



Romance e imagem em *O fotógrafo*, de Cristóvão Tezza

Cimara Valim de Melo*

“Diríamos que a fotografia é inclassificável”.

Roland Barthes

“Toda cidade é um olhar”.

Rui Carlos Ostermann

Dada a sua multiplicidade e abrangência, o romance é gênero de destaque na literatura contemporânea. Seu alcance ultrapassa fronteiras espaço-temporais e projeta-se em realidades heterogêneas, de modo que se apropria dos mais variados elementos estéticos para repensar, em seu corpo linguístico, a sua natureza e a vida cotidiana. O romance brasileiro contemporâneo nutre-se, cada vez mais, de um mosaico de gêneros e formas a partir dos quais manipula o espaço dentro de seu próprio corpo. A dimensão fotográfica, nesse sentido, aproxima prosa e poesia no romance, pelo modo como subverte o espaço interno/externo e a relação eu/outro através da imagem, constituindo-se como possibilidade de recriação da vida dentro e fora dos limites do literário. Assim como

* Doutora em Letras pela UFRGS, leciona no Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS).

o homem, o romance tem necessidade estética do outro e, por isso, está em constante procura de novos caminhos de representação do mundo e da compreensão de sua própria imagem.

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

A fim de compreender melhor as relações que o romance de Cristóvão Tezza estabelece com a imagem fotográfica, tanto em sua constituição linguística quanto espacial, investigamos aqui a representação do olhar em suas projeções simbólicas.

A fotografia como linguagem e imagem

O romance constitui-se como uma teia de imagens. Nele, olhares entrecruzados produzem uma teia linguístico-visual, formando o que aparece nesse gênero como uma de suas manifestações mais ricas: a multiplicidade de perspectivas que repercute em sua abertura. Tal diversidade é apontada por Bakhtin como elemento fundamental para a compreensão do discurso no romance, que pode ser comparado a uma orquestra de vozes a lhe dar singularidade: “O estilo do romance é uma combinação de estilos; sua linguagem é um sistema de línguas e, por isso, a sua diversidade é feita de um todo formado por ‘línguas e vozes individuais’” (Bakhtin: 1990, 74), que

se conectam por uma infinidade de fios dialógicos presentes no discurso romanesco.

Em *O fotógrafo* (2004), o entrecruzamento de olhares corrobora a construção da narrativa. Em especial o entrecruzamento fotográfico, ou melhor, sua representação, que atua como importante elemento da construção dessa teia de imagens presente desde o título da obra, passando por seus “fotogramas”, por seu enredo e por seus espaços. A representação, vista por Goffman como “toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre eles alguma influência” (2009, 29), é resultado da resposta do indivíduo sobre os fatos em determinado contexto. Dessa forma, o ato de representar é feito de duplicidades provenientes da interligação entre a “realidade verdadeira” e sua projeção, e da manipulação individual sobre a aparência. Goffman pensa essa relação dúbia entre realidade e artifícios ao afirmar que “a própria vida é uma encenação dramática” e que “o mundo todo não constitui evidentemente um palco, mas não é fácil especificar os aspectos essenciais em que não é” (2009, 72). Em *O fotógrafo*, a realidade móvel do romance reveste-se constantemente de simulacros¹ para, em um jogo de representações, projetar supostas realidades que emergem de imagens recriadas de situações individuais interconectadas e que vêm à tona por meio de flashes fotográficos ou mentais.

¹ Utilizamos aqui a noção de simulacro proposta por Baudrillard (1991, 2003). Para o sociólogo e fotógrafo francês, o simulacro nasce da crise no jogo de representações, provocando imagens falsas, jogo de máscaras e aparências. Mas a fotografia, por suas singularidades, é exceção nesse jogo: “Qualquer imagem verdadeira, qualquer fotografia verdadeira, são válidas apenas como exceção e, sob esses prismas, são singulares” (Baudrillard: 2003, 15).

Fotografia e representação estão intimamente ligadas pelo recorte que fazem ao captar o instante e, principalmente, pelo modo como o fazem: através de imagens que são, por sua vez, simulações da realidade. Para Baudrillard, a imagem é também a representação da nostalgia perante a perda da realidade: “Quando o real já não é o que era, a nostalgia assume todo o seu sentido” (1991, 14). A fotografia, portanto, em sua capacidade de fixar espacialmente o instante perdido, é uma das mais nostálgicas formas artísticas. Essas sensações vão ao encontro das apreendidas no romance de Tezza, no qual as personagens vivem constantemente uma espécie de náusea face ao ressentimento, à melancolia, ao tédio e à solidão que as habitam, levando-as à nostalgia em seu vagar pela cidade.

Barthes, ao analisar a fotografia e, por meio dela, a relação íntima entre sociedade e imagem, afirma que a foto se caracteriza pela imobilidade. “Quando se define a foto como uma imagem imóvel, isso não quer dizer apenas que os personagens que ela representa não se mexem; isso quer dizer que eles não saem: estão anestesiados, fincados, como borboletas” (1984, 86). Outra característica interessante é a transparência da foto. Ela é invisível, pois nela o tempo para e, por ela, nos vemos em outro espaço-tempo: “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (Barthes: 1984, 17). A partir de uma combinação físico-química que envolve a ação da luz e da água sobre algumas substâncias, bem como processos ópticos de formação da imagem, a fotografia é a arte da presença pelo olhar – ela possui a capacidade de produzir uma presença-espço que se move sobre o tempo e o apreende imageticamente na relação óptica que se faz entre o eu e o outro. Para Barthes, a fotografia envolve a história dos olhares, pois nela estes produzem novas percepções

identitárias. “Eu queria uma História dos Olhares. Pois a fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade” (1984, 25).

A contingência da fotografia descrita por Barthes passa em *O fotógrafo* pela palavra e por todas as possibilidades de representação nela inseridas. Dessa forma, o corpo fotográfico integra-se ao corpo literário e, dessa interseção, temos a união entre espaço (fotografia) e tempo (romance) por meio da linguagem. Duas formas artístico-linguísticas interconectadas remodelam a forma do romance e expandem as possibilidades da fotografia, gerando um ir e vir entre descrição e reflexão. “Já que a foto é contingente (e por isso mesmo fora de sentido), a fotografia só pode significar (visar uma generalidade) assumindo uma máscara [...]. A máscara é, no entanto, a região difícil da fotografia” (Barthes: 1984, 58).

Bakhtin também analisa a imagem enquanto elemento de formação do todo espacial da personagem dentro da atividade estética. Para o teórico russo, “o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica, que é o único capaz de criar para ele uma personalidade externa acabada” (2005, 33). A imagem externa precisa englobar aspectos do espaço interno das personagens, deve “conter e concluir o todo da alma”, tanto na “diretriz volitivo-emocional” quanto na “ético-cognitiva do mundo” (Bakhtin: 2003, 32). A fotografia, como uma máscara sobre o eu, é elemento repleto de representação, que se faz por meio das simbologias que esta carrega em si, combinadas àquelas que espectador traz em seu olhar.

Ao analisar a relação do fotográfico com o tempo e o espaço, Sontag afirma que “a fotografia é, de várias maneiras, uma aquisição. Em sua forma mais simples, temos numa foto uma posse vicária de

uma pessoa ou de uma coisa querida, uma posse que dá às fotos um pouco do caráter próprio dos objetos únicos” (2004, 172). A foto, dada a sua composição única, mesmo que possa ser reproduzida *ad infinitum*, resiste em seu agir silencioso na sociedade contemporânea. “Fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo” (Sontag: 2004, 28). A fotografia é o tempo que se faz espaço, pois, “por meio de fotos, o mundo se torna uma série de partículas independentes, avulsas” (Sontag: 2004, 33). Essa fragmentação do mundo e do tempo pelo espaço fotográfico é claramente perceptível em *O fotógrafo* desde os fotogramas que compõem o sumário, passando por sua construção narrativa, até a forma como esta nos apresenta os espaços de Curitiba e os espaços da mente das personagens.

A geografia da imagem em *O fotógrafo*

Ao distanciarmos o olhar analítico na busca por uma síntese imagética do romance *O fotógrafo*, podemos visualizá-lo como um romance de fronteiras. Isso porque nele encontramos, na dialética travada entre claro e escuro, noite e dia, vida e morte, os limites entre tempo e espaço, texto e imagem, literatura e fotografia. No interior dessa geografia de seres e formas móveis, nasce o romance de Tezza, repleto de espaços que geram a ilusão de movimento, como um fotograma narrativo.

Como todo linguístico, o romance de Tezza representa plasticamente o que as personagens veem pela fotografia e o que imaginam ou reconstituem pela memória. A narrativa, constituída sob diferentes pontos de vista, toma forma pelos olhares que as personagens do fotógrafo – ou Rodrigo, seu segundo nome, como é

chamado pelo deputado – Íris, Mara, Duarte e Lídia, entre outras, lançam sobre si e sobre o outro em um jogo sucessivo de reflexos ao longo do período de um dia, dentro do qual percorrem diferentes espaços de Curitiba sem sair do lugar que ocupam socialmente.

Para uma melhor visualização da complexidade desse jogo de imagens, espelhos e reflexos, transformamos parte desse vai e vem linguístico na Figura 1, que contempla as cinco principais personagens do romance. Cada seta simboliza o sentido dos olhares por elas lançados, ora sobre si mesmas, ora sobre o outro.

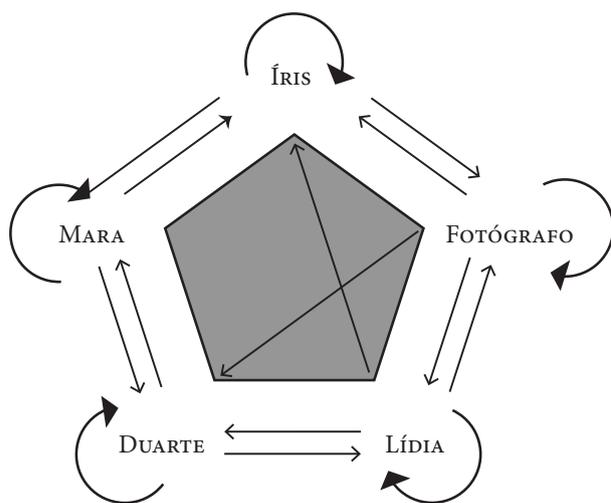


Figura 1: Representação do olhar em *O fotógrafo*

Dentre as imagens mais significativas do romance, estão as originadas pelo fotógrafo, seja na manipulação precisa de sua câmera, seja pelas imagens mentais reveladas ao longo da obra. Sua segurança com relação à técnica da imagem pode ser observada em

vários momentos, como aqueles em que se desloca pelas ruas para captar Íris com sua câmera.

Um hábito, na verdade: a fotografia é o meu trabalho. Em tudo o que vejo, vejo uma foto. [...] Encostou-se no muro de um estacionamento e enquadrou, longe, o vulto de Íris, que aparecia móvel, inseguro, trêmulo, pronto a cair no mais milimétrico movimento da câmera, que capturava a sua forma e pouco a pouco a trazia para perto. Disparou duas fotografias e esperou um, dois, três carros que voavam entre eles no simulacro da lente, depois alguém que atrás dela, maior que ela, obtuso, também aguardava o sinal, e a própria Íris, como se percebesse o olhar na orelha, desviou-se para a sombra do vizinho, e enfim, meio passo adiante, surgiu inteira, no quadro agora vertical. Disparou mais duas, três, quatro, cinco fotos, sentindo o prazer que sempre sentia ao ouvir aquele curto gemido do diafragma em cada toque (Tezza: 2011, 40-1).

Contudo, a mesma segurança não ocorre quando o protagonista lança o olhar sobre si mesmo. A incógnita que paira sobre ele não é expressa somente pelo anonimato que carrega consigo – pois o seu primeiro nome não é revelado –, mas também pelo olhar de Lídia e de Íris sobre ele e, em especial, pelo olhar desse eu que se faz outro por meio da autoanálise. “Nem Lídia me conhece; ninguém. Eu mesmo não me conheço, ele pensou, mas isso pode ser uma vantagem. Por enquanto, vou escapando pelas frestas” (Tezza: 2011, 81). Tal desconhecimento é também fruto da solidão que paira sobre o fotógrafo, representativo do indivíduo na contemporaneidade. Por isso, o fotógrafo, que corrobora a representação identitária de outrem, apenas se reconhece pela voz do outro. Prova disso encon-

tramos na definição que recebe do chefe: “Só os fotógrafos podem revelar, de fato, quem nós somos. De dentro de nossa caixa mental, não nos vemos; eles é que nos veem” (Tezza: 2011, 117). Definição que recebe a aprovação do próprio fotógrafo: “Sou o mensageiro da identidade, como diz o chefe. Revelo as pessoas” (Tezza: 2011, 271). Tais reflexões constituem-se à medida que outras revelações ocorrem na narrativa; não apenas as que o fotógrafo faz em seu laboratório, em busca da imagem perfeita e, ao mesmo tempo, do olhar de Íris, mas as que as demais personagens fazem sobre si e o outro.

Outro exemplo dessa teia de imagens vem da visão de Mara, esposa de Duarte, sobre Íris, enquanto aquela caminha pelas ruas de Curitiba e o fim da tarde se anuncia. Íris se perpetua na memória de Mara em um misto de espanto e desconforto, enquanto esta procura entender, nas lacunas da paciente, as de sua própria vida.

A sensação de carência na alma crescia: um desejo de não voltar para casa enquanto não deslindasse o nó de Íris, e Mara, atravessando a rua, uma nesga súbita de sol na cabeça, viveu uma vertigem curta de relações que se esfacelam, como se as filhas não fossem mais suas filhas e Duarte, súbito, se transformasse num estranho muito próximo, e a proximidade aumenta a estranheza, uma lupa num trecho da pele. Diante de uma vitrine de sapatos – lindo aquele ali, azul – ela tentava reatar o prazer de um fim de tarde livre confiscado brutalmente pela memória de Íris (Tezza: 2011, 148).

Como no excerto acima, encontramos em outros fotogramas a preocupação das personagens com a reconstituição silenciosa dos

fragmentos de suas vidas, as quais, enquanto tramadas, aproximam seres que vivem em seus mundos próprios, mesmo habitando um único espaço-tempo: um dia qualquer de 2002 na cidade de Curitiba. O silêncio – presente ao longo da narrativa – assume importância para as revelações e atua espacialmente, preenchendo os vazios das personagens, como bem expressa Lídia após percorrer o espaço do laboratório e deparar-se com os olhos de Íris na fotografia em preto e branco: “Achei que o silêncio era exatamente o que tínhamos a dizer, como quem abre um espaço sem limites. Mas o silêncio, angustiou-se ela, é também uma sombra” (Tezza: 2011, 256).

Além das cinco personagens principais, outras contribuem para a formação de um verdadeiro mosaico de olhares no romance. Entre elas está o homem desocupado, que possui visão privilegiada das ruas e, da calçada, observa o fotógrafo em sua busca pela imagem de Íris por meio da teleobjetiva. Outras incidências visuais estão no olhar do pai sobre o fotógrafo, de Alice sobre Lídia, de Danton sobre Íris, as quais complexificam a teia narrativa e oferecem novas perspectivas acerca de uma mesma realidade. Pela pluralidade de flashes, chegamos a olhares entrecruzados que geram, no todo espacial do romance, uma geometria prismática.

Elementos importantes para a constituição imagética da narrativa são os símbolos nela presentes, dentre os quais destacamos o espelho e a água. Ambos estão imersos no jogo fotográfico, pelo modo como projetam contrastes e contribuem para a plasticidade do romance.

A água é elemento recorrente em *O fotógrafo*. Fundamental no processo de revelação de cada foto, contribui, em diversos momentos, para as revelações íntimas das personagens. Para Chevalier e Gheerbrant (2009, 16), a água possui significações

simbólicas que podem ser resumidas em três formas dominantes: fonte de vida (é por ela que as fotografias são reveladas e nascem as imagens fotográficas); meio de purificação (aqui apresentamos as imagens do banho por Íris e por Lídia, ao longo do qual estas se renovam interiormente) e centro de regenerescência (como bebida revitalizadora para o fotógrafo, antes do encontro com Íris). Também corresponde, nas culturas orientais, ao negro, à ausência e ao feminino, por estar vinculada ao *yin*; em oposição à luz, à masculinidade e à presença do *yang*. É, portanto, um símbolo de contrastes, de ausências e presenças – fato que se percebe na figura ambígua do fotógrafo, que mesmo imerso na umidade inerente à criação fotográfica, reconhece-se “seco e lúcido como uma pedra” (Tezza: 2011, 118). A imersão na água significa o próprio renascimento, mas também significa a morte, tal como a fotografia, como afirma Sontag: “Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado – um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustada” (2004, 25).

Já o espelho – ou *speculum* – remete à observação, ao fenômeno do olhar. Enquanto espaço que reflete, o espelho é elemento que simboliza a visualização da alma e, por isso, está intimamente relacionado à visão, pois os olhos são considerados, na cultura popular, o espelho da alma – os olhos de Íris, nome que nos remete à parte mais visível e colorida do olho, perturbam o fotógrafo, Mara, Lídia, Danton. O espelho também se conecta à luz, pois é por ela que reflete as imagens. Sua capacidade de promover a imagem da realidade, mesmo que invertida, retoma o processo de representação artística e, por isso, assim como a superfície da água – ou do vidro, como na cena da vitrine, com a protagonista Mara –, é capaz de projetar o ser, além de gerar simulacros (Chevalier & Gheerbrant: 2009, 394).

No romance, o espelho está presente no desejo narcisista de Íris, que se questiona: “Quantas milhões de vezes já me vi no espelho?” (Tezza: 2011, 97), e, ao mesmo tempo, não se reconhece na própria imagem refletida. Há também o espelho quebrado, a multiplicar a imagem do fotógrafo que tenta “enquadrar uma imagem naquele caos de formas, achar um lugar para ele mesmo na moldura imaginária” (Tezza: 2011, 244), como quem encontra, em um espaço de fronteiras, ao mesmo tempo uma geografia e uma linguagem para si.

Por vezes, os símbolos do espelho e da água aparecem integrados no romance – a água como espelho onde as personagens se projetam imageticamente, a fotografia revelada na água, pela qual as personagens se veem. No trecho a seguir, observamos o processo de reconhecimento vivido por Íris envolvendo a água e o espelho, pelos quais sua imagem se refaz espacialmente.

No banheiro, Íris lavava de novo o rosto, agora com cuidado, atenção e detalhe. Água gelada e purificadora. Aleluia, irmão! Molhou também os cabelos e se olhou detidamente no espelho, atrás de falhas, que não havia: um rosto branco, agora limpo. A analista uma vez lhe perguntou se Íris teria alguma explicação para a obsessão com água. Tenho sim, mas não disse. Criança, na banheira, brincando com o sexo. Esfregou a toalha no rosto com fúria, para apagar a lembrança e entrar em outro registro, e olhou-se novamente, primeiro séria, depois sorrindo. Eu sou isso aí, ela pensou, e achou graça no “isso”. Sou alguma coisa. Ocupo um lugar no espaço e o espelho me reconhece. E sorriu, não exatamente alegre, mas como ensaio: imaginou a fotografia. Sem maquiagem. Puríssima (Tezza: 2011, 36).

O espelho, enquanto refletor da matéria com a presença da luz, é símbolo da transformação do eu no outro e do distanciamento. Por isso, tem pontos de contato com a fotografia, embora ambos representem em seu corpo espacial tempos diferentes. Bakhtin afirma que “a nossa situação diante do espelho é sempre meio falsa”, pois ele nos deixa face a face com um outro “possível e indefinido”, pelo qual “tentamos encontrar uma posição axiológica em relação a nós mesmos” (2003, 30). Pelo espelho, também se dá a formação do duplo: “Meu reflexo no outro, aquilo que sou para o outro torna-se meu duplo, que irrompe em minha autoconsciência, turva-lhe a pureza e desvia da atitude axiológica direta para comigo” (Bakhtin: 2003, 55). Assim, o romance de Tezza estabelece consigo mesmo uma dupla relação, dada a sua ambiguidade: representa fragmentos de vidas em movimento, mas, ao mesmo tempo, assimila-as em sua plasticidade linguística.

Espacialmente constituído, *O fotógrafo* possui na cidade mais que um plano de fundo, uma espécie de espelho onde as personagens se veem. Os espaços da urbe contribuem tanto para a composição imagético-espacial do romance quanto para os conflitos identitários vividos pelas personagens. Nesse espaço-labirinto, há o cruzamento de olhares, teia construída pelo andar constante pelas ruas e pelos espaços do pensamento. A forte incidência do espaço urbano está presente não apenas como cenário para os flashes memorialísticos ou fotográficos, mas como elemento móvel e vivo que interfere, ao longo das vinte e quatro horas que se passam do início ao final da narrativa, nas percepções e ações das personagens. As imagens do urbano representadas ora por ruas e calçadas, ora por estabelecimentos comerciais, acadêmicos e culturais, ora pelo interior de prédios, traduzem a força da cidade enquanto espaço

público que interfere profundamente nos conflitos individuais das personagens, conforme observa Beatriz Resende.

Na força desse cotidiano urbano, onde o espaço toma novas formas no diálogo do cotidiano local de perdas e danos com o universo global da economia, também a presentificação se faz um sentimento dominante, o aqui e agora se modifica pelas novas relações de espaços encurtados e de tragicidade do tempo. A cidade – real ou imaginária – torna-se, então, o *locus* de conflitos absolutamente privados, mas que são também os conflitos públicos que invadem a vida e o comportamento individuais, ameaçam o presente e afastam o futuro, que passa a ser impossível (2008, 33).

As personagens em movimento constante pela urbe podem ser comparadas a seres que se movem aleatoriamente em um labirinto, em contraste com a imutabilidade e a permanência da fotografia. Por esses horizontes espaciais e imagéticos, o romance forma-se enquanto corpo literário. Em meio a olhares assimilados e lançados pelas personagens, são captadas também distâncias exteriores e interiores com fronteiras e alcances próprios. O fotógrafo, em especial, expõe essa constituição espacial da obra de arte, conforme observada por Bakhtin: “Visto que o artista lida com a existência e o mundo do homem, lida também com a sua concretude espacial, com suas fronteiras exteriores como elemento indispensável dessa existência” (2003, 87).

Também a memória é um todo espacial de importante papel no romance em análise. Feita de imagens acumuladas e sobrepostas, é uma forma recorrente que as personagens encontram de olhar a própria vida e seu conteúdo pela relação eu/outro, como se

estivessem diante de um espelho imaginário. Sobre esta relação, Bahktin destaca que

todos os vivenciamentos interiores do outro indivíduo – sua alegria, seu sofrimento, seu desejo, suas aspirações e, finalmente, seu propósito semântico, ainda que nada disso se manifeste em nada exterior, se enuncie, se reflita em seu rosto, na expressão do seu olhar, mas seja captado por mim (do contexto da vida) – são por mim encontrados *fora de* meu próprio mundo interior (2003, 93).

Assim, a vida em *O fotógrafo* passa a ser espaço dentro e fora do ser, e por isso assume uma dimensão espacial, corporal, concreta – sendo essa dimensão a que a imagem fotográfica capta pela lente do artista. “O homem é uma equação do eu e do outro” (Bahktin: 2003, 99), por isso vive entre fronteiras externas e internas.

Considerações finais

Adorno, em seus estudos sobre arte e representação, salienta que o homem como um todo e toda a humanidade estão presentes em cada expressão artística e em cada conhecimento científico. Paradoxalmente, ao retomar as palavras de Valery, Adorno percebe no artista um ser em vias de extinção, pois, com suas armas próprias, “recusa o jogo da falsa humanidade”, criando com isso seu próprio jogo. “O artista, portador da obra de arte, não é apenas aquele que a produz, mas sim torna-se o representante, por meio de seu trabalho e de sua passiva atividade, do sujeito so-

cial e coletivo” (Adorno: 2003, 164). A presença do artista como protagonista do romance de Tezza fortalece a visão da literatura enquanto obra de arte e produz, no interior dessa narrativa, um jogo único, feito de representações e realidades multiplicadas pela visão de personagens que se percebem e se projetam pelos espaços desconhecidos da cidade de Curitiba. Personagens que vão muito além da microesfera social, representando, por meio de fotogramas conectados a um conjunto de imagens em movimento – ou geradoras de sua ilusão – a lógica imagética do mundo contemporâneo.

A imagem, cada vez mais presente nas sociedades contemporâneas, tornou-se principal veículo de consumo: “O que caracteriza as sociedades ditas avançadas é que hoje essas sociedades consomem imagens e não crenças” (Barthes: 1984, 174). Dentre as formas de imagem que, enquanto arte, contrapõem-se a essa enxurrada consumista propagada pelo olhar está a fotografia, que, em sua constituição espacial, “repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (Barthes: 1984, 13).

Podemos dizer, portanto, que todo o romance gira em torno do processo de revelação, cujo ponto central está nas fotos de Íris, reveladas pelo fotógrafo, e na descoberta que tal processo oculta.

Passou o filme para a água corrente [...]. Era como se o tempo todo ele não quisesse pensar em Íris, ele quisesse apagá-la, não revelá-la. Parece que ele está voltando a algum momento antigo de sua vida, mas, dessa vez, um momento bom, uma breve emoção. O sentimento de alguma coisa nova. O fotógrafo cansado, o fotógrafo mecânico do dia a dia vislumbra, enfim, uma fotografia que vale a pena, que revela, que brilha: o perfil de Íris na luz. Uma composição rara. Uma imagem realmente bonita. Uma combinação de luz e sombra em que

tudo dá certo, de trecho de nuvem que se afasta do sol para projetar uma pequena nuance, aos olhos que se pacificam entre um momento e outro (Tezza: 2011, 88).

Eis a imagem que revela epifanicamente o fotógrafo: a fotografia de Íris, “natural como uma pedra ao sol” (Tezza: 2011, 89). É nesse conjunto formado por realidade e representação que o fotógrafo se encontra e o romance de Tezza se constitui. Com a revelação das fotos, há também a do romance, que possui fragmentos de seu enredo ocultos em cada imagem – estática, mas que produz, na soma dos fotogramas, a ilusão do movimento.

O olhar ocupa, dessa forma, uma função social. “A minha função é olhar” (Tezza: 2011, 82), pensa o fotógrafo. Mas o olhar está inteiro no romance, ora no olhar sobre “o mundo pessoal, intransferível, inegociável” (Tezza: 2011, 185), repleto de solidão e ressentimento; ora no olhar do eu sobre o mundo a ele externo, como o de Duarte sobre a cidade de Curitiba, através do vidro de sua janela: “Sou um estranho missionário, ele pensou, sempre com a sensação de quem perdeu o fio de alguma coisa. Sentou-se e ficou imóvel contemplando a escuridão tranquila de Curitiba” (Tezza: 2011, 236). No coletivo formado de cada olhar individual, *O fotógrafo* é construído.

Perspectivas, contrastes, espelhos e simulacros formam o jogo linguístico presente em *O fotógrafo*, dentro do qual a fotografia assume destaque. Pela representação, a obra de Tezza aproxima a arte romanesca da fotográfica, formando um todo governado pelo olhar tão explorado na sociedade da imagem que revela, nessa relação eu/outro, o mundo contemporâneo. “Olhar, espiar, flagrar, observar são modos de ser de um eu que se pulveriza nos ‘fotogramas’

de uma subjetividade que se (re)conhece como imagem”, afirma Lucia Helena (2008, 19). A essa sociedade da imagem é intrínseca a necessidade de representação do outro pelo romance descrita por Bakhtin: “Eu não posso passar sem o outro, não posso me tornar eu mesmo sem o outro; eu devo encontrar a mim mesmo no outro, encontrar o outro em mim (no reflexo recíproco, na percepção recíproca)” (2003, 342). A busca incessante por esse reencontro aproxima as personagens de *O fotógrafo* nos espaços de um romance feito de imagens refletidas e entrelaçadas – imagens que traduzem o contemporâneo pela forma como representam as projeções entre indivíduo e sociedade, eu e outro, fotografia e romance, realidade e criação literária.

Referências

- ADORNO, Theodor W. “O artista como representante”. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. *De um fragmento ao outro*. São Paulo: Zouk, 2003.
- _____. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D’Água, 1991.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- GOFFMANN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- HELENA, Lucia. “Uma sociedade do olhar: reflexões sobre a ficção brasileira”. In: DALCASTAGNÈ, Regina (org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2008.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TEZZA, Cristóvão. *O fotógrafo*. Rio de Janeiro: Record, 2011.