlos Pernisa Júnior e Marisa Landim (2008) ainda completam:

Uma imagem que toma uma dimensão diferente da mera observação do quadro em si, indo além: mostra toda uma nova maneira de se perceber aquele anjo (...) fazendo com ele se relacione com o tempo, com o movimento histórico, com elementos que vão fazer o pensamento viajar e deixar seu estado de possível paralisia para tomar novos rumos. (JÚNIOR; LANDIM, 2008: 29)

Dessa forma, Benjamin demonstra que a imagem convoca o pensamento assistindo de forma relevante no seu processo de elaboração. Um outro exemplo de como a imagem pode compor a análise e construir o pensamento sobre determinada pessoa ou objeto, está em uma foto de Kafka. Benjamin, através da observação e descrição da imagem fotográfica, tenta decifrar e relacionar a personalidade do escritor, como também sua literatura:



Figura 4: Kafka

Fonte: <http://betsydevine.com/blog/2003/07/15/kafka-stop-bugging-your-parents/>
Acessado em 18/11/2008

Foi nessa época que apareceram aqueles ateliês com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes, mescla ambígua de execução e representação, câmara de torturas e sala do trono, que nos é evocada, de modo tão comovente, por um retrato infantil de Kafka. O menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas. No fundo, erguem-se palmeiras imóveis. E, como para tornar esse acolchoado ambiente tropical ainda mais abafado e sufocante, o modelo segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, com largas abas, do tipo usado pelos espanhóis. O menino teria desaparecido nesse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem essa paisagem feita sob medida para eles. Em sua tristeza, esse retrato contrasta com as primeiras

fotografias, em que os homens ainda não lançavam no mundo, como o jovem Kafka, um olhar desolado e perdido. (BENJAMIN, 1994: 98)

Nesse trecho, podemos perceber as possibilidades de se ler uma vida, de se compreender o outro através das imagens. Benjamin faz da manifestação imagética, parte do seu modo de pensar e avaliar o mundo. Através da fotografia infantil de Kafka, o crítico compreende que a história de vida e os personagens do escritor estão relacionados com a infância pobre, com “os olhos incomensuravelmente tristes” que dominam e assentem com a paisagem melancólica onde estava.

Da mesma forma, o crítico Roland Barthes, a partir de uma fotografia antiga de sua mãe, a *Fotografia do Jardim de Inverno* – foto não disponibilizada pelo autor – compõe toda uma teia de reflexões acerca da pessoa materna:

A fotografia era muito antiga. (...) mal deixava ver duas crianças de pé, formando grupo, na extremidade de uma pequena ponte de madeira em um Jardim de inverno com teto de vidro. Minha mãe tinha na ocasião cinco anos (1898), seu irmão tinha sete. (...) unidos entre si, eu o sabia, pela desunião dos pais. (...) Observei a menina e finalmente reencontrei minha mãe. A claridade de sua face, a pose ingênua de suas mãos, o lugar que docilmente ela havia ocupado, sem se mostrar nem se esconder, sua expressão enfim, que a distinguia, como o Bem do Mal, da menina histérica, da boneca careteira que imita os adultos, tudo isso formava a figura de uma *inocência* soberana. (...) Nessa imagem de menina eu via a bondade que de imediato e para sempre havia formado seu ser, sem que ela a recebesse de ninguém... (BARTHES, 1998: 101-103)

A imagem para Barthes, assim como para Benjamin, adquire uma dimensão distinta – mais intensa e ampla – da mera observação da foto em si. O crítico consegue através da imagem da mãe, compreendê-la em sua essência, considerando cada detalhe da foto. É uma das possibilidades que a imagem congelada no tempo e no espaço – a fotografia – pode proporcionar:

... essa fotografia reunia todos os predicados possíveis de que se constitui o ser de minha mãe, e, inversamente, cuja supressão ou alteração parcial me haviam remetido às fotos dela que me haviam deixado insatisfeito. Essas fotos, que a fenomenologia chamaria objetos “quaisquer”, eram apenas analógicas, suscitando apenas sua identidade, não sua verdade; mas a Fotografia do Jardim de Inverno, esta era bem essencial, ela realizava para mim, utopicamente, a ciência impossível do ser único. (BARTHES, 1998: 106)

A imagem como um meio de se refletir acerca do mundo se evidencia no romance. Este, por sua vez, possui uma estrutura que se apóia em imagens, essencialmente nos “clicks” da câmera fotográfica. Na medida em que a narrativa prossegue e as ações se desenrolam, é possível identificar um arranjo nos elementos que compõem a trama. A trajetória dos cinco personagens principais vai sendo organizada de forma que, no final, esteja bem determinada, formando uma composição apurada à espera de um click final.

Com base nos episódios analisados, observamos um pilar comum: a imagem. Esta exerce um papel importante na trama e muitos elementos presentes no romance comprovam isso: a escolha da profissão de fotógrafo para o protagonista sem nome do romance; ou o fato de as imagens fotográficas de Ísis serem um ponto fundamental na história, já que provocam o olhar do fotógrafo bem como despertam a idéia de si mesmo e de sua posição no mundo, não podem ser vistas como aleatórias e gratuitas.

O principal personagem é um “portador de imagens”, um fotógrafo que está habituado a ver o outro pelas lentes da objetiva e que tem as imagens como elementos essenciais no seu cotidiano. Um dia lhe é incumbida a missão de fotografar Íris, sob a condição de o filme não ser revelado. Mas ao enquadrar a imagem da jovem em sua objetiva, ao aproximar seu rosto pelo zoom da câmara em um close, pôde ver-lhe o rosto com nitidez e o que viu através de seu olhar fotográfico causou-lhe uma espécie de epifania. O fotógrafo sentiu todo o peso da incompletude de sua vida, da insatisfação do presente e desejou modificar o

futuro, sair da inércia, do comodismo a que se resumia sua existência até aquele momento. Enfim, pôde-se ver também.

A ânsia em ver revelada a imagem fotográfica de Íris, ainda que por uma ansiedade involuntária e irrefletida, torna-se necessária, como uma urgência de se revelar a si mesmo:

Alguém me pagou para fotografá-la secretamente. Sim, este close, ele conferiu atento com a lupa, tomado por uma euforia esquisita: O que está acontecendo?

(...)

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. Sim, a luz vem da confissão. Se eu confessar serei perdoado: há alguma coisa etérea nessa fotografia, ele pensou, investigando-a detalhadamente com a lupa. Aqui está olhando diretamente para os meus olhos e não há 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 pra 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, 2004: 158)

Como defende Walter Benjamin (1994), a imagem conduz o homem ao pensamento. A imagem de Íris, assim como a foto de Kafka, ajudou a compor a construção da reflexão do fotógrafo. Ela lhe despertou um questionamento acerca de si e uma reiterada e decisiva aspiração de traçar novos contornos de sua história.

Um ponto importante a ressaltar é o fato de a imagem de Íris não corresponder à sua realidade profissional, pois o instante fotográfico conseguiu captar a essência da jovem, sem a maquiagem, os adereços ou mesmo a máscara que ela adotou para si ao longo dos anos. Quando o fotógrafo lhe mostrou sua imagem, ela pronunciou em voz alta o, aparentemente, óbvio: “Sou eu”. Diante da própria imagem, Íris percebeu a ausência. A ausência do seu “eu” hodierno na fotografia, tão dolorosamente construído, tão profundamente alicerçado em uma vida sem horizontes e vazia; vê, difusa, somente uma parte de essência, agora, estranha a ela. E também percebe a ausência, em sua realidade atual, do ser puro, belo, e

bonito, próximo à sua essência, existente somente na imagem fixada pela fotografia em preto e branco;

... abriu de novo o envelope e de novo concentrou em ver-se (...) agora ela estava vendo também o olhar dele, fotógrafo, e no fundo tentava descobrir o que aquele olhar tinha de verdade, no que aquela imagem equilibrada em preto e branco, no que aquela delicadeza em chiaroscuro teria parentesco com ela mesma.(...) e mordeu o lábio devagarinho para não se entregar enquanto se via assim tão bonita no papel e tão desesperadamente inútil na vida real... (TEZZA, 2004: 209-210)

A imagem fixada e eternizada de Íris pelo fotógrafo encerra a idéia de redenção para ambos os personagens. Como um “mensageiro da identidade”, o fotógrafo anônimo vê a possibilidade de se purgar, de se libertar – como uma espécie de catarse – daquilo que ele é – ou se tornou – e que o sufoca. E o ensejo reside na devolução da essência de Íris, de revelar a oportunidade de um recomeço também para ela. E é isso que a jovem consegue identificar ao se ver sob o olhar do fotógrafo: a esperança de concretizar seus planos, traçados desde a visita, pela manhã, do misterioso fotógrafo:

Voltou a se concentrar nas fotos (...) e ela foi atropelando as idéias, vendo-se subitamente subindo as escadarias da catedral com seu fotógrafo, Joaquim seria o padrinho; ou fazendo o discurso de formatura do curso de História, linda, inteira branca naquela beca negra na boca de um palco. (TEZZA, 2004: 210)

Como se trata de um romance pautado na imagem, como dito anteriormente – fundamentalmente a fotográfica – teceremos algumas considerações sobre fotografia, bem como sua importância crucial no contexto da narrativa.

Capítulo 3 REVELANDO A FOTOGRAFIA NO ROMANCE

Patelar a fotografia unicamente como uma “arte de fixar numa chapa sensível, por meio da luz, a imagem dos objectos”⁸ seria restringir seu sentido a uma definição meramente técnica e prática já que o significado da fotografia transcende esse caráter prosaico e objetivo. Entendemos a fotografia como um meio de “brincar com a escala do mundo” (SONTAG, 1983: 4), como a revelação do inconsciente ótico, de um instante imperceptível ao olhar humano, uma espécie de alongue daquilo que, um dia, esteve ali. É uma justificativa para se estabelecer uma relação voyeurística com a realidade. É ver a vida sob diferentes ângulos e perspectivas através de um olhar insólito, é fragmentar o real.

O significado de fotografia pode ainda ser concebido como um texto privado de palavras, onde fala o silêncio da imagem, como uma mensagem isenta de significantes lingüísticos que nos incita a libertar o pensamento para além do que contemplamos diante de nós. Boris Kossoy (1989) define a fotografia como um documento visual que revela informações e suscita as emoções, simultaneamente.

Conteúdos que despertam sentimentos profundos de afeto, ódio ou nostalgia para uns, ou exclusivamente meios de conhecimento e informação para outros que os observam livres de paixões, estejam eles próximos ou afastados do lugar e da época em que aquelas imagens tiveram origem. (KOSSOY, 1989: 16)

Já Susan Sontag (1983) defende a idéia de que “a fotografia é uma prova não só do que está ao nosso redor, mas também do que o indivíduo vê, não só um registro, mas uma avaliação do mundo” (1983: 86)

⁸ Disponível em http://www.priberam.pt/dlpo/definir_resultados.aspx. Acessado em 1º de novembro de 2008.

Vale ressaltar que é uma idéia um tanto ilusória presumir que há uma significação acabada para a imagem e o ato fotográficos. Embora não seja nossa intenção protelar a parte “racional” da fotografia – suas propriedades históricas, culturais e técnicas – julgamos pertinente nos delongarmos, em algumas linhas, nessa perspectiva mais objetiva. Isso posto, nos propomos a perscrutar as feições mais subjetivas da fotografia, bem como seu vínculo com o mundo e os sentimentos intrínsecos ao homem.

A etimologia da palavra fotografia é grega: foto, que designa luz, e grafia, que significa escrever ou gravar. É, por conseguinte, o registro de imagens produzidas pela ação da luz sobre um material fotossensível. Roland Barthes (1998) repudiou a idéia de que os pintores idearam a fotografia ao transmitir o enquadramento, a perspectiva e a óptica da câmara obscura. Segundo o crítico, os responsáveis pelo invento foram os químicos já que fixar uma fração do tempo e espaço “só foi possível a partir do dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz) permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado” (1998: 120).

Os preceitos químicos e físico-óticos que concebem a fotografia já eram conhecidos pelo homem há muito tempo. Diversas considerações e experiências já haviam sido consumadas e apontavam para essa grande invenção em devir. De acordo com Kossoy, o homem já tentava reproduzir imagens através da câmara obscura – instrumento que projetava a imagem, sem, no entanto, fixá-la –, antes mesmo de elas poderem ser gravadas pela ação da luz:

Durante séculos o homem serviu-se da *camera obscura*, instrumento que favorecia para desenhar uma vista, uma paisagem que por alguma razão lhe interessou conservar a imagem. A imagem dos objetos do mundo visível, formando-se no interior da *camera*, podia ser delineada e, de fato, viajantes, cientistas e artistas fizeram uso do aparelho, obtendo sobre papel, esboços e desenhos da natureza. (KOSSOY, 1989: 21)

Walter Benjamin, em seu texto *Pequena história da fotografia*, de igual forma, assegura que “vários pesquisadores, trabalhando independentemente, visavam o mesmo objetivo: fixar as imagens da câmera obscura, que eram conhecidas pelo menos desde Leonardo [da Vinci]”. (1994: 91)

Mas foi em meados do século XIX que, depois de seguidas investigações, Daguerre e Niepce conseguem, simultaneamente, fixar a imagem mecanicamente, através de processos químico-óticos. Niepce, ao aprimorar a técnica, faz, em 1822, uma das primeiras fotos contempladas pelo homem, *Mesa Posta*:



Figura 5: Niepce: *Mesa posta*, cerca de 1822.⁹

Fonte: BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

No entanto, “em vista das dificuldades encontradas pelos inventores para patentear sua descoberta” (BENJAMIN, 1994: 91), o Estado Francês intervém indenizando a ambos para, em seguida, dispor o invento no domínio público. É conveniente salientar que, a princípio, fotografar não era um trabalho cômodo e barato, pelo contrário, era um “brinquedo dos

⁹ Barthes na *Câmara Clara* intitula *Mesa Posta* como a primeira foto. (1998: 131)

inteligentes, dos ricos e dos obcecados” (SONTAG, 1983: 8), um ato insigne para um número bem reduzido de privilegiados.

A partir da difusão popular dessa fabricação mecânica de imagens, a que deram o nome de fotografia, tem início uma série de transformações ainda maiores naquilo que se denominava Modernidade. Diante das muitas motivações para o advento da fotografia na realidade do velho mundo europeu, sua invenção encontrou impulso na época moderna. Com a Revolução Industrial, um grande desenvolvimento científico foi verificado e a fotografia foi uma das notáveis descobertas daquele tempo. Sua industrialização permitiu que fosse dissipada a noção de fotografia como “imagem de brincadeira”; já o seu uso na “catalogação burocrática do mundo”, como um documento comprobatório da realidade, foi efetivo em função de sua forte capacidade informativa. É notável como seu surgimento veio ao encontro do espírito da época, pois exercia um “papel fundamental enquanto possibilidade inovadora de informação e conhecimento, instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência e também como forma de expressão artística” (KOSSOY, 1989: 14).

A invenção da fotografia operou inúmeras mudanças no contexto europeu e, conforme assevera Benjamin, os retratos em miniatura sentiram, diretamente, o peso dessas transformações. Ver a si mesmo fixado em uma tela através da pintura e em proporções diminutas, era um ato apreciado, visto que era um meio de perpetuar e cultuar o indivíduo; no entanto, tratava-se de um “bem restrito, destinado de resto, a apregoar uma situação financeira e social” (BARTHES, 1998: 25) de uma determinada camada da sociedade, a aristocracia. Foi o advento da fotografia que mudou esse panorama, já que pessoas de qualquer classe poderiam, da mesma forma, ter suas imagens eternizadas em um plano concreto. Além disso, consoante Barthes, por mais semelhante que fosse um retrato pintado,

este não era como a fotografia, o “advento de mim mesmo com o outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade” (1998: 25).

A evolução da fotografia foi tão rápida que “por volta de 1840 a maioria dos pintores de miniaturas se transformou em fotógrafos, a princípio de forma esporádica e pouco depois exclusivamente” (BENJAMIN, 1994: 97). Com isso, o próprio artista mergulhou involuntariamente em meio ao turbilhão de mudanças: apesar da funcionalidade fotográfica ser, a princípio, uma ferramenta auxiliar, ele se viu constringido a trabalhar para um mercado que crescia progressivamente. Benjamin destaca que “muitos fotógrafos que determinam os contornos atuais dessa técnica partiram da pintura” (1994: 104), mas a renunciaram para que seus meios de expressão estivessem em harmonia com a vida contemporânea.

A mediação entre o olhar do pintor e a natureza é uma das linhas que constituem a tessitura fotográfica. O século XIX viu seus retratistas comporem seu registro pictórico através de cartões-postais e não da observação *in loco* de determinadas paisagens (JÚNIOR; FURTADO; ALVARENGA, 2008: 8).

Mas vários pintores as transformaram em recursos técnicos. Assim como Utrillo, setenta anos depois, produziu suas vistas fascinantes de casas nos arredores de Paris não a partir da natureza, mas por meio de cartões-postais, David Octavius Hill, retratista famoso, compôs seu afresco sobre o primeiro sínodo geral da igreja escocesa, em 1843, a partir de uma série de fotografias. Ele próprio tirava as fotos. E foram esses modestos meios auxiliares, destinados ao uso do próprio artista, que transmitiram seu nome à história, ao passo que ele desapareceu como pintor. (BENJAMIN, 1994: 93)

Com a reprodução técnica de imagens através da fotografia, Benjamin (1994) fala sobre a perda da aura¹⁰. Apesar da proficiência desse processo técnico com relação à obra de arte, seja através de uma aproximação possível de populares a ela ou mesmo a faculdade

10 Conforme Benjamin, a aura é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”.

de acentuar-lhe detalhes invisíveis ao olhar humano, a reprodutibilidade técnica desvaloriza o “seu aqui e agora”. Ainda de acordo com o crítico, uma obra de arte tem substituída sua existência única por uma existência serial quando se prolifera sua reprodução. Reproduzir uma obra de arte através da fotografia, por exemplo, é destacá-la do domínio da tradição, é usurpar-lhe a autenticidade:

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquivava do homem através de sua reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional. (BENJAMIN, 1994: 168)

Benjamin sugere, por conseguinte, que uma obra de arte ao ser reproduzida pela fotografia, perde a aura, a sedução, a atmosfera autêntica e mágica advinda dos mitos que a envolvem e das condições artísticas ou históricas a que foi submetida sua criação: da singularidade sublime do original transita-se para a efemeridade e trivialidade da cópia.

Desde sua invenção, a fotografia, seja como técnica ou como arte, foi submetida à consideráveis transformações, em especial na pós-modernidade. É notório que no final do século passado e início do XXI, em função da eclosão de novas tecnologias digitais de captura e manipulação de imagens, uma grande revolução se efetuou no campo da comunicação e, sobretudo, no da produção imagética. De uma produção analógica – apoiada no processo físico-químico de registro da imagem – a fotografia passou a ter uma produção digital.

O surgimento das imagens digitais é consequência do amplo avanço das ciências da informação e se vinculavam fundamentalmente ao campo astronômico. Paulatinamente, no entanto, elas se propagaram para as demais áreas até se popularizarem. Mas é no fim do século XX que a tecnologia da imagem digital ganhou espaço considerável visto que se

propunha como uma nova forma de registrar o cotidiano. A partir de então, começa uma convivência entre imagem fotográfica analógica e imagem fotográfica digital, com a supremacia desta em detrimento daquela com o passar dos tempos. No romance, vimos essa questão sendo na resistência do fotógrafo em permanece adepto à fotografia analógica e resistir às novas tecnologias:

Era uma sensação sinestésica (o cheiro da revelação): varrer cada fotografia à procura de todo o seu potencial – o que essa fotografia terá a me dizer? Ele resistia teimosamente – e burramente, ele sabia – à idéia 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. Integração com a natureza. Sejamos autênticos. Nada de trapaça. (TEZZA, 2004: 156)

A posição do fotógrafo quanto a nova tecnologia digital nos instiga a ponderar acerca dos motivos de sua resistência: se eles consistem em um receio do personagem em perder seu papel de “mensageiro da identidade” já que qualquer um pode, de certa forma, assumir essa função, se residem na sua necessidade de dominar todo o processo fotográfico, desde a escolha das lentes até a revelação da imagem ou mesmo se consiste em um medo do personagem em mudar, já que seus valores estão associados em uma outra época, “um homem dos anos 70”.

Retomando a discussão fotografia X pintura, e, por isso, retrocedendo no tempo, é conveniente salientar que, para alguns, o embate entre ambas ainda não foi de todo superado. O fantasma da última, conforme Barthes, ainda assombra a fotografia que, por sua vez, fez da pintura sua referência incontestável, o germe de sua existência. Ressaltamos, no entanto, que, afora as semelhanças ou disparidades técnicas, funcionais ou históricas entre ambas as expressões plásticas, a fotografia tem o poder de captar o real, ou um fragmento

dele, de corroborar o referente fotográfico, que “a coisa necessariamente real” esteve ali, ao contrário da pintura que pode simular a realidade sem tê-la visto. A fotografia é, em sua essência, atestatória, pois se trata de “um certificado de presença” e esse certificado, por seu turno, “é o gene novo que sua invenção introduziu na família das imagens” (BARTHES, 1998: 129). Philippe Dubois (1998) consente com o aspecto testemunhal da foto, mas apenas como uma forma de atestar a existência de uma realidade e não o seu sentido. (1998: 52)

Dubois ainda afirma que muito se debateu sobre a relação da fotografia com a arte e com a realidade. De acordo com o autor, nos limiares de sua invenção no século XIX, era corrente a idéia de fotografia como instrumento de reprodução precisa da realidade e a arte como produto da criação imaginária do artista que, por sua vez, não concebia uma aproximação da expressão artística com a fotográfica devido à interferência mecânico-ótica da última. Enquanto alguns teciam discursos pessimistas e contrários ao novo invento, classificando-o como um mero instrumento para auxiliar a memória ou “uma simples testemunha do que foi” (DUBOIS, 1998: 30), como pugnava Charles Baudelaire, outros articulavam predicções favoráveis à fotografia, defendendo sua proficiência de “libertar a arte”.

Nesse mesmo período, uma inevitável e até conjecturada controvérsia entre fotografia e pintura se efetuou largamente: a legitimidade da primeira como arte foi contestada já que, comumente, era vista por muitos como técnica e não como expressão artística. À fotografia coube o papel de reproduzir objetivamente o mundo real e, ao mesmo tempo, se ocupar de questões utilitárias, concretas e sociais; à pintura, por seu turno, impendeu-se a função da criação imaginária através de uma relação subjetiva com o mundo.

Essa bipartição recobre claramente uma oposição entre a técnica, por um lado, e a atividade humana, por outro. Nessa perspectiva, a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade. Quer o pintor queira, quer não, a pintura transita inevitavelmente por meio de uma individualidade. Por isso, por mais “objetivo” ou “realista” que se pretenda, o sujeito pintor faz a imagem passar por uma visão, uma interpretação, uma maneira, uma estruturação, em suma, por uma presença humana que sempre marcará o quadro. Ao contrário, a foto, naquilo que faz o próprio surgimento de sua imagem, opera na *ausência do sujeito*. Disso se deduziu que a foto não interpreta, não seleciona, não hierarquiza. Como máquina regida apenas pelas leis da ótica e da química, só pode retransmitir com precisão e exatidão o espetáculo da natureza. (DUBOIS, 1998: 32)

Urge, ainda, destacar ainda que os papéis bem marcados atribuídos a essas duas manifestações pictóricas foram se esvaindo no século XX já que, de acordo com Dubois, muitos textos insurgiram “contra o discurso da mimese e da transparência” fotográficos em função das muitas lacunas na concepção da “fotografia como espelho do real”. Dessa forma, argumentou-se que a fotografia não era um produto neutro, mas sim, uma forma de se ver o mundo, de transformá-lo mediante um olhar analítico e interpretativo, de representar uma realidade interna transcendente. Sontag (1983) ainda completa que as pessoas passaram a perceber que o resultado fotográfico de um mesmo objeto varia de acordo com a visão dos diferentes fotógrafos, ou seja,

a suposição de que a câmara fornecia, uma imagem impessoal e objetiva deu lugar à realidade de que a fotografia é uma prova não só do que está ao nosso redor, mas também do que o indivíduo vê, não só um registro, mas uma avaliação do mundo. (SONTAG, 1983: 86)

No decurso dessa discussão, Dubois ainda aponta que após a concepção de fotografia como transfiguradora da realidade, propalou-se o princípio da “fotografia como um traço do real”. Nessa abordagem, a idéia do referente retorna sem, no entanto, a obsessão mimética do real, bem como a idéia da imagem fotográfica atrelada a sua experiência referencial, ao ato que a funda.

Dubois (1998) alude à semiótica – já explicitada anteriormente – de Charles Peirce ao definir três possibilidades da evolução do pensamento fotográfico no decorrer da história. Alusão esta que abrange as três categorias que ele qualifica de *ícone* (representação por semelhança), *símbolo* (representação por convenção geral) e *índice* (representação por contigüidade física do signo com seu referente). É dessa última categoria que muitas teorias consideraram a fotografia como procedente. Conforme Dubois, ela era concebida como uma imagem indiciária, uma representação por proximidade física do signo com seu referente que, por sua vez, determina um valor particular à imagem. (1998:45)

Com relação a esse retorno do referente, Dubois ainda enfoca as importantes considerações de Barthes (1998) sobre o referente fotográfico. Segundo este, “a foto é literalmente uma emanção do referente” que é “toda coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia” (1998: 114), ou seja, toda fotografia é inseparável de seu objeto. Para Barthes, a essência da fotografia é o *isso-foi*: ao se congelar o passado, a realidade torna-se uma prova, uma verdade.

Dubois, no entanto, compreende que o princípio da impressão natural funciona efetivamente durante a única fração de segundo em que se opera a própria transferência luminosa, entre o *antes* – toda a preparação que culmina no disparo do click – e o *depois* – usos e interpretações diversas da imagem fotográfica revelada. É somente nesse momento infinitesimal que a foto é puro ato-traço, co-presença real; é nesse momento, entre a luz que emana do objeto e a impressão que deixa na película, que o homem não intervém sob pena de modificar o caráter fundamental da fotografia.

Apenas no instante da exposição propriamente dita, que a foto pode ser considerada como um puro ato-traço (uma “mensagem sem código”). Aqui, *mas somente aqui*, o homem não intervém e não pode intervir sob a pena de mudar o caráter fundamental da fotografia. Existe aí uma falha, um instante de esquecimento dos códigos, um índice quase puro. Decerto esse instante dura apenas uma fração de segundo e de imediato será tomado e retomado pelos códigos que não mais o abandonarão (isso serve para relativizar o domínio da Referência em fotografia). (DUBOIS, 1998: 51)

Apesar de muitos se fiarem no poder comprobatório das imagens fotográficas, como uma prova inquestionável de um objeto real, é ingenuidade concluirmos que a fotografia é meramente um atestado da realidade, já que comporta um sistema de signos, uma linguagem com a qual reinterpretemos o mundo através do aparato técnico. A partir dessas exposições concernentes à fotografia, nos propomos a pensá-la como uma forma de ler a vida ao redor, mediante uma atuação coligada entre o referente (a presença da realidade), o sujeito que dispara o click – dispondo, ali, sua visão do objeto naquele instante – e também aquele que vê a fotografia, contemplando-a segundo sua visão interpretativa.

O que fomenta nosso interesse por essa manifestação pictórica não é somente seu valor de registro, sua faculdade de recortar o real ou de corroborá-lo, mas, sobretudo, a subjetividade irrefutável, o peso emocional e pessoal insinuados pela fotografia e que transcendem qualquer teoria ou sentido técnico e cultural a seu respeito. Quando pensamos em ato fotográfico, interpretamo-lo como um processo cercado por sentimentos, escolhas, impressões: cada sujeito vê na fotografia o que anseia, seja posando para ela, contemplando seu resultado ou, enfim, produzindo-a através da câmera.

De certa forma, a fotografia se reporta à literatura – objeto primordial e diligente de nosso olhar – já que a atmosfera que envolve o ato literário se coaduna, em muitos aspectos, com o fazer fotográfico. Desconsiderando as diferenças indubitáveis e dissipando fronteiras entre ambas as formas de expressão, tanto a literatura como a fotografia se valem da subjetividade, isto é, do espaço íntimo do indivíduo, para que seus significados sejam

construídos. Os atos de se criar e de se ler um texto literário ou uma imagem fotográfica intentam um diálogo com o mundo, como uma forma de conceber a vida ao redor ou a vida em seu recôndito. Assim como a literatura é “uma transfiguração do real, é a realidade recriada através do espírito do artista“ (COUTINHO, 1978: 9), a fotografia, por sua vez, também é uma recriação, uma releitura da realidade que condiz com o olhar subjetivo do fotógrafo. Reiteramos, no entanto que tanto uma imagem fotográfica como uma obra literária não possuem significados obliterados, não bastam em si mesmas porque dependem, da contribuição do olhar contemplativo, da leitura interpretativa.

Ler o mundo é congênito ao homem. Não porque seja ato inescusável para se conviver em sociedade, mas porque é um modo de ver a si e ao outro, de sentir-se vivo, de compreender sua essência e seu papel na realidade candente que o cerca. Da mesma forma como um poeta cria sua obra segundo seus sentimentos e impressões ou um fotógrafo seleciona os ângulos e o enquadramento segundo seus propósitos, o homem também lê o mundo conforme suas perspectivas e desejos, em uma multiplicidade de leituras que se transformam e se deslocam de acordo com os diferentes olhares.

Em face dessas considerações, buscaremos melhor elucidar essa relação subjetiva entre fotografia e ações e sentimentos humanos proferida na literatura, em especial, no romance *O fotógrafo*.

3.1 Punctum fotográfico: epifania de uma vida

A fotografia, no limiar de sua invenção, foi considerada como uma espécie de ente encantatório, porquanto alguns lhe imputavam o poder de usurpar parte do ser daquele que era fotografado. Ela retoma, segundo Sontag, “algo parecido com o status primitivo das imagens” (1983: 149), ou seja, a noção de que estas possuíam a qualidade das coisas verdadeiras e seu processo de elaboração era um meio de se apoderar de algo ou mesmo exercer controle sobre ele.

Ao ponderarmos nessa colocação, excetuando a mística que a circunda, é notável que, de certa forma, há uma verdade nessa idéia. A fotografia toma pra si um instante, uma posição, um sentimento que não mais sucederá, pois “ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1998: 13). Através da fotografia podemos violar o outro, vendo-o ou conhecendo uma parte de si que lhe é impossível ver ou conhecer, transfigurando-o em objeto particular, em uma tentativa de possuir sua realidade. Ao ponderarmos em algumas palavras ditas por um dos personagens, o chefe do fotógrafo, essa colocação torna-se mais evidente:

Nunca se esqueça: Fotógrafos são pessoas amadas, amáveis e simpáticas; eles têm o poder de conectar as pessoas e elas mesmas; eles são mensageiros da identidade, e todo mundo quer uma identidade; eles são espelhos de circo, no bom sentido; eles têm o poder de melhorar o mundo na parcela que mais importa: o nosso rosto. Mais, muito mais que isso: só os fotógrafos podem revelar, de fato, quem nós somos. De dentro da nossa pequena caixa mental, não nos vemos; eles é que nos veem, e nos estendem a nossa foto colorida: olha você aqui! (TEZZA, 2004: 92)

O protagonista, “mensageiro da identidade”, apropria-se de um instante de Íris ao fotografá-la, de um momento fugaz, captado pelas lentes, como um ato de posse da sua realidade. Ele desvela a faceta velada pela máscara por ela ostentada, e restituiu, dessa forma, sua autêntica identidade. A jovem, ao ver sua imagem, pejada de sua essência já esquecida, percebe seu outro eu – tão dissonante de si – fixado em um pedaço de papel, um equilíbrio de “formas claras e escuras” em seu rosto (TEZZA, 2004: 221).

Aqui está ela, finalmente. Sim, a luz vem da confissão. Se eu confessar serei perdoado: há alguma coisa etérea nesta fotografia, ele pensou, investigando-a detalhadamente com a lupa. Aqui está ela 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 pra mim e está feliz. (TEZZA, 2004: 158)

É irrefutável que a descoberta da fotografia gerou mudanças significativas na percepção e na representação que se tinha de mundo. Deter a realidade sobre uma superfície sensível à luz, recortando e imobilizando um tempo e um espaço, tornaria possível ao homem eternizar um instante e o acesso ao passado não competiria somente às palavras escritas ou imagens pintadas, mas também à imagem próxima ao real fixada no papel.

A fotografia é um fragmento do mundo e não um depoimento acabado dele, como uma espécie de “miniatura de uma realidade que todos podemos construir ou adquirir” (SONTAG, 1983: 4). Cabe ao *operator*¹¹ olhar, enquadrar, recortar aquilo que ele quer captar e ao *spectator* interpretar segundo suas experiências. É através da fotografia, que o mundo “torna-se uma série de partículas desconexas, suspensas” (SONTAG, 1983: 22) Porém, cada um desses corpúsculos é mutável, pois varia seu sentido conforme o olhar que é contemplado. Assim como não há uma fotografia idêntica à outra, não há visões de mundo

11 *Operator* é o fotógrafo, segundo Roland Barthes (1998). Faz parte das três experiências ligadas à prática fotográfica: o fazer (*operator*), o suportar (*spectrum*) e o olhar (*spectator*).

compara em tudo. Tanto no ato de fotografar como no ato de ler a imagem, há elementos que variam cada vez que são acionados pelo *operator* ou o *spectator*.

Em a *Câmara Clara*, Barthes muito contribuiu com essa perspectiva que interpreta a fotografia a partir de uma visão mais subjetiva, já que lança sobre ela um olhar particular, distanciando-se da metodologia semiótica comumente adotada. Em um texto repleto de manifestações pessoais, o crítico fala da fotografia por um caminho situado no campo das sensações, aquém da interferência dos códigos culturais, distinguindo-a de todas as outras modalidades de imagens.

Para Barthes, nem todas as fotografias existem: só alcançam o “status de existência” aquelas que lhe dizem algo, que têm o poder de atraí-lo e suscitar-lhe uma animação advinda da aventura. Conforme o autor, as fotografias que o cativam detêm uma espécie de dualidade que ele definirá como *studium* e *punctum*¹²: o primeiro é “da ordem do *to like*” (1998: 47), e encerra uma mensagem codificada provocando, em Barthes, apenas um vago e superficial interesse; já o *punctum* é da ordem do “*to love*”, está além do óbvio, isto é, do que está ali para ser visto, é um “detalhe” que preenche toda a fotografia (1998: 73).

A acepção de *Studium* está arrolada a uma leitura criteriosa e a objetivos precisos, bem como a uma metodologia para a abordagem imagética. Pelo *studium*, a fotografia não passa despercebida, pois desperta no autor “uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular” (1998: 45). Sobre ele, Barthes comenta:

12 Em sua obra, Barthes distingue dois tipos de *punctum*: aquele ligado à forma, ou seja, a um “detalhe” decorrente da própria fotografia que vem a despertar intensamente seu interesse e, também, o *punctum* ligado à intensidade, isto é, ao Tempo, como uma ênfase ao “isso-foi”. Esse novo significado liga-se à morte visto que, ao nos depararmos com uma fotografia antiga, lemos “ao mesmo tempo: isso será e isso foi” (1998: 142); observamos um “futuro anterior cuja aposta é a morte (1998: 142). A primeira definição de *punctum* se ajusta de forma mais eficiente às nossas considerações e, em função disso, usaremos o termo nesse sentido.

Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores. O *studium* é uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o Operator, viver os intentos que fundam e animam suas práticas. (BARTHES, 1998:48)

Já o *Punctum* está ligado à afetividade e, por isso, não é algo fácil de compartilhar: enquanto um detalhe pode “ferir” a um, a outro causa indiferença. É o que acontece com a fotografia da mãe de Barthes, denominada “Foto do jardim de inverno”. Embora seja uma imagem que motive seu texto, o autor se recusa a mostrá-la, pois sabe que ela “punge” somente a ele. Acerca do “detalhe” que fere, ele ainda completa:

... o detalhe que me interessa não é, ou pelo menos não é rigorosamente, intencional, e provavelmente não é preciso que o seja; ele se encontra no campo da coisa fotografada como um suplemento ao mesmo tempo inevitável e gracioso; (...) ele diz apenas ou que o fotógrafo se encontrava lá, ou, de maneira mais simplista ainda, que ele não podia não fotografar o objeto parcial, ao mesmo tempo que o objeto total. (BARTHES, 1998: 76)

Em *O fotógrafo*, o *punctum* se evidencia quando concebemos a narrativa como uma grande fotografia. São os “detalhes” dessa avultosa imagem – falas, situações ou objetos – aparentemente corriqueiros, que pungem os personagens como uma epifania – um súbito entendimento decorrente da descoberta da “peça” que faltava para a compreensão do todo. Afonso Romano de Sant’anna faz algumas considerações concernentes à epifania, que se coadunam com nossa leitura do *punctum* barthesiano:

... significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante, quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes. (SANT’ANNA, 1977:5)

Através dos muitos “detalhes”, os personagens são pungidos por um click: percebem incompletudes em suas vidas, questionam seus valores e sentimentos ou vislumbram uma iminente e premente bifurcação em seus caminhos que os impelirão a escolhas e decisões futuras. Íris, em um encontro com amigos no Café Teatro para comemorar seu retorno à vida real (2004: 75), depara-se com Cláudia, filha de Mara e Duarte – em mais um encontro inusitado entre personagens – sendo festejada por seu aniversário:

... foi distraída por um “parabéns pra você!” algumas mesas adiante entre risadas e gritos, mais alguém derrubando pratos de aço, uma seqüência de ruídos descontraídos que se fecharam com um “Viva Cláudia!” consagrador em muitas vozes. De onde estava, Íris ainda pôde ver o rosto feliz daquela Cláudia de braços erguidos, ela inteira toda branca, agradecendo e voltando a sentar, e Íris sentiu o que parecia ser a dor de uma pequena inveja, não consciente, apenas um estado vicário, uma espécie de ausência de felicidade que aquela alegria branca punha a nu. (TEZZA, 2004: 136)

Para Íris, a “imagem branca” de Cláudia se define como *punctum* na medida em que “fere” a personagem, motivando uma série de pensamentos, sentimentos e revelações acerca de si mesma. É corrente, em muitas culturas, a associação da cor branca com valores positivos como paz, tranquilidade, harmonia e pureza. Cláudia, “toda branca”, somava este conjunto de predicados que Íris não possuía, embora desejasse, e se apresentava, paradoxalmente, como uma nódoa que maculava a nova vida que Íris projetava construir. E a modelo, em um momento epifânico, percebe que embora buscasse e almejasse a felicidade, ela estava sempre um passo a frente de si. A partir de então, Íris se perde em uma seqüência de lembranças que mesclam desejo e feridas ainda abertas e pulsantes:

... eu não consigo me desligar, ela pensou, ainda no beco escuro de Joaquim, um homem que é um fim de caminho, desde os seus dezesseis anos foi um fim de caminho, e ela pensou: eu não tive tempo ainda; não me deram tempo. E o dinheiro no banco, e o apartamento para morar e o curso que terminaria e a solidez imaginária do futuro e nela as fotos do outdoor, ela inteira bela esparramada em preto-e-branco sobre Curitiba inteira, próxima e inacessível – que porra que eu sou?! – ela se perguntou... (TEZZA, 2004: 137)

Embora planeje reescrever seu futuro, um futuro “branco” como Cláudia, o passado, na figura antagonista de Joaquim, está ali para lembrá-la de suas concupiscências e vícios, como se, para ela, não houvesse perspectivas de purificação. Diante desse turbilhão de possibilidades, Íris acaba por perder em si mesma: “que porra que eu sou?!”.

O *punctum*, de igual forma, se faz presente na passagem em que Danton, amigo e admirador de Íris leva a jovem para a casa:

Danton sentiu náusea, olhou para o céu também escuro – essa porra dessa solidão, ele quase disse em voz alta para aquele filho da puta que não saía da frente dele, sentiu a alma ruim, uma espécie esquisita de covardia (ele é filósofo, ouviu de novo a risada de Otávio), a cartomante que ele transformou em navio, olhou ainda para aquele idiota lhe oferecendo cigarro com o mesmo sorriso sujo: porque eu estou inteiro me transformando em ressentimento, ele se perguntou, como quem afirma, lembrando o poema que não conseguiu entregar... (TEZZA, 2004: 168)

O céu escuro é o *punctum* que “fere” Danton porque está em consonância com seu interior. Na linguagem metafórica ou poética, comumente a soturnidade da alma é comparada ao céu sombrio como uma maneira de se revelar o interior nuvioso do indivíduo. A escuridão é decorrente da falta de luz que, por sua vez, pode ser entendida como um norte, uma espécie de orientação nos caminhos obscuros que a alma, muitas vezes, trilha. Sem uma direção, ela se perde e o que fica é a solidão, o ressentimento, uma “covardia filosófica”.

O *punctum* também “fere” o leitor, ou espectador, em muitos trechos do romance. No entanto, como já mencionado anteriormente, por se tratar de uma percepção subjetiva, eles variam conforme a leitura. Dentre os inúmeros *punctuns* ao longo da narrativa, o “canhão da

Segunda Guerra” (2004: 82), onde crianças pobres subiam para brincar, foi um dos “detalhes” mais pungentes, segundo nossa interpretação. A incongruente relação entre arma e inocência suscita uma reflexão concernente ao menosprezo do país perante os excluídos e indefesos mediante a miséria. O canhão em condição improfícua é uma imagem da apatia governamental e populacional na luta contra a pobreza. Embora *O fotógrafo* não priorize as questões sociais, figuras inopiosas preenchem toda a narrativa como uma voz dissidente que não quer se calar. A posição dos personagens frente a essas questões é de absoluta indiferença: não as olham (2004: 115); não as ouvem (2004: 11), não lhes dirigem palavras (2004: 82), não há deferência:

... parado na esquina da Benjamin Constant, os olhos acompanhando o andar ostensivo, de certa forma militar, da perna mecânica, nua, engrenagens á mostra – clact - clact – de um mendigo avançando para ele como o soldado sobrevivente de uma guerra, a mão exigente estendida, um refugiado da Bósnia, ele pensou, reprimindo o riso estúpido daquela perna absurda pedindo esmola como uma instalação de Bienal... (TEZZA, 2004: 83)

O *punctum*, no romance, está estreitamente vinculado à solidão. Os personagens são pungidos por detalhes prosaicos que lhes conscientizam do receio, do desejo ou da necessidade de se estar só. É o que ocorre com Lídia ao ser questionada se aprecia filmes:

- Eu já fui viciada – ela disse, alegrando-se pela mudança de rumo, exatamente o tom pessoal, o território em que ela desejava entrar. Eu não tenho mais território pessoal, ela quase afirmou em voz alta; eu cumpro tarefas – como se estivesse no analista, na aula de ginástica, no cabeleireiro, no confessionário infernal de todos os dias. Não, não é bem isso, não é o cumprir tarefas, é o fato de que não tenho mais solidão, nem intimidade; tenho apenas essa sensação de viver escancaradamente em público que todo filho nos dá. Quando minha filha nasceu, parece que eu abri a porta da rua e nunca mais voltei; não há mais porta. O provisório se torna definitivo Mas hoje raramente vou ao cinema. (TEZZA, 2004: 56)

Já Íris percebe sua solidão vendo um anúncio do jornal:

Os cacos do copo cobriam a página de classificados do velho jornal, comido de traças aqui e ali, preciso limpar esse lixo de despensa – viúvo de 58 anos, aposentado, situação estável, procura companheira – e Íris achou graça do anúncio antes de dobrar o papel sobre os cacos. Vou arranjar um velho para mim, brincou. Bem, ela pensou, já tenho um velho. Dois até, somando bem, mas um não conta mais. Ou os dois não contam. Ou nada contam: estou sozinha – e ela parou com o pacote de cacos na mão limpa, pensando em nada, como quem leva um choque. (TEZZA, 2004: 75)

Duarte, por sua vez, reflete acerca da solidão ao pensar no “alheamento de uma sala de aula” (2004: 88)

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 (...) mas não há solidão nenhuma no mundo – estão de fato nos enganando com essa metafísica para vender novela. O que há (e ele chegou à outra calçada e pensou, para decidir) o que há é uma falta desesperada de solidão. Não nos dão tempo. Eu quero conquistar a solidão. Quero me despovoar, ele decidiu – também isso é uma vida nova. Um ressentimento? A forma discreta de um ressentimento, como diz o poema? Não: a solidão é uma escolha, uma boa escolha, simplesmente. Despovoar-se. (TEZZA, 2004: 88)

A solidão, como mencionado anteriormente, é uma das “palavras-chave” do romance. Embora não seja um fenômeno moderno, visto que, de acordo com Theodore Zeldin, os hindus acreditavam que o “mundo foi criado porque o Ser Original se sentia solitário” (ZELDIN, 2008: 79), ela veio se perpetuando ao longo dos tempos até, enfim, desembocar no século XXI em sua forma mais expressiva, segundo nosso viés interpretativo. A fotografia é uma forma solitária de o homem pós-moderno interpretar o mundo, mediante um olhar fotográfico. A seguir, abordaremos com mais pormenores essa questão.

3.2 Ato fotográfico: um olhar solitário para o mundo

O olhar se vincula à subjetividade e sua função transpõe a utilidade fisiológica tornando-se linguagem. Através do olhar, o homem fala ou cala, distancia ou aproxima do outro, gera ou fenece sentimentos, impressões e ações. O olhar substitui palavras, como também as fomenta, constrói e destrói, hostiliza e pacifica. Um olhar não é passivo e implica inúmeras significações. É uma forma de conceber o mundo e se posicionar diante dele.

O romance trata do olhar, sobretudo o fotográfico que, segundo palavras de Sontag, é, ao mesmo tempo, “uma nova forma de ver e uma atividade nova que as pessoas podiam desenvolver” (1983: 87). O olhar fotográfico não é imparcial, ingênuo ou contaminado, já que busca um constante estranhamento e uma permanente investigação do mundo. Nada é trivial ou gratuito, pelo contrário, tudo é passível a ser eternizado pelo olhar fotográfico que se faz analítico, seletivo e atento. Ele está além das técnicas operativas da câmera ou das técnicas compositivas, pois exige sensibilidade daquele que lança seu olhar para o mundo. Sobre essa visão fotográfica, Sontag afirma:

A visão fotográfica implicava uma aptidão para descobrir a beleza no que todo mundo vê, mas despreza, por excessivamente comum. O fotógrafo, acreditava-se, deveria fazer mais do que simplesmente ver o mundo tal como ele é, incluindo suas maravilhas já celebradas; deveria provocar interesse, por meio de novas decisões visuais.

Há um heroísmo peculiar pelo mundo afora desde que se inventou a câmara: o heroísmo da visão. A fotografia inaugurou novo modelo de atividade independente que permitiu a cada um revelar certa sensibilidade única e ávida. (SONTAG, 1983: 87)

O romance enuncia a relevância do olhar fotográfico já a partir do título. Este pode, a princípio, criar no leitor uma ilusória expectativa de que o protagonista, mediante seu olhar especializado e aguçado, elucidará as intrigas da história e os embates emocionais dos

personagens. No entanto, o olhar do protagonista carrega em si a mesma deformidade subjetiva e interpretativa do mundo quanto os demais. Não há nele nenhum poder vaticinador e perscrutador que sonde e explique o outro. N' *O fotógrafo*, o protagonista olha para o mundo através das lentes da câmera:

Com a máquina [fotográfica], o fotógrafo sentiu-se mais seguro. Sorriu:
- É o meu modo de entender as coisas. Continue falando que eu estou ouvindo tudo.

(...)

O fotógrafo, girando o anel da objetiva, aproximou os olhos do deputado de seus olhos e avaliou-os demoradamente. (TEZZA, 2004: 100-101)

Na narrativa, esse olhar pode ser entendido como um emblema do olhar solitário para o mundo. O emprego da linguagem técnica concernente à fotografia – zoom, revelação, luz – não é infundado visto que alude ao ato solitário de ver a vida, notadamente do homem urbano contemporâneo. A solidão é cúmplice do fotógrafo na medida em que o isolamento contribui na instauração do contato com o outro mesmo que pelo close da câmera fotográfica.

Tirar uma fotografia é um ato solitário, pois o click final é efetuado somente por aquele que detém as lentes. Olhar o mundo na contemporaneidade também é um ato que implica isolamento. Para melhor se conhecer ou conceber a vida que o cerca, o homem tem que aproximar a realidade de si, como em um zoom, já que as grandes cidades com suas múltiplas incertezas e inúmeros obstáculos não o estimulam a aproximar-se do outro ou daquilo que o cerca: o olhar da desconfiança e do receio impede a solidificação das relações. Ver o mundo pelas lentes da câmera é um ato seguro.

O olhar solitário não é um atributo único do fotógrafo, pois é comungado pelos demais personagens que atuam, ao mesmo tempo, como *operator*, *spectrum* e *spectator* de suas próprias vidas. Partindo desse viés, o olhar fotográfico pode ser entendido, em uma acepção

mais ampla, como um modo de olhar do homem, pejado de significações subjetivas e intrínsecas. Assim como um fotógrafo enquadra a imagem, escolhe o ângulo e faz o recorte conforme sua vontade – o que vem a intervir no produto final – o homem, de igual forma, busca enxergar o mundo de acordo com uma ótica particular e solitária. Os personagens do romance sentem-se sozinhos porque não conseguem ver o outro ao olhar o derredor e, por isso, isolam-se ainda mais, alimentando, dessarte, uma visão particularizada e misantrópica do mundo. Embora enxerguem a vida sob um ângulo único, os personagens comutam a mesma concepção de que a solidão produz o ressentimento e pessoas que se ressabiam com o outro. E dessa desconfiança e desse ressentimento, o que resta é a solidão.

A fotografia é a realidade como queremos enxergá-la, bem como o que selecionamos com nosso olhar também se revela um mecanismo de escolha. No romance, os personagens fazem um recorte em suas vidas de forma a olharem somente aquilo lhes é conveniente: é assim que eles conseguem suportar visto que cada um está no limite da tolerância.

Nessa perspectiva, a vida dos personagens poderia ser lida, ou vista, como um álbum fotográfico: assim como se escolhe as imagens preferidas para serem perpetuadas e vistas pelo outro e se oculta aquelas que se despreza, que remetem a maus momentos, ou que, de alguma forma, incomodam, os personagens também selecionam para o “álbum fotográfico de suas vidas”, somente aquilo que seus olhares permitem. E esta é uma seleção solitária: o outro poderia não compreender suas escolhas.

Cada um dos personagens “recortou” os elementos que desarmonizavam a composição de suas vidas: o fotógrafo, seu pai e madrasta foram recortados por Lídia; Joaquim, o pai, o traficante e as drogas por Íris; a insegurança e a apatia pelo fotógrafo; Íris por Mara e o tempo por Duarte. Esse recorte funciona como uma tentativa dos personagens de reorganizarem suas vidas de forma a adequá-las em uma composição ideal. Essa posição dos personagens faz sentido quando ponderamos na relação analógica entre o belo e a fotografia:

Ninguém jamais descobriu feiúra através da fotografia. Mas muitos, através da fotografia, têm descoberto a beleza. Com exceção dos casos em que a câmara é usada para documentar ou representar ritos sociais, o que leva uma pessoa a tirar fotografias é a procura de alguma coisa que seja bela. (...) Ninguém exclama: “Puxa, que negócio feio! Tenho de tirar uma fotografia”. Ainda que alguém efetivamente o dissesse, seu significado exato seria: “Acho aquela coisa feia... bonita”. (SONTAG, 1983: 83)

O olhar do protagonista é a típica visão fotográfica que seleciona unicamente o que lhe convém através de uma ótica particular. A miséria, o grotesco ou o feio não servem para serem enquadrados e eternizados pela câmera fotográfica. Da mesma forma como a fotografia busca o belo e as pessoas “querem a imagem idealizada” (SONTAG, 1983: 84), os personagens também desejam olhar a vida e apropriar-se dela, assim como “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada” (SONTAG, 1983:7), em sua forma mais sedutora e atrativa.

Considerações Finais

Através das variadas leituras por nós realizadas e dos muitos conceitos e considerações de estudiosos aqui mencionados, nos propusemos a pensar sobre um caráter universal, no tocante à solidão urbana, assumido pelos personagens do romance *O fotógrafo* na medida em que se encaixam nos tipos sociais das grandes cidades. Os cinco protagonistas podem ser compreendidos como as diferentes facetas do homem pós-moderno que se mostra fragmentado.

Nessa perspectiva, a solidão não se restringe unicamente a metrópoles específicas, ou seja, oriundas de regiões desenvolvidas ou não-desenvolvidas do mundo, mas, sim, a todas as grandes cidades que produzem uma sociedade cujas características relevantes seriam o deslocamento e o isolamento. Por deter características quase humanas – cidade silenciosa, imóvel, barulhenta – interagir e se integrar perfeitamente com o homem, a cidade torna-se personagem de uma vida. No romance, é nela que os personagens buscam respostas para suas indagações e medos, é a voz dela que buscam ouvir para tentar encontrar esperança.

Na medida em que ponderávamos acerca da história e refletíamos sobre as diferentes circunstâncias ali construídas, foi possível a nossa identificação, ou de alguém próximo a nós, com as ações, os valores e os sentimentos dos personagens. Em meio à velocidade, à fugacidade ou à fragilidade das relações, sobretudo nas grandes cidades, o homem se vê obrigado a assumir posições díspares no tempo, no espaço e na afetividade. Um mesmo indivíduo pode, com facilidade, modificar comportamentos ou sentimentos, oscilando entre

extremos, em uma espécie de metamorfose múltipla a fim de adequar-se às diferentes circunstâncias.

Essa fragmentação do sujeito é compatível com a realidade vivida por ele nos grandes centros urbanos, pois estes não se revelam uma unidade coesa, apresentando-se, de igual forma, fragmentados. Nesse jogo constante de simulação e mutação, o homem acaba por perder de si e do outro que o cerca, visto que as facetas são múltiplas. Nesse sentido, a imagem ganha relevo, pois essas partículas ou identidades assumidas pelo cidadão pós-moderno são, precisamente, imagens. Assim como a contemporaneidade se relaciona com o mundo imagetivamente, o homem também aprendeu a cultivar e adotar os muitos simulacros no seu cotidiano.

A solidão, partindo desse viés interpretativo, assume um papel precípua, visto que é um produto da ausência de vínculos. Ao ostentar diferentes facetas, fragmentos do eu, o homem opta, muitas vezes, por não adotar uma única identidade, impedindo-o de fomentar ligações mais estreitas. Dessa forma, ele se isola, tornando-se um sujeito solitário.

Já a fotografia colaborou não somente como uma metáfora para o olhar solitário, mas também como uma forma particular de avaliação do mundo. Dentro das colocações de Roland Barthes citadas anteriormente, o *punctum* ocupou um lugar crucial, pois foi uma descoberta que contribuiu em um aprimoramento de nosso olhar, incentivando-nos a notar nos termos mais aos detalhes e desvendá-los visto que muitos foram os “*punctuns*” que nos feriram no romance.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ARISTÓTELES. Poética. In: _____ *Aristóteles (II)*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Col. Os Pensadores.)

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 2007.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Editora Papyrus, 2005.

AUSTER, Paul. *No país das últimas coisas*. São Paulo: Best Seller, 1987.

BARR JR., Alfred H. *Introdução à pintura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*; trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Mensagem fotográfica In: *O óbvio e o obtuso*. Ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 11-25

BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris* (Pequenos poemas em prosa). Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

_____. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, W. A modernidade In: _____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975. p.7-31.

_____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 2)

_____. Parque Central In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; v.3). p.151-181

_____. “Paris, capital do século XIX” In: _____. *Obras escolhidas*, São Paulo, Brasiliense, 1985, vol. I.

Blumenfeld, Hans. A metrópole moderna. In: *Cidades: a urbanização da humanidade*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972. p.37-70.

BORGES-TEIXEIRA, N. . *Fisionomia da cidade moderna: imagens literárias urbanas*. Terra Roxa e Outras Terras, v. 1, p. 44-53, 2007.

BRADBURY, Malcolm. As cidades do modernismo. In: _____, e Mc FARLANE James (Org.). *Modernismo: guia geral*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

CANCLINI, Nestor García. Consumidores do século XXI, cidadãos do século XVIII. In _____ . *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995. p.13-47.

CAVALCANTI, Carlos. *Conheça os estilos de pintura: da pré-história ao realismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COUTINHO, Afrânio. Notas de teoria literária. 2 e. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

DAVIS, Kingsley. A urbanização da humanidade. In *Cidades: a urbanização da humanidade*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972. p.13-35.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2007.

FILHO, Ercy José Soar; LEIS, Héctor Ricardo. Reflexividade e crise de confiança na sociedade contemporânea. In LEIS, Héctor Ricardo(org.). *Impactos da Modernidade na condição humana*. Florianópolis: editora Insular, 2005. p. 217-242.

GÊNESIS. Português. In: *Bíblia sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969. Edição Revista e corrigida. Bíblia. A.T.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*; trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. Fotogramas, vozes e grafias: Lisboa e Rio de Janeiro. SEMEAR - Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses - PUC/Rio, Rio de Janeiro, v. 3, p. 91-100, 1999.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*; trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 1999.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2006.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

NEIVA JR., Eduardo. *A imagem*. São Paulo: Ática, 1986.

KINSLEY, Davis. A urbanização da humanidade In: *Cidades: A urbanização da humanidade* trad. José Resnik. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1972. p. 13-35.

KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial a pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade: prelúdios*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1969.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1998.

PARK, Robert Ezra. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. p. 26-67.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e Post Scriptum*. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. *Os filhos do barro*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Ver o invisível: a ética das imagens. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ética: vários autores*. São Paulo: companhia das Letras, 2007. p. 425-453.

PERNISA JR., Carlos; FURTADO, Fernando Fábio Fiorese; ALVARENGA, Nilson Assunção. *Walter Benjamin: imagens*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

PLATÃO. *A república*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Clarice: a epifania da escrita (crítica e interpretação). In: LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1977.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

SERRANO, Alan Índio; LEIS, Héctor Ricardo. Modernidade: o polêmico significante de um período. In LEIS, Héctor Ricardo(org.). *Impactos da Modernidade na condição humana*. Florianópolis: Editora Insular, 2005.p.243-272.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. p.11-25.

SJOBORG, Gideon. Origem e evolução das cidades In *Cidades: A urbanização da humanidade* trad. José Resnik. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1972. p.36-51

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Trad. Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1983

TEZZA, Cristóvão. *O Fotógrafo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.

VERDE, J. J. C. *Cesário Verde: poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1967.

ZELDIN, Theodore. *Uma história íntima da humanidade*. Trad. Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.