

# Retratos manchados de tempo: leitura comparativa de *O Fotógrafo* e *O Professor*, de Cristovão Tezza

Time-stained portraits: comparative reading of  
'O Fotógrafo' and 'O Professor', by Cristovão Tezza

**Leonardo Bora** 

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Departamento de Ciência da Literatura,  
Rio de Janeiro, RJ, Brasil

E-mail: leonardobora@gmail.com

## Resumo

O ensaio se propõe a desenvolver uma leitura comparativa dos romances *O Fotógrafo* (2004) e *O Professor* (2014), ambos de Cristovão Tezza, que, ambientados na cidade de Curitiba, nos anos de 2002 e 2013, respectivamente, expressam visões conjunturais da cena política brasileira. Em diálogo com outras obras literárias (como *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, e *Leite Derramado*, de Chico Buarque) e cinematográficas (caso de *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho), são observadas as “manchas do tempo” impressas nos retratos ficcionais de Tezza, escritor que, nas linhas e nas entrelinhas dos romances analisados, desenha personagens complexos, que se veem mergulhados em memórias confusas, traumas, dúvidas. Mais do que defender certezas, objetiva-se iluminar a ideia de que a prosa de Tezza é um permanente exercício do olhar para o presente, rede de visões, ações e omissões que envolve personagens densos e discursos prenhes de sentidos e rostos ocultos.

## Palavras-chave

Cristovão Tezza; *O Fotógrafo*; *O Professor*; política; tempo.

Editor-chefe

Anélia Pietrani Correio

Laíse Ribas Bastos

Maria Lucia de Faria Correio

Recebido: 14/06/2023

Aceito: 18/07/2023

Como citar:

BORA, Leonardo. Retratos manchados de tempo: leitura comparativa de *O Fotógrafo* e *O Professor*, de Cristovão Tezza. *Revista Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v.15, n.29, e59220, 2023. doi: <https://doi.org/10.35520/flbc.2023.v15n29e59220>

## Abstract

The essay proposes to develop a comparative reading between the novels *O Fotógrafo* (2004) and *O Professor* (2014), both by Cristovão Tezza, which, set in the city of Curitiba, in the years 2002 and 2013, respectively, express conjunctural visions of Brazilian political scene. In dialogue with other literary works (such as *Esau e Jacó*, by Machado de Assis, and *Leite Derramado*, by Chico Buarque) and cinematographic works (such as *Aquarius*, by Kleber Mendonça Filho), the “stains of time” printed on fictional portraits are observed. Tezza is a writer who, on the lines and between the lines of the analyzed novels, draws complex characters, who are immersed in confused memories, traumas, doubts. Our aim is not to defend certainties, but to illuminate the idea that Tezza’s prose is a permanent exercise of looking at the present, a network of visions, actions and omissions that involves dense characters and speeches pregnant with meanings and hidden faces.

## Keywords

Cristovão Tezza; O Fotógrafo; O Professor; politics; time.

Em dada sequência do longa *Aquarius* (2016), dirigido por Kleber Mendonça Filho, alguns familiares, sentados em uma sala repleta de livros e discos, manipulam álbuns de fotografias. Entre vinhos e risadas, relembram histórias e, mais do que isso, aspectos da personalidade de cada uma das pessoas fincadas no papel<sup>1</sup>. Mas eis que uma “presença-ausente” aparece, nos retratos, alterando os rumos da prosa: trata-se do vulto de uma empregada doméstica, mulher negra vestida de uniforme branco, cujo rosto não é visto com nitidez (em uma das fotos enfocadas pelo diretor, a cabeça dela fora cortada, o que muito revela da opção de enquadramento de quem manipulava a câmera fotográfica, décadas atrás). Sequer o nome da mulher é lembrado, de pronto, o que exige da protagonista, Clara, um esforço de memória. A comida que ela fazia era “maravilhosa”, uma lembrança palpável; o nome virara pó. É nesse ponto que o espectro da empregada Juvenita, materialização do fantasma da escravidão e da permanência do racismo<sup>2</sup>, se encontra com a presença física da atual empregada de Clara, Ladjane, que “invade” a intimidade da família para mostrar uma fotografia

---

<sup>1</sup> Roland Barthes assim escreveu: “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 e fincados, como borboletas” (Barthes, 1984, p. 86).

<sup>2</sup> Tal problemática é literariamente desafiada no recente romance *Solitária*, de Eliana Alves Cruz.

do filho assassinado. A visão da morte, na foto daquele jovem, era menos agradável do que nas outras.

O desconforto causado pela “intromissão” de Ladjane é o retrato de um tempo e de uma estrutura social carcomidos por cupins. *Aquarius* é um filme que se tornou um símbolo do período em que foi lançado – o ano de 2016, quando a presidenta Dilma Rousseff, eleita democraticamente no pleito de 2014, foi retirada da cadeira presidencial por meio de um controverso processo de impeachment. Diretor e elenco do filme denunciaram o golpe parlamentar, durante a 69ª edição do Festival de Cannes, na França. Nas salas de exibição do Brasil, a obra, ao final, era aplaudida pelos espectadores, seguindo-se gritos em defesa da democracia e contra Michel Temer. É possível, por óbvio, analisar a película sem considerar esse contexto, mas é fato que observar as marcas do tempo tende a complexificar a leitura no que tange aos aspectos históricos e sociológicos.

Cristovão Tezza é um escritor consciente disso, o que se prova diante do fato de que ele embebe algumas de suas obras do teor político do presente. Assim o fez em *O Fotógrafo*, romance publicado em 2004 cuja ação narrativa se passa em 2002, às vésperas da eleição presidencial que levou Luiz Inácio Lula da Silva, ex-torneiro mecânico e líder sindical, ao Palácio do Planalto. A expectativa da eleição aparece nas linhas e nas entrelinhas do texto, o que nos ajuda a visualizar um retrato ficcional daquela conjuntura. E assim também o fez em *O Professor*, romance de 2014, que encontra na renúncia do Papa Bento XVI, anunciada em fevereiro de 2013, no Vaticano, um *leitmotiv* capaz de desvelar aspectos da mentalidade conservadora do protagonista – sujeito que não poupa críticas a Dilma Rousseff e que antecipa, com o seu discurso raivoso, o quadro de intensa instabilidade política que iria varrer o Brasil, nos anos seguintes. Muita coisa ocorreu, em termos políticos e sociais, no arco temporal compreendido entre os anos de 2002 e 2013, sendo possível estabelecer conexões entre os dois romances – percepção que motiva a redação deste ensaio.

De saída, é importante anotar que a presença desses marcadores temporais tão específicos e aparentemente desconectados dos eixos centrais das narrativas não só não é uma novidade como pode ser observada em obras canônicas da literatura brasileira, caso de *Esau e Jacó*, de Machado de Assis. No romance machadiano, o contexto político da transição do Império para a República, em novembro de 1889<sup>3</sup>,

---

<sup>3</sup> O capítulo LX, intitulado *Manhã de 15*, descreve o acordar do Conselheiro Aires e a ida do personagem ao Passeio Público do Rio de Janeiro. Machado de Assis narra: “Enfim, cansou e desceu, foi-se ao lago, ao arvoredo, e passeou à toa, revivendo homens e coisas, até que se sentou em um banco. Notou que a pouca gente que havia ali não estava sentada, como de costume, olhando à toa, lendo gazetas ou cochilando a vigília de uma noite sem cama. Estava de pé, falando entre si, e a outra que entrava ia pegando na conversação sem conhecer os interlocutores; assim lhe pareceu, ao menos. Ouviu umas palavras soltas, *Deodoro, batalhões, campo, ministério* etc. (...) Quando Aires saiu do Passeio Público, suspeitava alguma coisa, e seguiu até o Largo da Carioca.” *In*: Assis, 2002, p. 110.

foi traduzido com brilhantismo (e comicidade) no drama do confeitiro Custódio, que não sabia como proceder com a sua “tabuleta nova” (justamente o título do capítulo LXIII do livro, que narra o diálogo entre o confeitiro e o Conselheiro Aires). “Manchar” a obra de tempo histórico, demarcando determinados acontecimentos reais, funcionava, na prosa machadiana, enquanto estratégia para a tessitura de comentários políticos e análises sociológicas que extravasavam a espinha dorsal do romance, havendo, seguramente, as interpenetrações. O espírito crítico de leitor do seu próprio tempo que o escritor exercitava nas crônicas jornalísticas também dava as caras nas páginas romanescas, o que é uma escolha subjetiva. No caso dos romances de Tezza aqui analisados, ambos estão fincados em tempos históricos bem demarcados, não havendo grande distância entre o tempo da escrita (e da primeira publicação) e o tempo narrado, transmutado em ficção. Pode-se dizer, por conseguinte (e sem medo da redundância), que *O Fotógrafo* é um retrato (ainda que desfocado) do período eleitoral de 2002; e que *O Professor*, por outro lado, tem como pano de fundo o mosaico de discursos que culminou no julgamento do impeachment, em 2016, e na ascensão da extrema direita, em 2018.

Mais do que descrever com minúcia uma dada conjuntura histórica, o que se objetiva, aqui, é o estímulo a elucubrações acerca da narratividade desses romances, seus temas entrelaçados, suas entrelinhas prenhes de material reflexivo. E, em especial, observar as “manchas do tempo” que por vezes se fazem mais significativas que as palavras impressas em tinta: lacunas e rachaduras por onde a ficção escorre.

## Fotografias recortadas

Fotografar o cotidiano: pessoas, coisas, lugares, as ruas de Curitiba, no início da primavera. E montar, a partir disso, um multifacetado painel, assimétrico e um tanto confuso, para mostrar ao visitante da exposição (no caso, o público-leitor) algumas facetas da vivência contemporânea, das multidões aos vazios indiferenciados, calçadas e quitinetes – a “hiperglobalização” de Georges Benko, os “não-lugares” de Marc Augé, as identidades fragmentadas (ou desfocadas) de Stuart Hall. Em traços velozes, assim pode ser sintetizada a alma de *O Fotógrafo*, romance cuja história central (o que é deduzível a partir do título) acompanha os passos de um fotógrafo, sujeito de meia-idade bastante desiludido (ele também desfocado, um vulto sem nome – apenas o segundo, Rodrigo, é revelado ao leitor), que precisa realizar um trabalho misterioso: fotografar uma jovem chamada Íris, em troca de 200 dólares por rolo de filme não revelado.

Tezza vai direto ao ponto: o suspense envolve o texto já no primeiro capítulo, intitulado “O fotógrafo espera”. Se este início bem poderia marcar a abertura de uma trama policial passível de ser adaptada para o cinema *noir*, com intrigas detetivescas de soluções desafiadoras, logo percebemos que estamos diante de algo diferente:

mais do que nos contar uma história, Tezza quer nos mostrar imagens, fotógrafo ele também, o organizador de uma mostra de 25 fotografias (e não à toa o título de cada capítulo está no tempo presente), *flashes* da banalidade cotidiana descritos sob a forma de escrita. A pesquisadora Cimara Valim de Melo atentou para isso:

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 (Melo, 2012, p. 93).

O registro do português falado nas ruas, à época, não poderia ficar de lado, se pensarmos que a obra se propõe a retratar o seu tempo. A linguagem empregada, portanto, não apenas descreve as ações (aspecto funcional, meio pelo qual uma história é contada), mas é parte constitutiva das ações, com certa autonomia grosseira. É possível dizer que a linguagem legitima o narrado, conferindo veracidade às ações e sendo, ela própria, mais uma das fotografias tiradas por Tezza. A escrita é marcada por coloquialidades: abundam “palavrões” na fusão entre a narrativa em terceira pessoa (o narrador onisciente) e o discurso direto dos personagens. Tezza potencializa o uso do fluxo da consciência, varrendo mentes com tal voracidade que os mais prosaicos detalhes de uma linha de pensamentos são registrados em texto. Nada escapa aos olhos do narrador, que descrevem algumas cenas com tara e apreço pelo grotesco – são narradas a diarreia do fotógrafo e a “mijada” da personagem Lídia, durante um banho. Pode-se falar, pois, em um “hiperrealismo”, que sugere, em especial nas cenas escatológicas, um “quê” naturalista.

Estruturalmente falando, o romance é uma sequência de quadros: conjunto de recortes organizados com alguma lógica e certa linearidade. A unidade de tempo (toda a ação se passa em apenas um dia, a exemplo do *Ulisses*, de James Joyce, e de *Os Ratos*, de Dyonélio Machado) não impede que digressões e projeções sejam feitas (algumas de grande importância, como as que expõem os traumas e sonhos de Íris, inclusive o abuso sexual infantil). O espaço é igualmente bem pensado: Curitiba, mas não uma Curitiba qualquer. Trata-se de uma Curitiba recortada, cujos limites ficam restritos a regiões do Centro ou próximas dele – e é importante atentar para o fato de que o fotógrafo mora em região incerta e retirada, assim como Naziazenno Barbosa, o protagonista de *Os Ratos*, com relação às zonas centrais de Porto Alegre. Há, obviamente, uma ideia de não-pertencimento e desterro, marginalidade, o que aumenta a carga simbólica dos personagens, expulsas, todas, do paraíso do consumo das regiões centrais. E submetidas, todas, a uma sensação de permanente vigilância e controle – daí o porquê de tanto em *O Fotógrafo*, romance de 2004, quanto em

*Os Ratos*, romance de 1935, os protagonistas se mostrarem incomodados com olhares invasivos que materializam a certeza de que “toda essa gente se enxerga, se observa” (Machado, 2004, p. 15).

As influências cinematográficas, seja pela ideia de “impressão da realidade” criada pela sequência de fotogramas, seja pelos cortes secos que “editam” o texto de modo a criar um todo dinâmico, também se fazem notar. É equivocado pensar que as ações narradas são dissociadas ou autônomas. Ao contrário: unindo as várias “fotografias” existem linhas visíveis apenas ao leitor, linhas que se tocam, se esbarram na saída de elevadores e, no mais das vezes, se perdem em ruas, escadarias, caminhadas ao léu. Tal recurso já foi amplamente utilizado em produções da sétima arte, como no premiado *Crash* (vencedor do Oscar de melhor filme, em 2005), de Paul Haggis; e na recente teledramaturgia brasileira, merecendo destaque a novela *Amor de Mãe*, de Manuela Dias. A tensão narrativa (urgência e emergência) se estabelece sob a forma de teia de relações humanas, como se a qualquer momento a ação ou omissão de algum personagem pudesse desencadear, rastilho de pólvora, uma reação em cadeia, o que (e eis uma das melhores sacadas de Tezza), jamais ocorre – o que pode frustrar os leitores que de fato anseiam por explosões e tiroteios (que, por sinal, fazem barulho no filme de Haggis).

Fato é que a construção de personagens revela o zelo de um experiente escritor para com o seu ofício. Percebe-se que o autor tenta despi-los (às vezes, de maneira literal – e a nudez de Íris não deixa mentir, acentuando as sombras do cinema *noir*) a todo momento, mergulhando<sup>4</sup> em profundezas. No fundo, todos angustiados, inseguros, carregando um ramallete malcheiroso de traumas e um pacote de esperanças pálidas, as quais, em dados momentos, parecem vicejar diante da iminente vitória de Lula – mas nada grandiloquente, aguerrido, fervoroso. A trama romanesca em que os personagens estão amarrados é um pretexto para reflexões amadurecidas, mais sedimentadas que aquelas anteriormente formuladas pelo escritor (basta uma rápida comparação de Íris com Trapo). Tais reflexões nos remetem às tão debatíveis noções de modernidade, pós-modernidade e supermodernidade, dialogando, a obra de Tezza, com a filosofia, do niilismo nietszchiano ao existencialismo de Sartre. O prazer de Íris pelo vômito e a insinuação da bulimia, o sentimento de asco do fotógrafo e de sua esposa, a ânsia, o desconforto. Eis a primeira palavra do capítulo *Duarte volta para casa*: “Desconforto – talvez a palavra seja exatamente esta: desconforto” (Tezza, 2004, p. 80). É evidente a captação de patologias epocais.

Estão na obra questões recorrentes nas produções do autor anteriores a 2004, como o tráfico de drogas, a prostituição, a falência da instituição familiar. A ausência

---

<sup>4</sup> O verbo “mergulhar” nos remete à simbologia da água, aspecto que é abordado por Cimara Valim de Melo em sua leitura crítica de *O Fotógrafo*. O elemento água desempenha papel narrativo importante em diferentes sequências da trama de Tezza.

de perspectivas, enfim, é o mote do texto (o que podia ser notado, em menor grau, em *Trapo*, *Juliano Pavollini* e *Uma noite em Curitiba*). O leitor se depara com personagens atormentados, entorpecidos – insetos tontos (lembança da simbologia kafkiana, evocada no início do posterior *O Professor*) ou “alguém que atravessa um labirinto de lâminas cortantes” (Tezza, 2004, p. 116), como bem diagnosticado pela psicanalista Mara, em “Mara caminha pela cidade”. Cidade que, com marcas de provincianismo, é excludente – e Tezza não hesita em descrever com minúcia catadores de papel, mendigos, miseráveis, seres invisíveis ao “sistema”, palavra tão cara a Trapo.

O fotógrafo, espécie de herói problemático, sequer consegue se refugiar em sua casa, algo que ainda era possível a Naziazeno, ao final d’*Os Ratos*. A rua é o espaço onde ele mais se encontra, posto que o casamento está ruído (ou roído, ao sabor do leitor) e o lar desmontado. É complexa a imagem do laboratório fotográfico: trata-se de um anexo do banheiro, algo que irrita a esposa Lídia e materialmente expressa o deslocamento do fotógrafo dentro do seu próprio lar – e é justamente nesse “não-lugar”<sup>5</sup>, mix indefinido de casa e trabalho, que o fotógrafo reflete sobre os rumos da vida e as escolhas do passado. É nesse cubo-confessionário, diante da água, que ele “revela” a imagem de Íris, o que, como bem anotado por Cimara de Melo, configura uma epifania:

Eis a imagem que revela epifanicamente o fotógrafo: a fotografia de Íris, “natural como uma pedra ao sol” (Tezza, 2011, p. 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 (Melo, 2012, p. 107).

“Ilusão do movimento” que é a base de compreensão do cinema, linguagem artística e espaço físico que ganham importância no oitavo capítulo, “Lídia e Duarte vão ao cinema”. Tal capítulo pode ser entendido como uma síntese dos sentimentos de desilusão coletiva, angústia e desamor que perpassam a narrativa. Uma sala de cinema se transforma em uma metáfora da atual condição humana: sentar-se, passivamente, diante de uma tela em branco. Enquanto esperam o início da projeção (nota-se um elemento platônico sutil), Lídia e Duarte, aluna e professor, refletem a respeito do “admirável mundo novo” (lembança da distopia de Aldous Huxley),

---

<sup>5</sup> Pode-se dizer que o “não-lugar” do laboratório fotográfico é um desenho do que foi teorizado por Michel de Certeau, conforme o narrado por Marc Augé: “Quando Michel de Certeau fala em ‘não-lugar’ é para fazer alusão a uma espécie de qualidade negativa do lugar, de uma ausência do lugar em si mesmo que lhe impõe o nome que lhe é dado.” (Augé, 1994, p. 79).

num ambiente marcado pelo “tédio escuro”. A temática do desejo, dos sonhos destruídos, salta aos olhos. A seguinte passagem, que se refere a Duarte, é eloquente:

Ele continuou divagando, a tela em branco adiante: 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, sempre falsa, no máximo a sombra kitsch de um ritual que se perdeu há mil anos, um resíduo, uma pulsação inexplicada. Por que pensar nisso agora? – eu sou, ele tentava concluir, um homem feliz (Tezza, 2004, p. 61-62).

Para completar esse quadro marcado pelo desencantamento, é projetado na tela o *trailer* de *As ilusões perdidas*, adaptação cinematográfica do romance de Honoré de Balzac, leitura fundamental para o pensar de questões que envolvem a imprensa, a vaidade, a corruptibilidade de cada ser. Mais uma vez, a intertextualidade: recorrência na prosa de Tezza, na qual abundam os acentos metaficcionais.

## Palavras empoeiradas

O caráter metaficcional fica ainda mais evidente nas páginas de *O Professor*, cuja narrativa, que é ambientada em fevereiro de 2013, apresenta ao leitor o curto espaço de um amanhecer: Heliseu, o professor que dá título ao romance (o paralelo com *O Fotógrafo* é claro – a visão da pessoa pela profissão que ela exerce, o que não deixa de ser um fetichismo<sup>6</sup>), sente as dores nos ossos de mais de sessenta anos, levanta da cama com certo esforço, toma banho, café da manhã, e se prepara para receber uma homenagem na Universidade Federal do Paraná. Homenagem protocolar, que ele mesmo interpreta como algo risível: a cadeira que ocupa, “Filologia Românica”, não goza de qualquer prestígio naquela instituição. Os colegas de trabalho o ridicularizam. É, ele próprio, uma peça de museu, um medalhão que não brilha.

Já na abertura do romance, a lâmina do suspense se faz notar, o que revela uma estratégia narrativa semelhante à observável na obra de 2004: o professor desperta agitado, de um “sono difícil”<sup>7</sup>, com medo de um “inimigo” indefinido – os

---

<sup>6</sup> Observa-se a mesma estratégia ficcional no título do romance *A Tradutora*, publicado por Tezza em 2016. Tal obra, na qual os aspectos metaficcionais são bastante acentuados, é ambientada no contexto da Copa do Mundo de Futebol realizada no Brasil, em 2014.

<sup>7</sup> Lê-se, na prosa de Kafka: “Certa manhã, ao despertar de sonhos intranquilos, Gregor Samsa encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (Kafka, 2016, p. 13).



já mencionados ecos kafkianos. A memória se revela um problema: ele afirma, no tom formal dos discursos acadêmicos (acento beletrista que perpassa toda a narrativa, o que, em certas passagens, causa um incômodo no sentido oposto àquele proporcionado pela coloquialidade “suja” de *O Fotógrafo*), que não quer se lembrar do passado, marcado pela morte da esposa (ocorrida em condições suspeitas, reveladas lentamente) e pela perda simbólica do filho, que, homossexual assumido, saiu do Brasil e fixa residência, constituindo família, nos Estados Unidos – o que, para Heliseu, era motivo de vergonha. Ao professor resta a mesma empregada doméstica da época da tragédia, a mesma casa de descrições austeras, a cátedra empoeirada e um romance quase turbulento com a aluna e orientanda Thérèse. Resta, ainda, a consciência do tédio mortal: o tédio para com a homenagem, o tédio para com a política nacional, o tédio para com as relações sociais em sentido amplo. Letargia misturada a misantropia, conforme se depreende do excerto:

(...) eu sempre fui o tipo de sujeito que não parece estar em lugar nenhum, uma pessoa sem nitidez, um sujeito indeciso, um esquisito sem partido, um reacionário, como uma vez entreouvi naquele mesmo café, *ele nem chega a ser de direita*, e duas pessoas riram sem pressenti-lo atrás da porta, de onde ele voltou ainda impressionado, para buscar um apagador imaginário na sala de onde saiu e dar tempo à mudança de assunto (Tezza, 2014, p. 13).

A autoconsciência do reacionarismo desencadeia reflexões curiosas, amarradas ao forte teor político que pontua essa narrativa situada no contexto do aniversário de dez anos de governos petistas – iniciados em 2003, em cuja beirada estão debruçadas, atentas, as letras de *O Fotógrafo*. Na primeira metade do texto de 2004, ambientado no furor eleitoral de 2002, Íris, a modelo decadente (e garota de programa) fotografada pelo protagonista, se mostra decidida: “Lula ou Serra? Serra ou Lula? Lula, é claro.” (Tezza, 2004, p. 79). Ao final da narrativa, porém, quando questionada sobre o voto do amanhã, explode em saliva niilista: “Eu não vou votar em porra nenhuma e quero que essa merda se foda.” (Tezza, 2004, p. 216). Se a esposa do fotógrafo, Lídia, vislumbra alguma esperança concreta no voto em Lula, o mesmo não se pode dizer de Íris, que oscila. Também cambaleia o protagonista: enquanto conversa com o pai, eleitor de José Serra e entusiasta do neoliberalismo privatizador, o fotógrafo é questionado sobre o porquê de ele cogitar votar em Lula, alguém que “não tinha experiência nenhuma”; no entanto, o que mais interessa ao personagem que dá título ao livro, naquele momento, não é pensar na rampa do Planalto, mas “na ruína precoce da sua vida aos 40 anos” (Tezza, 2004, p. 52). O escritor reforça, aos olhos de Íris: “Ele parecia mais um vulto que uma pessoa.” (Tezza, 2004, p. 74). Vulto que, ao reencontrar um amigo de infância, então deputado, se depara com

uma descrição que muito diz da realidade dos primeiros anos da segunda década do século XXI, o contexto de produção de *O Professor* e o contexto em que a história de Heliseu se passa. Diz o deputado:

O que realmente importa é separar a escolha religiosa da esfera política. Isso sim é processo civilizatório, é a escolha que tem de ser feita, traumática ou não. Não me venham com essa lengalenga relativista e multicultural de que todos têm suas razões e portanto todas as razões são iguais. Enquanto as populações – e eu incluo a nossa – acharem que uma boa ditadura resolve os problemas (se fizermos uma pesquisa bem-feita, vamos descobrir que a maioria do povo brasileiro pensa exatamente assim; é a mesma lógica idiota que acha que função de polícia é matar bandido) – enquanto a coisa continuar assim não há solução. (Tezza, 2004, p. 101).

A visão política de Heliseu é menos problematizadora: ele encarna o ideal prático das soluções drásticas (e a história bem revela onde tal perspectiva desagua). Nada presta, o país vai de mal a pior, todos são corruptos, o Brasil acabou devido ao assistencialismo e somente mãos fortes, ainda que ditatoriais, conseguiriam recolocar o avião na rota. Heliseu, de certa maneira, reproduz a mesma visão que levou o filho renegado a morar nos Estados Unidos, segundo a qual “o Brasil é horrível” (Tezza, 2014, p. 55). Para o professor, estudar a sociedade brasileira sempre foi algo chatíssimo e até desnecessário, posto que óbvio. Às passeatas pelas Diretas ele não foi e no debate Lula x Collor, em 1989, ele não tomou partido – oficialmente, porque acusa o golpe e revela o desprezo pelo candidato de origem operária, que não dominava o português padrão-culto. Passados os dez primeiros anos do governo petista, à mesa do café, ele assume, com certa desfaçatez: “Eu nunca tive opinião formada. Senhores, numa palavra: eu não sei e nunca soube. Como a tal Bolsa Família, que diminuiu a desigualdade social – e seus efeitos colaterais, senhores, como a perenização da esmola?” (Tezza, 2014, p. 16).

Católico, o professor revela desconforto diante da expansão das religiões neopentecostais, representadas, no romance, pela empregada Diva. Em *O Fotógrafo*, o tema aparece de modo indireto: Íris, a jovem que não enxerga Deus no horizonte, liga a televisão, na madrugada, e ouve “um pastor rezando contra um céu de artifício” (Tezza, 2004, p. 177) – o que a irrita. O neopentecostalismo, que, em desdobráveis dimensões, está abraçado ao “novo conservadorismo brasileiro” (Lacerda, 2019), aparece, em *O Fotógrafo*, através da tela do televisor; em *O Professor*, ambientado uma década mais tarde, a questão está fisicamente materializada na casa do protagonista, despertando a incapacidade de comunicação dele – e acionando visões generalistas.

Heliseu personifica um setor do catolicismo que rejeita a teologia da libertação e o modismo dos “padres cantores”; é alguém que, no fundo, perdeu a fé no Deus

onipresente – mas que ainda cultua o latim enquanto língua litúrgica e se vê abalado, ou ao menos moralmente incomodado, com a notícia da renúncia de Bento XVI:

Como assim, a renúncia do Papa?! E a primeira conclusão que lhe vem com alguma nitidez à cabeça é que talvez, por causa do Papa, cancelem a homenagem, o que lhe dá uma sensação dupla de ofensa pessoal e de alívio – estava livre, até sintonizar que a ideia é absurda, ele já saiu do seminário há mais de 50 anos e o cônego Zélio já deve estar morto e enterrado e comido de vermes. O que me preocupa – e ele olhou de novo o jornal, como que diante de uma folha escrita em chinês, como assim, o Papa renunciar?, ergueu a cabeça pensando em perguntar à dona Diva, mas ela não é uma papista, como diriam os ingleses, ela é uma brava evangélica moderna, uma mulher ecológica que não corta os cabelos, e enfim ele sorri: papista, que palavra engraçada. (Tezza, 2014, p. 65).

A visão que Heliseu direciona para a foto de Joseph Ratzinger estampada no jornal, durante o desjejum, é ambígua: ele parece rir daquela figura, oscilando entre o respeito exigido pela liturgia e a galhofa de alguém que duvida do que os olhos enxergam:

Leu mais uma vez a manchete com o parágrafo explicativo, a foto daquela figura encarquilhada cheia de roupa e pompa com aquele chapéu carnavalesco que era capaz de ler em português quase que sem sotaque: um filósofo, um linguista, um rígido alemão, também ele com seus traumas, dizem que foi da Juventude Hitlerista, e quem sabe, no entanto, se transformou num humanista – pois nem ele aguentou a barra, e Heliseu deu uma risadinha. O Papa renunciou. Esse mundo está mesmo perdido, eheh. (Tezza, 2014, p. 66).

Já o olhar que direciona para dona Diva oscila entre o “curioso” (uma “evangélica moderna, ecológica, que não corta os cabelos”) e o descaradamente racista: “um ícone sombrio no umbral do corredor, índia-preta-branca-mulata” (Tezza, 2014, p. 72); “mas dona Diva não se chama Divina por acaso, e meu humor a respeito é minha herança patrimonialista escravocrata, tudo bem” (Tezza, 2014, p. 118). Tal olhar estabelece e hierarquiza, com uma desfaçatez de fazer inveja a Brás Cubas, recortes de classe, gênero, sexualidade e raça, um desfile de preconceitos mal disfarçados sob o manto da “brincadeira”. Recurso narrativo análogo foi utilizado por Chico Buarque em *Leite Derramado*, romance de 2009 no qual o protagonista, Eulálio d’Assumpção, profere despautérios acerca do processo de dilapidação patrimonial da família.

É curiosa a afirmação de que “se o Papa renunciou, tudo é possível”, análoga ao “se Deus não existe, tudo é permitido” apresentada no início da narrativa. O pesquisador Roy David Frankel atenta para isso e conclui:

A manhã na qual se passa todo o romance é temporalmente especificada através da manchete do jornal lido por Heliseu: “Bento 16 renuncia; novo Papa deve ser escolhido até a Páscoa”, o que nos permite facilmente descobrir quando ele é encenado – essa é a manchete do jornal *Folha* da terça-feira, dia 12 de fevereiro de 2013. Essa notícia é problematizada diversas vezes pelo personagem, pois “Se Deus não existe, tudo é permitido”, máxima de Dostoiévski citada ironicamente com *apud* pelo próprio Heliseu. Interessante essa problematização do divino, presente também na personagem Dona Diva, nascida Divina, empregada do professor que se mostra como uma presença constante em toda a narrativa. Heliseu é um Raskólnikov pós-moderno: por mais marcado pela culpa cristã que ele possa ser, paira em sua história um crime misterioso cuja real ocorrência é mantida em suspenso por toda a narrativa. (Frankel, 2015, p. 267).

Não parece descabido dizer que o universo desenhado por Tezza é o de uma terra abandonada por Deus – e, nesse sentido, ganham os romances aqui analisados a dimensão dramática investigada por Georg Lukács. Os protagonistas, seres errantes, se deparam com relações estilhaçadas e não mais nutrem a ilusão da totalidade. No caso de Heliseu, a amargura ressentida e ao mesmo tempo conformista, com fumos de paranoia (o medo dos comunistas sanguinários, por exemplo, algo tão anacrônico e tão assustadoramente atual), constroem um texto ácido, corrosivo. Após afirmar que o inimigo do sonho é o próprio filho, o professor dispara severas críticas, carregadas de machismo e misoginia, a Dilma Rousseff, a “ex-guerrilheira que se tornou presidenta” (nome que ele considera “horroroso”, uma “dissonância riscante”), principal agente de um “governo de merda”, o “pior governo brasileiro dos últimos 30 anos” (Tezza, 2014, p. 162-163). Há, aqui, uma relativização da ditadura civil-empresarial-militar, julgada “mais branda” do que no restante da América Latina, poupada de maiores críticas.

Da mesma forma que a visão política de Íris cambaleia, a depender do estado emocional, o filho rejeitado de Heliseu expressa, na segunda metade do livro, um olhar otimista para com o Brasil, o que desdiz a primeira impressão que dele adquirimos:

(...) Eduardo me ligou há um mês para contar de sua filha e, surpreendentemente, elogiar extasiado o Brasil, *a imagem da presidente Dilma aqui na América é maravilhosa*, as pessoas amam o Brasil, ela saiu no *Times*, uma mulher de fibra, poderosa, tem a maior boa

vontade com a gente, como se ele ainda fosse um de nós, quando cada entonação de sua fala denunciava um estrangeiro, alguém já vivendo completamente sob outro quadro mental, *minha filha é afro-americana, é uma fofura, nós estamos assim... nem é possível dizer!*, e amando o distante país de fantasia que jamais chegou a ser real, esta disneylândia brasileira em que, 15 anos depois, se transformava o país de que ele fugiu – como é bonito ele amar o Brasil lá de San Francisco, abraçado com o Andrew, a filhinha com fitas rosa nos cabelos, o mundo sorri. (Tezza, 2014, p. 163).

Mas não é permitido sorrir, no “mundo sem Papa” do professor Heliseu. A não ser um riso de sarcasmo, amarelo, típico de piadas sem graça.

## Disparos

Leituras panorâmicas das obras cotejadas revelam um interessante quadro de análise de conjuntura política, o que, ligado às personalidades cambiantes dos personagens, dá aos romances dimensões narrativas nada óbvias e talvez mais ricas nas frestas e nos acostamentos. É de maneira quase banal ou distraída (o que, por óbvio, é uma estratégia narrativa bem pensada) que as letras de Tezza revelam, por exemplo, a permanência do pensamento totalitário nazifascista nas ações do tio do protagonista de *O Fotógrafo*, conforme se depreende da seguinte passagem:

O tio era o alemão irmão de sua mãe, de quem ele herdou nada exceto o talento de revelar, o senso de medida da escuridão. Conte, dizia o velho, conte até onze e dê uma sacudidela no tanque. Como quem está marchando, dizia o velho, talvez saudoso do führer, acrescentou Lídia com um risinho. Um homem obsessivamente correto e com um apurado sentido de punição. (Tezza, 2004, p. 67).

O “risinho” de Lídia guarda as tensões de um tempo que veria mudanças estruturais aceleradas, no que diz respeito à sociedade brasileira, e que, na contramão dos avanços progressistas (e parafraseando o cineasta sueco Ingmar Bergman), também chocaria o “ovo da serpente” do ultraconservadorismo, onda violenta que tomaria conta da cena pública brasileira, na segunda década deste já tão intenso século XXI. “Risinhos”, olhares fugidios, gestos “inocentes”, nada é por acaso, na película literária de Tezza: debaixo destes pequeninos “piparotes” à la Machado de Assis, esconde-se (e revela-se) a monstruosidade da violência. Violências, no plural: amálgama de feridas abertas, inflamadas, que tomam de assalto os discursos dos personagens em momentos-chave. A falsa acusação de roubo que levou à demissão de uma empregada doméstica quando o fotógrafo tinha 15 anos (e, não por acaso, o objeto da celeuma é

uma chave) é apresentada ao leitor enquanto lampejo de memória – algo que sequer configura uma subtrama. Há, no entanto, um efeito narrativo análogo ao observado quando Juvenita aparece na tela, em *Aquarius*. Assim o fato é revelado:

Um dia a chave (do laboratório fotográfico do tio) sumiu e a empregada foi demitida. Um ano depois, ele (o fotógrafo do título do romance) encontrou a chave no bolso de um paletó esquecido: nunca teve coragem de confessar ao tio, que morreu três anos depois certo da inocência do seu aprendiz. Sacudiu o tanque mais uma vez: por que ele não consegue se livrar dessa memória, quase trinta anos depois? Não foi a primeira nem será a última vez que uma empregada é demitida injustamente; a injustiça, e, mais que isso, a sensação poderosa de injustiça, é parte inseparável da vida. E, afinal, ele não teve culpa: ele não sabia que a chave estava naquele bolso; ele não mentiu quando disse que não tinha pegado a chave. Portanto. Portanto, ele deveria, um ano depois, ter mostrado a chave descoberta no seu bolso e repartir a culpa com o seu tio. Uma reparação moral era necessária: uma indenização à menina despedida, aliás sem carteira assinada nem férias nem décimo terceiro nem porra nenhuma na melhor tradição da senzala brasileira, diria Lídia, mesmo sendo uma polaca branquinha, na cor da fantasia curitibana. (Tezza, 2004, p. 67).

A culpa que aflige o fotógrafo, enquanto ele manipula o tanque onde a imagem de Íris está sendo revelada em papel, é a mesma culpa que ocupa a sala do apartamento de Clara, em *Aquarius*, quando a cunhada da protagonista dispara, depois de ouvir que Juvenita havia sido uma “filha da puta que roubou nossas joias e se escafedeu para o Ceará”: “É, mas é inevitável, né. A gente explora elas, elas roubam a gente, de vez em quando, e assim vai.”

Pode-se dizer que a violência está impressa no próprio verbo “disparar”: Íris está na mira do fotógrafo, uma espécie de caçada urbana que expressa jogos de poder. Ao apertar o botão de sua câmera, o fotógrafo aperta um sem-fim de gatilhos, viajando em pensamentos retorcidos: “Disparou mais duas, três, quatro, cinco fotos, sentindo o prazer que sempre sentia ao ouvir aquele curto gemido do diafragma em cada toque”. (Tezza, 2004, p. 33). Oscilando entre o prazer e a culpa, o drama ordinário do fotógrafo desvela uma rede maior – o drama social de um país no divã. O professor Duarte, em dado momento, constata: “Lula vai ganhar a eleição (...), e lembrou que não havia propriamente um entusiasmo naquelas mesmas pessoas no cafezinho que discutiriam aos gritos dez anos antes. Alguma coisa se perdeu no caminho (...)” (Tezza, 2004, p. 184). Pouco depois, analisa: “José Serra é um bom

candidato; talvez o melhor, ele pensou, se tivesse – se tivesse o quê? A esquizofrenia brasileira: cada esquerda se alia com a sua direita.” (Tezza, 2004, p. 184).

A nuvem que paira, densamente, sobre os olhos de Duarte contrasta com o céu de brigadeiro das certezas de Heliseu, o outro professor. Não há muito espaço para hesitações, nos discursos do filólogo. Há, sim, uma profunda frustração. Encastelado em seu apartamento (o cenário de uma tragédia), as ruas, aos seus olhos, parecem ainda mais ameaçadoras e vis, um mundo desconhecido e hostil. Resta a ideia, uma entre muitas, de que entre os rolos de filme deletados pelo fotógrafo e as páginas do discurso de agradecimento riscadas às pressas pelo professor de Filologia, reflexo de um desprezo e desinteresse por si mesmo, há, também, um arco temporal maior – 10 anos, inegáveis mudanças de mentalidade, políticas de inclusão, ações afirmativas e redistribuição de renda, a renúncia de um Papa, a eleição de uma presidenta, que depois foi golpeada. Observar a complexidade de tais “fotografias” e “rabiscos” (e a permanência de certas estruturas arcaicas) é o desafio que Tezza joga para um leitor atento, aberto às discussões. O presente ao alcance da grande-angular da câmera.

## Referências

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo: Ática, 2002.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FRANKEL, Roy David. A luta para não voltar ao pó. *O Professor*, de Cristóvão Tezza. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 7, n. 13, p. 265-268, 2015.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: LP&M, 2006.

LACERDA, Marina. *O novo conservadorismo brasileiro*. Porto Alegre: Zouk, 2019.

MACHADO, Dyonelio. *Os Ratos*. São Paulo: Planeta, 2004.

MELO, Cimara Valim de. Romance e imagem em *O Fotógrafo*, de Cristóvão Tezza. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 4, n. 8, p. 91-109, 2012.

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

TEZZA, Cristóvão. *O Professor*. Rio de Janeiro: Record, 2014.