

Literatura em movimento: Narrativa e fotograma em O fotógrafo, de Cristovão Tezza¹

Thaís Rocha Tavares

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Resumo: Cristovão Tezza é um autor que, frequentemente, integra, discute e dramatiza as artes dentro de sua literatura, proporcionando leituras diversas que ampliam entendimentos e questionamentos acerca dos fenômenos artísticos. Em *O fotógrafo* o autor intitula os capítulos, do sumário, de “fotogramas”, utilizando do conceito técnico de fotograma, para efetivar a construção de significações dentro do romance. Assim, propõe-se, neste artigo, realizar a leitura dos capítulos, segundo o conceito de fotogramas, proposta na versão da obra publicada pela editora Record (2011), extraindo múltiplos sentidos e possibilidades de análises. Defende-se que a junção das noções de fotogramas e de capítulos podem definir, conjuntamente, um processo narrativo. Juntamente às análises dos fotogramas no romance, foram estabelecidas relações dialógicas com os longas-metragens *Blow up* (1966) e *Janela indiscreta* (1954) que dramatizam a figura do fotógrafo dentro do discurso cinematográfico. Nesse contexto, busca-se ampliar o entendimento acerca da natureza da fotografia e do cinema destacando como o conceito de fotograma potencializa a compreensão dos capítulos da narrativa de Tezza em uma lógica integrada, e, conseqüentemente, como isso amplia as relações entre as artes, dentro da própria literatura.

Palavras-chave: Fotograma, narrativa, literatura brasileira, cinema, fotografia, Cristovão Tezza

Abstract: Cristovão Tezza is an author who often integrates, discusses and dramatizes the arts within his literature, providing diverse readings that broaden the understanding and questions about artistic

phenomena. In *O fotógrafo*, the autor names the chapters from the summary as “photograms”, using the technical concept of photography and cinema to construct meanings within the novel. Thus, it’s proposed in *this paper*, by reading the chapters, according to the notion of photograms, proposed in the book version published by Record editor (2011), extracting multiple meanings and possibilities for analysis. The joining of the concept of photogram and chapter is connected to the idea of a narrative process. Together with the photograms analysis in the novel, dialogic relations were established with the films *Blow up* (1966) and *Rear Window* (1954) which dramatize the figure of the photographer within the cinematographic discourse. In this context, we aim to expand the understand about the nature of photography and cinema, emphasizing how the concept of photogram enhances the understanding about the chapters of Tezza's narrative in an integrated logic, and, consequently, how this expands the relations between the arts, inside the literature itself.

Keywords: Photogram, narrative, brazilian literature, cinema, photography, Cristovão Tezza

1. Literatura, fotografia e cinema

A literatura proporcionou preciosas contribuições para a evolução da linguagem cinematográfica e, por sua vez, o surgimento da fotografia e do cinema propiciou diversas temáticas e materiais para se refletir e produzir análises e ficções literárias. Um dos autores que utilizou da fotografia e do cinema para pensar a narrativa literária foi Júlio Cortázar. No capítulo “Alguns aspectos do conto”, no livro *Valise de Cronópio*, o talentoso escritor argentino compara a fotografia com a forma do conto, assim como associa a forma do romance com a de um filme. Para ele, a forma curta do conto, como um fragmento, são condições nas quais os escritores atuam, a partir dessas limitações, considerando-as como elemento estético para constituição da obra. O autor considera que essas limitações podem impor uma objetividade ao olhar de quem cria o conto. Outro aspecto a ser destacado, em relação ao conto, refere-se a como esses recortes irradiam e ampliam os sentidos extraquadro, para além do enquadramento, representando uma abertura que projeta “a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto.” (Cortázar 2006: 152). Seria um fragmento,

delimitado, mas que atua como um forte impacto capaz de abrir uma realidade que transcende o enquadramento abrangido pela câmera (*idem*: 151). Enquanto que em uma obra cinematográfica como a narrativa romanesca a obtenção desse efeito, a captação “dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais” (*ibidem*). Pelo fato de ser de ‘ordem aberta’ o romance e o filme, contrastam com a ideia do recorte, representado pelo conto e pela fotografia (*ibidem*). Na obra romanesca, os efeitos são obtidos de forma acumulativa enquanto que no conto é alcançado por uma estratégia incisiva, “sem trégua” (*idem*: 152).

Essas aproximações entre o cinema, a fotografia e a literatura possibilitam que se faça uma análise literária de *O fotógrafo*, de Cristovão Tezza, a partir da relação entre elas, pelo o que o próprio romance oferece, possibilitado pela noção de movimento atribuída ao processo narrativo e sistema estabelecido pelo autor.

2. *O fotógrafo*: literatura em movimento

Cristovão Tezza possui mais de 20 livros publicados e suas obras vêm obtendo grande relevância e visibilidade no cenário literário brasileiro contemporâneo. Com o romance *O filho eterno*, consolidou-se como escritor, recebendo o Prêmio São Paulo de Literatura, o Jabuti de melhor romance, em 2008, além de conquistar a premiação da APCA (Associação Paulista dos críticos de Arte) e o Portugal-Telecom. A obra literária *O fotógrafo* foi premiada (em 2005) pela Academia Brasileira de Letras como melhor Romance do ano e recebeu o 3º lugar no Jabuti.

A narrativa de *O fotógrafo* se passa no intervalo de um dia, apresentando cinco pontos de vistas subjetivos, dando a impressão de simultaneidade de vivências que se cruzam e se desencontram no espaço da cidade. A história ocorre ao amanhecer, quando um fotógrafo é incumbido, por um homem misterioso, de espionar e fotografar a modelo Íris secretamente:

Calculou o saldo: 200 dólares no bolso, minha ajuda de custo, e na bolsa, em forma de filme, 36 poses — outros 200 dólares. Bastaria entregar o rolo ao homem. Ou não? É melhor que ela não saiba que está sendo fotografada, o homem havia dito, querendo mesmo dizer que é fundamental que ela não

saiba. Sim, mas de certa forma ela não soube que estava sendo fotografada, o fotógrafo argumentou. Como fazer é problema seu, o homem disse. Pois eu resolvi a meu modo, ele planejou responder. (Tezza 2011: 41-42)

O romance mostra esse fluxo de pensamentos, explicitando o “conteúdo da consciência” (Auerbach 1971: 469) dos personagens, fato que lembra a reflexão de Tezza, feita em *O espírito da Prosa*, a respeito da mudança crucial na forma de narrar suas histórias. Nessa ocasião, referindo-se a *O terrorista lírico*, o autor diz que a alteração na forma de narrar é como se reposicionasse

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

Em *O Espírito da Prosa*, Tezza menciona a “câmera”, dispositivo que registra imagens, para falar do narrador em primeira pessoa, remontando a sua forma de pensar e o traço inter-relacional que se reflete na sua literatura. O ato de situar a câmera “dentro” do personagem implica no que Adorno denomina como “abolição da distância” entre o narrador e o narrado que surge como uma das estratégias mais eficazes, para “atravessar o contexto do primeiro plano e expressar o que lhe é subjacente, a negatividade do positivo” (Adorno 2003: 61-62). Esse tipo de parâmetro, observado por Adorno, pode ser notado em *O fotógrafo*, pois, como leitores, monitoramos os mais profundos pensamentos e desejos dos personagens, sem que eles “saibam” disso. Ao mesmo tempo em que eles se veem e se “vigiam” na trama, nós, os leitores, estamos os vigiando.

Além dessa característica, em *O Fotógrafo*, podemos também observar o descentramento da história, que proporciona uma experiência mais fragmentada do homem inserido na metrópole. Dessa forma, provoca uma profícua reflexão sobre o foco narrativo, ao apresentar os diferentes pontos de vista dos personagens, promovendo o deslocamento do olhar narrativo. A sensação de simultaneidade é suscitada constantemente, promovida pelo movimento dos personagens que convivem nos espaços,

públicos e privados, e oscilam na condição de vidente e visível. Esse sincronismo é colocado de forma sequencial pelos capítulos, mas é percebido por elementos e situações que se “repetem” sob outros pontos de vistas que se alternam, entre as vivências focalizadas na trama tezziana. Isso mostra que um dado momento de um personagem preexiste ao de outro personagem.

O foco narrativo concentra-se no fotógrafo, no primeiro capítulo, que, ao final, narra o momento em que ele decidiu conhecer Íris. Em frente ao apartamento da modelo, o fotógrafo esticou “o braço para o botão da campainha” (Tezza 2011: 17). No final do segundo capítulo, (após o interfone tocar duas vezes) sob a perspectiva de Íris, ao abrir a porta para expulsar Joaquim, surge, diante dela, “uma figura engraçada, com uma câmera pendurada no peito e uma sacola a tiracolo”, que “esticava o dedo naquele exato instante em direção ao botão da campainha” (idem: 25). No início do terceiro capítulo, a narrativa apresenta novamente o ponto de vista do fotógrafo, retomando o fato e dando sequência: “A mão no ar, a porta se abriu – e havia duas figuras recortadas contra a luz diante dele.” (idem: 27). O mesmo episódio foi percebido, pelo ponto de vista do fotógrafo, depois pelo de Íris e, em seguida, retornou ao ponto de vista do fotojornalista.

O leitor pode perceber que a atenção que cada personagem atribui àquele momento depende da percepção do cenário geral das relações das quais o personagem é parte integrante. Como um fotógrafo, experimentando várias abordagens, antes de se decidir qual seria o melhor ângulo, para retratar determinado tema, Cristovão Tezza parece experimentar as possibilidades narrativas, explorando os lugares, as situações e as percepções de cada um dos seres ficcionais que compõem a história.

Os personagens, embora se encontrem e se dispersem nos espaços públicos e privados, estão conectados pelo sentimento de ressentimento, de solidão. Essa emoção é experimentada pelo fotógrafo e pela modelo Íris. No início do primeiro capítulo, em um momento introspectivo, o fotógrafo pensa que a “solidão é a forma discreta do ressentimento [...] com a nitidez de quem escreve um poema, olhando para o alto — quantos andares?” (Tezza 2011: 7). E, no início do segundo fotograma-capítulo, o narrador explicita que Íris teria expressado algo semelhante: “— A solidão é a forma suave do

ressentimento — ela disse em voz baixa, como quem declama um poema” (idem: 19). Além deles, outros personagens como Lídia (esposa do fotógrafo), Duarte (esposo de Mara que é analista de Íris) e Danton (amigo de Íris) também manifestam ideias que corroboram essa percepção de solidão em relação à vida.

Conforme observamos, a junção dos capítulos possui os efeitos acumulativos (mencionados por Cortázar), se reiterando de forma interdepende, para criar o movimento das existências emaranhadas e desconectadas na metrópole moderna. A intenção de Tezza em atribuir explicitamente o sentido de fotogramas aos capítulos encontra-se na versão de *O fotógrafo* publicada em 2011 pela editora Record. Revisada pelo autor, a palavra “sumário” que constava na publicação da Rocco (2004) foi substituída por “fotogramas” na edição da Record.

Figura 1: Capa de *O fotógrafo* (2004)



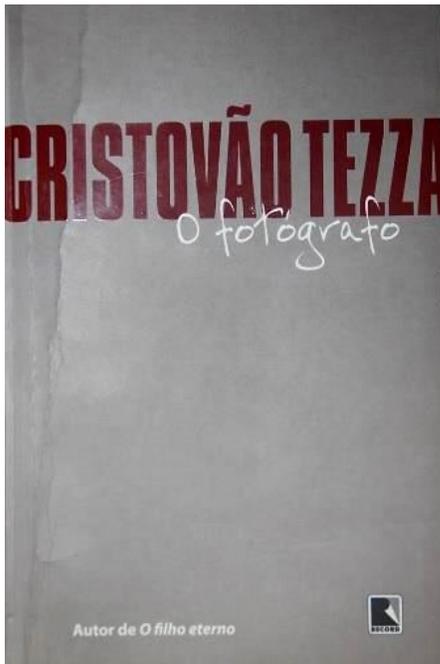
Fonte: Versão publicada pela Rocco (2004).

Figura 2: Sumário da Rocco (2004)

O fotógrafo espera	9
Íris recebe um cheque	18
O fotógrafo encontra Íris	23
O fotógrafo bebe uma cerveja	32
Íris e Lídia encontram-se duas vezes	35
O fotógrafo almoça com a família	46
O fotógrafo conversa com o pai	50
Lídia e Duarte vão ao cinema	54
O fotógrafo revela um filme	64
Íris almoça em casa	72
Duarte volta para casa	80
O fotógrafo encontra o deputado	89
Lídia bebe um café	105
Mara caminha pela cidade	111
O fotógrafo faz um lanche	121
Íris vai ao Café Teatro	131
Duarte chega em casa	142
O fotógrafo e Lídia trocam algumas palavras	149
Danton leva Íris para casa	162
O fotógrafo vai à cidade	170
Íris toma um banho	176
Duarte acorda de madrugada	183
O fotógrafo encontra um amigo	188
Lídia acorda de madrugada	196
O fotógrafo reencontra Íris	202

Fonte: Versão publicada pela Rocco (2004).

Figura 3: Capa de *O fotógrafo* (2011)



Fonte: Versão revista e publicada pela Record
(2011)

Figura 4: Fotogramas da Record (2011)

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

Fonte: Versão revista e publicada pela Record
(2011)

Em ambas as edições de *O fotógrafo*, a lista no início do livro estaria elencando os diversos segmentos do romance, dando a eles uma ordenação significativa da e sobre a estrutura da obra literária. Entretanto, na publicação da Record (2011) o autor evidencia a intenção de que os capítulos sejam lidos, entendidos, como fotogramas. Esse gesto requer intercambiar conceitos para entender os capítulos como fotogramas e fotogramas como capítulos.

Sabe-se que o sumário corresponde a um dos elementos pré-textuais de uma obra escrita, responsável por listar as seções do livro, explicitando seus diversos segmentos. Emmanuel Araújo (1986: 444) reitera que o sumário contém a “ordenação sistemática e não alfabética da estrutura do livro” com a função de dividir as diferentes abordagens de uma obra.

A ordenação das seções do livro nos remete à ideia convencional de organização das narrativas em partes chamadas capítulos. Capítulo, no dicionário Aulete é definido como “cada uma das partes de um texto consideradas como unidade (narrativa, temática, etc.)” (Aulete 2011: 281). A palavra ainda admite a acepção de que seja um “(conjunto de

acontecimentos, período de tempo) que é semelhante a capítulo, por formar uma unidade específica, distinguível, dentro de um processo ou contexto, de uma obra ou realização maior” (ibidem) e a “conjunto de cenas, episódios etc., que fazem parte de uma narrativa maior e que são regularmente publicados (na imprensa) ou transmitidos (por televisão ou rádio), separados de outros, mas, formando com estes, uma sequência (capítulo de folhetim, de radionovela, de telenovela)” (idem: 281-282).

Essas acepções destacam, portanto, que os capítulos são parte de um conjunto; que essas partes se constituem como unidade temática ou narrativa; que tanto circulam autonomamente quanto fazem parte de uma “narrativa maior”, constituindo uma sequência. Todas essas acepções são relevantes para percebermos que um capítulo é um elemento unitário, inserido na lógica interdependente, que são as divisões, unidades que, em conjunto, formam o discurso de um romance.

Para relacionarmos os capítulos com os fotogramas na obra de Tezza, será preciso que façamos, também, a partir de um breve estudo sobre o surgimento e das evoluções das artes, uma diferenciação do conceito de fotograma, utilizado no cinema e na fotografia. Fazer esse breve percurso teórico e histórico, permite perceber as semelhanças e particularidades observadas em ambos os fenômenos artísticos (e, conseqüentemente, as aproximações e distanciamentos que ocorrerão em relação ao conceito de “fotograma”).

O primeiro grande marco reconhecido na história da fotografia foi a imagem fixada por Joseph Niépce, a partir de uma experiência feita em uma placa de estanho, coberta com uma mistura de água com betume, que ficou exposta por cerca de oito horas (Cavenagui 2008: 10). Barthes (2017) reconhece, na história da fotografia, as contribuições dos pintores pelas aplicações da “perspectiva”, “enquadramento” e “óptica da câmera obscura”, mas nega-lhes o protagonismo no surgimento da fotografia atribuindo-o aos químicos. A fotografia nasce a partir de “uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz)” que “permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado” (idem: 77). Na época de seu surgimento, o historiador de arte E. H. Gombrich considera que o dispositivo fotográfico estimulou “mais

os artistas em seu caminho de exploração e experimentos” ajudando-os “a descobrir o encanto das cenas fortuitas e do ângulo inesperado” (Gombrich 2015: 524).

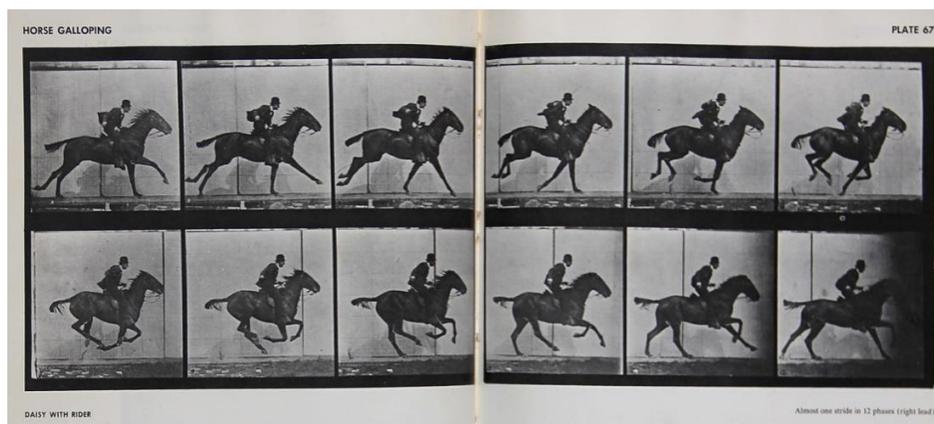
São notórios os efeitos da invenção da fotografia nas diferentes artes e segmentos da sociedade. Benjamim (2017), ao ponderar sobre esses efeitos, considera que, antes de discutir se a fotografia é ou não arte, seria o caso de questionar se as invenções fotográficas já não haviam alterado a própria natureza da arte, expandindo seus limites.

Benjamim acredita que se “a litografia encerrava virtualmente o jornal ilustrado, também o cinema falado encontrava-se latente na fotografia” (Benjamin 2017: 55). De forma semelhante, os estudos, experimentos e projeção de imagens configuraram o que Arlindo Machado denomina como “pré-cinema” (Machado 1997: 14).

Considerado um dos pioneiros do cinema, segundo Robert Taft, o fotógrafo Eadweard Muybridge, é inserido historicamente no período do pré-cinema, por realizar experimentos com fotografia em sequência e inventos como o Zoopraxiscópio, dispositivo que exibia imagens de forma consecutiva. (Taft 1955: 9).

Para Taft, Muybridge se consagra por realizar o estudo dos movimentos e ações, por meio de imagens progressivas, do ser humano e dos animais (Taft 1955: 7). Segue um de seus vastos experimentos com uma série de fotogramas reunidos em *Animals in motion* e *The human figure in motion*:

Figura 5: Horse with saddle rider. Uma das sequências de fotografias de cavalo galopando, do acervo de Muybridge



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

A iniciativa de Muybridge, ao disparar as fotografias em sequência, representa uma preparação para a exploração mais sistematizada da sequencialidade imagética e para a criação da ilusão da imagem em movimento, conforme ocorre com a experiência do cinema. Sobre isso Robert Taft (1955: 9) discorre na apresentação do livro *The human figure in motion* de Edward Muybridge, mencionando as dificuldades em se apontar as origens da criação da imagem em movimento. Independentemente disso, segundo ele, Muybridge foi o primeiro a utilizá-la como método de estudo dando visibilidade internacional para a questão.

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

O cinema surgiu a partir de experimentos técnicos principalmente para fins de investigação do mundo, e, posteriormente, é que se foram enxergando as potencialidades desse novo meio de expressão. Naquela época, os inventores da fotografia e do cinema não imaginavam a dimensão do impacto da cultura da imagem na humanidade (até porque ainda não se falava nisso), inclusive no âmbito das outras artes como a pintura e a própria literatura. O livro escrito por Tezza é um exemplo desse impacto da fotografia e da cultura da imagem, pois tematiza a figura do fotógrafo, que revela fotografias em um improvisado laboratório de revelação analógica e, ainda, pelo próprio fato de referenciar os capítulos como “fotogramas”.

Na arte cinematográfica, em algumas gravações, costuma-se adotar o padrão de 24 fotogramas por segundo. No romance de Tezza tem-se 25 fotogramas. Aplicando esses entendimentos aos “fotogramas” listados em *O fotógrafo*, é possível pensar que cada um deles interdepende do outro, para criar a sequência lógica da história e o discurso da obra como um todo. Dessa forma, como fotogramas, as partes se fundem umas às outras. Essa fusão repercute em toda a estrutura da trama. Os personagens, por exemplo, realizam ações

num capítulo que os conectam aos outros personagens em capítulos distintos, colocando a narrativa em movimento por meio da junção de detalhes dos fotogramas-capítulos.

No cinema, o fotograma essencialmente, é a unidade mínima que interdepende de outros fotogramas para criar a ilusão de movimento. Jacques Aumont e Michel Marie pontuam que na exibição do filme, o fotograma não é percebido individualmente, “mas fundido, [...] com os que o precedem e o seguem, dando uma impressão de movimento” (Aumont/ Marie 2003: 136-137).

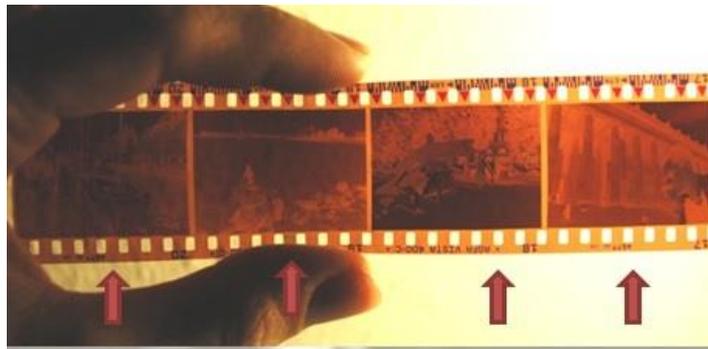
Na fotografia, segundo Philippe Dubois, seria considerado fotograma a inscrição pela ação da luz em uma superfície fotossensível. Para o autor:

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

Nesse sentido, o princípio da fotografia independeria da câmera, mas seria o processo de “*impressão luminosa*” cujo resultado não necessariamente se pareceria com o objeto referencial (idem, 50, grifo do autor). Em *O fotógrafo*, são revelados conflitos que emergem, silenciosamente, das relações entre os personagens, como o casamento desgastado entre o fotógrafo e Lídia, como os relacionamentos abusivos dos quais Íris tenta se livrar, e como Duarte e Mara possuem uma união estável, mas estão emocionalmente distantes um do outro. Nos capítulos como fotogramas, na acepção fornecida por Dubois, a partir dos vínculos e pensamentos dos personagens, são reveladas as distâncias, os ressentimentos e as verdadeiras intenções cobertas nos gestos. Assim, o conjunto de fotogramas torna-se um espaço imagético e ficcional onde os personagens transitam, olham (ou não olham), pensam, reagem e sentem; constitui-se de seres ficcionais que oscilam entre a gentileza e a rispidez, o aparente e o latente, as alegrias e os ressentimentos, a esperança e a desilusão.

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

Figura 6: Filme fotográfico com fotogramas de temas diversos.



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

Figura 7: Película cinematográfica. O mesmo tema em sequência.



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

Os títulos dos 25 fotogramas-capítulos do sumário reúnem cenas do cotidiano dos personagens:

O fotógrafo espera
Íris recebe um cheque
O fotógrafo encontra Íris
O fotógrafo bebe uma cerveja
Íris e Lídia encontram-se duas vezes
O fotógrafo almoça com a família
O fotógrafo conversa com o pai
Lídia e Duarte vão ao cinema
O fotógrafo revela um filme
Íris almoça em casa
Duarte volta para casa
O fotógrafo encontra o deputado
Lídia bebe um café
Mara caminha pela cidade
O fotógrafo faz um lanche
Íris vai ao Café Teatro
Duarte chega em casa
O fotógrafo e Lídia trocam palavras
Danton leva Íris para casa
O fotógrafo vai à cidade
Íris toma um banho
Duarte acorda de madrugada
O fotógrafo encontra um amigo
Lídia acorda de madrugada
O fotógrafo reencontra Íris
(Tezza 2011: 5)

Os títulos dos capítulos (fotogramas) possuem mais sentidos unitários, suscitando ideias e divagações conforme o teórico John Berger (2017) afirma a respeito das fotografias no livro *Para entender uma fotografia*. Como se pode perceber, os títulos descrevem

atitudes comuns tais como beber uma cerveja, almoçar, beber um café, tomar banho. Geralmente, cada uma dessas frases emblemáticas, expressas no título do fotograma, poderia ser “transformada” em imagem. Portanto, o exercício de ler as palavras como “fotogramas” implica considerar que elas são as próprias imagens que Tezza “registra”. Não deveria ser lido como uma legenda de um fotograma, mas vistas como o próprio fotograma, ou seja, a formação de fotogramas imaginários suscitados a partir das palavras dispostas no livro.

Os capítulos são uma série de fragmentos pensados e organizados sistematicamente por um autor de um livro, como a fotografia que organiza o caos da vida, recriando-a em um fragmento, um recorte. Por exemplo, “O fotógrafo almoça com a família” não evidencia o desejo de Lídia de divorciar, que se manifesta nos gestos ríspidos neste capítulo e em diversos momentos da trama. Não basta só ler os títulos no sumário. Para extrair o que esses fotogramas podem nos dizer, é preciso ler cuidadosamente o capítulo, para perscrutar o seu sentido. Faz-se necessário transcender as aparências, e procurar um sentido mais profundo, do mesmo modo como o fotógrafo da ficção, que busca por mais detalhes, com auxílio da lupa.

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

Tratando-se de uma narrativa romanesca, *O fotógrafo* possui essa noção cumulativa, que se reitera na interdependência dos capítulos. Mas ainda, a relação da obra em sua totalidade com os capítulos conserva tanto a noção de fragmento como a de continuidade, de interdependência. Cada capítulo, como um fotograma, acrescenta algo novo, apresenta um olhar distinto do que havia sido contemplado e, ao fazer o seu recorte, amplia o que já havia sido apresentado, enfatizando a oscilação de pontos de vista, entre vidente e visível, na vivência simultânea dos personagens que coexistem e transitam nos espaços da cidade.

Compreendemos, assim como procuramos demonstrar, que ao considerar os capítulos como um conjunto de fotogramas percebe-se com mais clareza, a organicidade da obra, a partir da coexistência de personagens que compartilham os espaços públicos e privados da/na cidade.

3. Os fotógrafos e os fotogramas

O protagonista de *O fotógrafo*, cujo nome não é revelado na história, “estava com os contatos diante dele e pegou **a lupa** para conferi-los. Era uma sensação sinestésica (o cheiro da revelação): varrer cada **fotograma** à procura do seu potencial – o que essa **fotografia terá a me dizer?**” (Tezza 2011: 200, grifo nosso). Se, por meio da organização textual, pode-se perceber uma condensação dos conceitos de fotograma do cinema e da fotografia, na concepção do romance *O fotógrafo*, a partir desse excerto, podemos perceber que, por vezes, fotograma adquire o mesmo sentido de fotografia. Pelas características aqui percebidas, essa aproximação faz sentido, mas gera uma confusão, pelo fato de que fotografia designa tanto a arte e a prática fotográfica como, também, a própria imagem que dela resulta. A acepção de fotografia como a imagem obtida se aproxima da ideia de fotograma, como uma unidade de imagem.

A atividade de ler os fotogramas-capítulos de *O fotógrafo* assemelha-se à atividade do protagonista, da própria ficção de Tezza, que investiga, com uma lupa, os fotogramas no laboratório de revelação, com o intuito de detectar cada nuance na imagem. Torna-se inevitável a associação de que é possível encontrar mais detalhes ao se fazer uma leitura mais criteriosa dos fotogramas-capítulos, de ampliar determinados sentidos, de verificar o que a leitura de cada detalhe dos fotogramas pode nos dizer. Assim, pode-se apreender além da superfície, as ideias que possam estar expressas ou que possam ser entendidas por diversos vieses, considerando o teor polissêmico da imagem e da palavra.

Não somente o protagonista da ficção de Tezza recorre à lupa para extrair detalhes dos fotogramas, mas também o fotógrafo de moda Thomas de *Blow up. Blow up* (1966), dirigido por Michelangelo Antonioni, apresenta a história de Thomas, um prestigiado fotógrafo de moda que registra, sem ser percebido, um casal em um parque, mas, ao revelar

as fotos, percebe nelas elementos que os leva a suspeitar de uma possibilidade de assassinato.

Assim como o fotógrafo da narrativa de Tezza, no filme, Thomas analisa minuciosamente os fotogramas revelados em laboratório e descobre detalhes que não haviam detectado com precisão, no momento da realização da fotografia. O olho passeia na imagem buscando pistas para, de fato, entender o potencial dos elementos enquadrados e a dimensão do registro feito. Em uma das sequências de *Blow up*, Thomas organiza os fotogramas, revelados por ele em um laboratório de revelação, em uma sequência lógica com a qual ele especula uma tentativa de assassinato. Assim, é notável o potencial narrativo de um conjunto de fotogramas organizados pelo personagem. Nesse momento, o plano se mantém “congelado” por um tempo, permitindo que o olhar do espectador derive para diversos pontos das imagens, acompanhando o raciocínio do fotógrafo. Como espectadores, vislumbramos a fotografia dentro do discurso cinematográfico.

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

Em *Janela Indiscreta*, não é o fotojornalista Jeff quem revela os fotogramas, são os fotogramas que se revelam para Jeff. Por fotogramas, nos referimos às janelas dos vizinhos que se mantêm sempre abertas, exibindo as ações que se desenrolam na vizinhança. *Janela indiscreta*, dirigido por Alfred Hitchcock, retrata o fotógrafo Jefferies, apelidado de Jeff, que se mantém em repouso, no apartamento, para recuperar a perna quebrada. Para evitar o tédio, o personagem começa a observar seus vizinhos pela janela. São as janelas alheias que convidam para a contemplação, para análise mais detida dos detalhes. Jeff, como Thomas e o fotógrafo anônimo da ficção de Tezza, emprega instrumentos óticos como câmeras e

binóculo, com intuito de melhor observar o que cada janela/fotograma tem a lhe revelar/dizer.

Em algumas cenas, as janelas dos prédios são mostradas como pequenos quadrinhos alinhados, se assemelhando a tiras de filmes fotográficos ou películas de cinema.

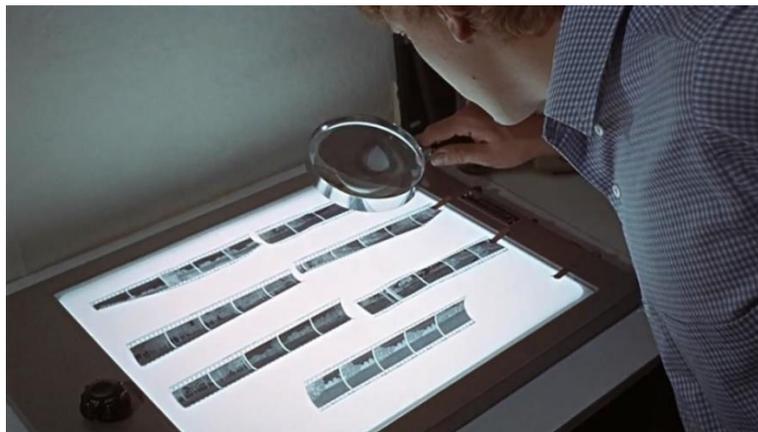
Figura 1: Vizinhança de Jeff



Fonte: Filme *Janela indiscreta*.

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

Figura 2: Thomas analisando as tiras de filme fotográfico.



Fonte: Filme *Blow up*.

O enquadramento de uma fotografia emoldura a cena retratada, assim como a ação de diversos personagens são emoldurados pela janela. Cabe aqui observar que, pelo fato de as janelas estarem distantes e as imagens reduzidas a quadrinhos, como fotogramas na película fotográfica, Jeff recorre à câmera e ao binóculo, como se fossem uma lupa, de forma semelhante ao que fazem Thomas e o protagonista da obra de Tezza, com o objetivo de otimizar a leitura do visível pela ampliação ou aproximação dos objetos de observação. Em *O fotógrafo*, ainda há o binóculo que “testemunha” (Tezza 2011: 264) e a lupa que “diz” (idem: 202). O fotógrafo, protagonista da ficção de Tezza, que examina cuidadosamente as imagens de Íris, procurando apreender o que os fotogramas têm a dizer, (idem: 200), remete metaliterariamente à própria atividade do leitor que, ao ler os fotogramas-capítulos de *O fotógrafo*, acompanha os personagens e respectivos pensamentos e intenções se revelarem gradualmente diante de seus olhos.

4. Considerações finais

Procuramos demonstrar que o fotograma é a unidade essencial na fotografia e no cinema, porém, no cinema ele possui valor sequencial (por formar a simulação dos movimentos) e, na fotografia, um só fotograma pode constituir um discurso fotográfico, pois uma fotografia não necessariamente interdepende de outra. Podemos retornar aos experimentos do fotógrafo Eadweard Muybridge, nos quais ele usa uma sequência de fotografias, para mostrar o galope de um cavalo. Como fotografias, elas ainda poderiam ser destacadas daquele contexto. Ainda que haja essa diferença de sentido de fotograma, tanto no cinema como na fotografia, é possível pensar, em ambos os casos, que, em conjunto, os fotogramas podem formar uma narrativa. Esse fato em si justifica a mudança feita por Tezza em seu livro na edição de 2011. Podemos, no entanto, pensar no porquê de Tezza reunir as partes de seu romance como “fotogramas”, ao invés de fazer delas um “álbum de fotografias”. Nesse ponto, acreditamos que essa escolha se dá exatamente pela amplitude do significado do termo, que pode ser tomado nas acepções, tanto do cinema quanto da fotografia. Ainda, possivelmente, porque, na história, o fotógrafo passa grande parte de seu tempo analisando fotogramas, dentro do laboratório de revelação fotográfica.

Ainda que o romance apresente, em seu enredo, o fotógrafo e a prática fotográfica, optamos por não utilizar esse critério, como forma de eleger o conceito de fotograma segundo a fotografia, para analisar os capítulos. Acreditamos que seria fundamental considerarmos as noções de fotograma, vinculadas não só à fotografia, mas também ao cinema, pelo fato de que, a partir disso, seria possível pluralizar os sentidos e, conseqüentemente, tornar a análise literária mais fecunda e aberta para diferentes reflexões.

A apreensão de conceitos fotográficos e cinematográficos funciona, como chaves de leitura e análise do texto literário. Dessa forma, o romance foi analisado como uma sequência de fotogramas, pelo poder da imagem, acrescentando esse elemento ao que seria uma estrutura convencional da literatura, organizada em capítulos. Pode-se observar, pela comparação com o cinema e a fotografia, que é possível criar um processo narrativo, a partir de um conjunto de fotografias/fotogramas, criados pelos fotogramas-capítulos de *O fotógrafo*.

A análise que empreendemos dos fotogramas-capítulos de Tezza faz menção à própria atividade do fotojornalista de *O fotógrafo*, na qual, fazendo uso de uma lupa, o olhar dele se detém nos fotogramas a procurar detalhes. Assim, procuramos investigar a ficção de Tezza, segundo o que cada fotograma poderia nos dizer. Nesse sentido, um dos elementos mais relevantes é o fato de o escritor ter escolhido essa forma para organizar sua obra ficcional.

Por fim, o romance apresenta um recorte de uma experiência no contínuo das vivências, no fluxo de pensamento, onde se depositam os resíduos da memória dos personagens. Os fragmentos das existências contínuas dos personagens são os mesmos fragmentos que produzem a sequencialidade da história. No universo literário de *O fotógrafo*, os personagens oscilam entre os sentimentos latentes que se revelam em pensamentos e atitudes contidas/descontidas. Podemos pensar que, no romance, o aparente guarda o latente. A imagem é delineada pela luz que grava o referente em uma superfície fotossensível. As palavras são traçadas na superfície do papel de um livro. Os

fotogramas, em *O fotógrafo*, são essa superfície de contato, entre as palavras e o imaginário do leitor, assim como a fusão que coloca a história em movimento.

NOTA

¹ Artigo derivado da dissertação "A literatura, a fotografia e o cinema em *O fotógrafo*, de Cristovão Tezza".

Bibliografia

Adorno, Theodor W. (2003), *Notas de literatura I*, São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34.

Araújo, Emmanuel (1986), *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, Brasília INL – Instituto Nacional do Livro.

Auerbach, Erich (1971), "A meia marrom", in *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*, São Paulo, Perspectiva, 459-485.

Caldas, Aulete (2011), *Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa*, Geiger, Paulo (Org.), Rio de Janeiro, Lexikon.

Barthes, Roland (2017), *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

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

Berger, John (2017), *Para entender uma fotografia*, São Paulo, Companhia das letras.

Cavenagui, Airton José (2008), “Niépce: ‘A invenção que eu fiz’”, *Domínios da Imagem*, Londrina, ano II, n.3, 7-18, Novembro.

Costa, Flávia Cesarino (2006), “Primeiro Cinema”, in *História do cinema mundial*, Mascarello, Fernando (Org.) Campinas, SP, Papirus.

Cortázar, Júlio (2006). “Alguns aspectos do conto”, in *Valise de Cronópio*, São Paulo, Perspectiva, 147-163.

Dubois, Philippe (1993), *O Ato Fotográfico e outros ensaios*, Campinas, SP, Papirus.

Gombrich, Ernst Hans (2015), *A história da arte*, Rio de Janeiro, LTC.

Machado, Arlindo (1997), *Pré-cinemas & pós-cinemas*, São Paulo, Papirus.

Muybridge, Eadweard (1955), *The human figure in motion*, 5ed, New York, USA, Dover Publications.

-- (1957), *Animals in motion*, New York, USA, Dover.

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

Soares (2004), Renata Ribeiro Gomes de Queiroz. “Janela: um signo que se abre em indiscretas janelas de significação. Uma leitura semiótica do signo “janela” a partir do filme ‘Janela indiscreta’”, in: *Signos em rotação: a literatura e outros sistemas de significação*. II Encontro Nacional de Professores de Letras e Artes. Rio de Janeiro.

Taft, Robert (1955), “An introduction Eadweard Muybridge and hiswork” in Muybridge, Eadweard, *The human figure in motion*. 5ed. New York, USA, Dover Publications.

Tezza, Cristovão (2004), *O Fotógrafo*, Rio de Janeiro, Rocco.

-- (2011), *O Fotógrafo*, Rio de Janeiro, Record, 2 ed.

--(2012), *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*, Rio de Janeiro, Record.

Zuanetti, Rose / Real, Elizabeth / Martins / Nelson (2002), *Fotógrafo: O olhar, a técnica e o trabalho*, Ed. Senac Nacional.

Filmes citados

Blow up (1966). Direção: Michelangelo Antonioni, Produção: Carlo Ponti. Reino Unido/Itália.

Janela indiscreta (1954). Direção: Alfred Hitchcock, Paramount, Estados Unidos.

Thaís Rocha Tavares é Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, onde foi bolsista pela CAPES.