



A CHAVE DO TEXTO: “RECORTES” QUE FORMAM IMAGENS¹

Dinalva Barbosa da Silva (UNIR)²

Andréia Mendonça dos Santos Lima (UNIR)³

“A solidão é a sorte de todos os espíritos excepcionais”
(Arthur Schopenhauer).

1. O câmara⁴ e a solidão

“Todo livro possui um centro que o atrai” (ARAÚJO, 2004, p.41) é a afirmação da estudiosa em relação a um livro de Blanchot. É pensando nisso que procuraremos discorrer sobre o que consideramos o centro, ou um dos centros, que acreditamos ser o principal, no romance *O fotógrafo*, de Cristovão Tezza (2004). O centro do qual falamos é a solidão, que já está exposta na frase inicial do livro: “A solidão é a forma discreta do ressentimento”. Que solidão é essa? Seria a solidão necessária ao ato de escrever? Seria essa solidão a representação da dificuldade de narrar pela falta da experiência coletiva? Vejamos: há no romance *O fotógrafo* o silêncio e a falta de diálogos. Por mais próximo fisicamente que uma personagem esteja da outra, elas não conseguem se comunicar. Tentaremos mostrar, neste texto, que essa dificuldade de se

¹Faz-se necessário destacar que este artigo constitui, ainda, um ponto inicial no desenvolvimento de uma pesquisa, que nomeamos de pesquisa *in progress*. Acrescento que a dissertação somente será defendida no final do primeiro semestre de 2013, como está previsto. Logo, as conclusões aqui apresentadas, por serem parciais e em construção, não podem - e não devem - ser consideradas definitivas.

²Graduada em Letras. Mestranda em Estudos Literários pela UNIR- Universidade Federal de Rondônia. Atualmente pesquisadora com apoio financeiro CAPES. Orientadora Prof^a. Dr^a.: Sônia Maria Gomes Sampaio.

³Graduada em Letras: Português/Inglês, especialista em Metodologia do Ensino da Língua Inglesa com ênfase em TESOL e em Metodologia do Ensino Superior, e mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia - UNIR.

⁴As palavras ‘câmara’ e ‘câmera’ são sinônimas, significando aparelho que serve para tirar fotografias. No texto aparecem as duas formas, primeiro, por que para nós, a mais conhecida é câmera; segundo, para respeitar as duas maneiras utilizadas pelos teóricos. Visto que Friedman prefere câmera, Benjamin utiliza câmara. Ambas empregadas no mesmo sentido.

comunicar é a tematização da dificuldade de narrar desde a sociedade moderna até a contemporânea.

O foco da câmera (ou câmeras, pois pode ser mais de uma) segue os passos de cinco personagens principais: a personagem conhecida durante todo o romance pela função que ocupa – fotógrafo – exceto quando encontra o deputado, um amigo de infância que o chama pelo seu segundo nome, Rodrigo (p. 94); a esposa do fotógrafo, Lídia, que se apaixona pelo professor universitário, Duarte, este que é esposo de Mara, a psicanalista de Íris, a moça pela qual o fotógrafo se apaixona mais tarde.

Vemos no fio que liga as personagens umas às outras, certa circularidade. Começando pelo sumário, pensamos então no romance. Há vinte e cinco tópicos com frases verbais – que indicam ação – porém, são nomes para os recortes, para as imagens, pois cada título corresponde a um texto, uma cena – indicação de estático – mas ao mesmo tempo é um estático em movimento, que está representado na circularidade da organização dos tópicos. No primeiro recorte: “O fotógrafo espera”, e no último: “O fotógrafo reencontra Íris”. O primeiro capítulo já inicia com o fotógrafo em frente ao prédio da personagem Íris. Todo o enredo ocorre e termina, num efeito circular, com o fotógrafo reencontrando Íris. Este nome que podemos, numa primeira leitura, ligar com a questão do olhar de dentro para fora. É através de Íris que o fotógrafo consegue olhar a si mesmo.

Voltemos-nos, então, para as formas de atuação do foco narrativo, e, nos perguntamos quem é o narrador do romance *O fotógrafo*? Seria a própria solidão personificada no ato de narrar? Seria a câmera fotográfica? Poderia o leitor questionar o fato de o narrador conhecer o pensamento das personagens, como fica aparentemente claro em construções como: “ele pensou, calcula o fotógrafo, imagina o fotógrafo”, etc.? Hipoteticamente, acreditamos que o narrador deste romance não conhece realmente o que se passa no interior das personagens, mas apenas supõe e assim constrói um discurso com base na filtragem do pensamento delas, seria a falsa onisciência. Esse tipo de jogo com a verdade em Cristovão Tezza é encontrado em outro de seus romances, em *Uma noite em Curitiba* (1995), texto em que a dúvida perpassa o discurso: se do pai

ou do filho, este diz que foi o pai quem escreveu as cartas mais também afirma que nunca disse a verdade sobre o pai⁵.

Assim como numa fotografia, o romance é composto por recortes que nunca são o real, mas apenas um recorte do real manipulado. Um fotógrafo procura ângulos que aproveita a luz, que desloca objetos, etc., para modificar o ambiente real. Vejamos o que diz Benjamin sobre o olhar da câmera:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, mesmo que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata ficção de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude através dos seus recursos auxiliares (...) a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos (1994, p.94).

Assim também faz o narrador do romance aqui discutido. A voz desse narrador é desdobrada, às vezes, em vozes, balbucios das personagens, mas ainda é o narrador alterando o ambiente com o seu recorte, manipulando o filtro da câmera, o que, talvez, seja um dos recursos desse narrador contemporâneo. Numa escrita que se renova a cada dia. Seja na volta aos clássicos numa retomada da antiga forma, o “aparente” narrador-onisciente, seja transgredindo as regras para recriá-las num contexto diferente num espaço recortado. Isto é, o narrador solitário, mecânico, o “câmera” (FRIEDMAN, 2002), “Esta categoria serve àquelas narrativas que tentam transmitir flashes da realidade como se apanhados por câmera, arbitrária e mecanicamente” (LEITE, 2007, p. 62).

Em *O fotógrafo*, não nos identificamos com o sujeito, mas com o processo pelo qual ele passa, com o espaço da individualidade que ele ocupa. Não há coletividade no espaço demonstrado nesse romance. Há individualidade como forma de coletividade. Há o sujeito que encontra sua identidade sempre em relação ao outro. No texto *Posição do narrador no romance contemporâneo*, encontramos a caracterização clara do que é trabalhado pelo narrador-câmera em *O fotógrafo*:

⁵ Para melhor clareza sobre esse assunto leia o texto **Estilhaços**: uma reflexão sobre a narrativa contemporânea, de Patrícia Rossi, mestranda em Literatura Brasileira / UnB. Disponível em: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 7. Brasília, maio/junho de 2000, pp. 23-9.

A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte (ADORNO, 2003, p. 57).

É por meio da demonstração do desacerto das próprias personagens, fornecida pelo fluxo de consciência que o narrador-câmera capta, que o leitor é colocado em instabilidade. É no movimento entre o pensamento – forjado pelo câmera – de uma e outra personagem que o texto proporciona a essência do espaço. Na construção do texto fica nas entrelinhas, no entrecruzar da enunciação, na “veracidade” dos fatos, resquícios do manipulado, para que o leitor duvide do narrador e participe da construção de sentido do que está sendo narrado. Com o desenrolar da narração, a solidão com que o narrador inicia o texto vai sendo intensificada por esse narrador mecânico e distante, pelos desencontros das personagens com seus monólogos interiores, pela máquina que está sempre entre o eu e o outro, etc., porém o narrador não quer convencer o leitor disto, apenas organiza as fotos de modo que o leitor – observador - participe da construção de sentido.

O câmera, em *O fotógrafo*, é uma categoria que pode ser confundida com a do narrador-onisciente ou da onisciência coletiva. Vejamos por que. Há em *O fotógrafo* um misto de onisciência coletiva múltipla com o narrador-câmera. Como entende Leite que “através da câmera cinematográfica, podemos ter um ponto de vista onisciente, dominando tudo, ou o ponto de vista centrado numa ou várias personagens” (2007, p. 62). No caso específico do narrador de *O fotógrafo*, que parece ter consciência da quantidade de distrações que podem desviar o olhar de seu leitor no mundo atual, temos o narrador-câmera num aparente movimento contínuo, que por meio da troca de ponto de vista procura se posicionar de modo a alcançar os efeitos pretendidos e prende, da melhor forma possível, a atenção do leitor.

A câmera aparenta, através dos tipos das personagens, conhecer suas impressões o que se passa em suas mentes. Recurso que é alcançado através do ponto de vista das várias personagens. Difere da onisciência neutra porque agora o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens. Segue:

O desocupado investiga quem será este outro desocupado, que é ele, o fotógrafo imagina, em outra sequência para passar o tempo; investiga a

roupa, o estilo, o corte de cabelo, a postura, para concluir se pertence à sua tribo ou não; talvez ele conclua o óbvio, que eu pertenço a alguma tribo difusa, intermediária entre os ricos e os pobres. O que ele faz aqui? - o desocupado pensará. As pessoas se movem, mas ele não, plantado na esquina. É um homem com uma profissão, isso é evidente, e não um guardador de carros ou um mendigo, pensará o desocupado, e o fotógrafo se avalia na escala de papéis da rua. O desleixo dele – vai autobiografando-se o fotógrafo – aquela calça velha – é a do distraído não a do miserável. Talvez consuma drogas, o desocupado pensará; certamente que sim, já com uma ponta de angústia, o fotógrafo vendo-se de fora (p. 11).

Através do ponto de vista do fotógrafo, o narrador filtra os pensamentos do próprio fotógrafo, este filtra o pensamento do outro, que numa circularidade volta para si. Há um predomínio quase absoluto do recorte em foco, o monólogo interior que se repetirá em outros momentos com outras personagens. Da mesma forma que o fotógrafo lê o pensamento do desocupado, o narrador-câmera lê o do fotógrafo: partindo do exterior, supõe o interior. Para reforçar esta ideia recorreremos a Bakhtin quando fala de reconhecimento do sofrimento do outro pela expressão do rosto: “sua expressividade externa é o caminho através do qual eu (observador) penetro em seu interior e daí quase me fundo com ele” (2003, p. 24, grifo nosso)

O narrador revela o pensamento de cada personagem em ações simultâneas com cada ponto de vista. O que causa certo suspense e deixa o leitor ansioso para saber o que vai acontecer na próxima cena, ou melhor, o que está acontecendo com as outras personagens naquele mesmo instante.

As personagens são marcadas por um ressentimento que as faz solitárias, mudas. Que tipo de ressentimento leva o outro ao silêncio e conseqüentemente à solidão? Seria o ressentimento de ter sido ou estar sendo deslocado, pois se não cede à domesticação do sistema, vive num eterno conflito com o meio; e se cede, deixa para trás parte de si, do Eu. Há, então, perda de identidade em *O fotógrafo*, o que também contribui para intensificar o sentimento de solidão.

O romance se constrói a partir de recortes. O protagonista, um jornalista de 40 anos, inseguro, é o principal filtro utilizado pelo narrador. Chamamos o fotógrafo de protagonista. Embora ele só o seja por ser o portador da câmera, esta é a verdadeira protagonista. Ele, o fotógrafo, personagem, quase não consegue se movimentar no espaço. A câmera que pesa em seu ombro é também seu porto seguro, exemplo disso é Íris que não sentiu medo do fotógrafo, pois entre ele e ela estava a máquina que

amortecia os olhares, porque entre os fotógrafos “e o mundo está a máquina, o amortecedor do olhar (...) a cortina do gesto, a defesa” (p. 25). Algo similar ocorre com o narrador-câmera, que filtra o pensamento das personagens, assim, entre o leitor e o texto está o câmera que amortece o olhar. O fotógrafo sempre que se sente inseguro tem o impulso de fotografar. Enxergar com mais clareza por meio da lente da câmera, por meio do recorte.

Quando parado na rua em frente ao prédio de Íris, se vê observado por alguém que ele chama de desocupado. Ao se sentir ameaçado por aquele olhar busca pela câmera e com ela persegue o pequeno traficante que foge:

O desocupado continuava na outra calçada olhando para ele. Sentiu um sopro de medo, as pernas moles. (...) Resolveu contra-atacar, vagamente suspeitando de alguma conspiração, mas isso é ridículo. Quem sabe? Agora na ofensiva, sem tirar os olhos do desconhecido, que talvez esperasse algum sinal, abriu a bolsa e tirou de lá a máquina, um gesto de defesa que se tornava em ataque, e com algum prazer ele foi sentindo a transformação do desconhecido que, intrigado, talvez não acreditasse no que estava vendo do outro lado dos carros passando entre eles com o sinal aberto. O fotógrafo desengatou da câmera a grande angular, sempre com os olhos fixos no desocupado, (...). Sentiu-se seguro (p. 12-13).

O fotógrafo personagem se utiliza da máquina fotográfica para se sentir seguro, para se comunicar, para entender o outro e a partir do olhar de fora conhecer a si mesmo. Mas ele não é o único fotógrafo no romance. Carneiro (2005, p.293-295) trabalha com a hipótese de que há três fotógrafos no romance – a personagem do fotógrafo, o narrador e o autor – para ele, o segundo fotógrafo, é o narrador o onisciente que utiliza palavras e não a máquina fotográfica, o fotógrafo por excelência. Neste ponto, a ideia discutida aqui, de narrador-câmera, contradiz com a ideia de narrador-onisciente de Carneiro, embora concordamos com o estudioso de que o narrador-câmera utiliza as palavras e constrói imagens. “Vidas pequenas, anônimas, são alçadas ao primeiro plano pela objetiva do narrador e, assim, ganham uma dimensão diferente, nos fazendo ver o que escondem de ironia, desacerto” (*ibidem*, p. 294) e, num certo sentido, de esperança.

Para Friedman (2002, p. 175), “A característica predominante da onisciência, (...) é que o autor está sempre pronto a intervir entre o leitor e a estória, e, mesmo quando ele estabelece uma cena, ele a escreverá como a vê, não como a vêem seus

personagens”. Essa onisciência de que fala Friedman é forjada em *O fotógrafo*, por isso, numa primeira leitura podemos ver apenas um narrador-onisciente que tudo sabe e tudo vê. Entretanto, há, de fato, o narrador-câmera, oposto ao narrador-onisciente com suas características de homem solitário, mecânico, narrador que, repito, contribui para o aumento do sentimento de solidão, até mesmo do leitor.

Quanto à categoria do câmera, Leite nos faz um alerta válido: “A câmera não é neutra. No cinema não há um registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar” (2007, p. 62). O alerta que Leite nos faz do termo câmera ser impróprio é bastante pertinente para pensarmos o narrador em *O fotógrafo*. Esse narrador que por ser o câmera não poderia conhecer o pensamento das personagens, como aparenta conhecer chega a ser confundido com o onisciente. Entretanto, cabe a nós pensarmos na câmera manipulada, e assim, desconfiarmos desse narrador que parece penetrar na mente das personagens, que conhece seus desejos, seus medos e suas esperanças. Acreditamos que ele não conheça a mente das personagens, mas apenas supõe conhecê-las por suas ações, espaços que ocupam ou por seus tipos sociais, assim como o fotógrafo lê a si mesmo pelo olhar do desocupado, assim como o fotógrafo lê o desocupado (p.11); assim como Lídia lê o pensamento do esposo: “ele está procurando o carro (...). Ele esqueceu onde deixou o carro” (p. 40-41); assim o narrador pode simular leitura do pensamento das personagens. Essas leituras que as personagens fazem do pensamento um do outro são indícios do que o narrador faz.

Em *O fotógrafo*, as personagens são reveladas gradativamente em diversas situações corriqueiras - como na prática caseira que o fotógrafo revela as fotos, em especial as fotos de Íris - onde podemos descobrir o que cada sujeito pensa de si e do outro, conhecemos seus familiares e a solidão que parece ser ponto de semelhança entre uma e outra personagem, o que pode dizer muito sobre o outro, porém, ao contrário do que se supõe, essa ligação só os confunde e os tornam mais solitários.

O narrador de *O fotógrafo* com seu olhar geral deixa brechas, uma visão com falhas, talvez propositais. O romance se desenvolve dentro de um dia, ações ocorrem simultaneamente nos mesmos espaços físicos: no elevador da Universidade, na rua, no bar, em frente ao cinema, dentre outros. As personagens chegam a se esbarrarem ou

trocarem olhares, mas a consciência disso cabe apenas ao narrador-câmera e ao leitor. O texto é cheio de indicações de pensamento das personagens, até mesmo do pensamento de uma personagem quanto ao que a outra pode estar pensando. O fotógrafo parado na rua em frente ao prédio de Íris, a moça que ele pretende fotografar a troco de duzentos dólares. Ali parado ele pensa em Lúdia: “O que Lúdia quer me dizer? Ela está mandando sinal faz tempo” (p. 10) mas a atenção do fotógrafo volta-se para uma menina que sai do prédio.

O narrador conhecedor de toda a trama, da vida de cada personagem do seu círculo próximo de relações, observa cada acontecimento real ou imaginário e com todo o seu poder de câmera, manipula o real, seleciona os recortes e os junta para formar o todo de imagens ligadas pelos encontros e desencontros no decorrer de um dia.

2 Encontros desencontrados

As personagens, em *O fotógrafo*, estão de uma forma ou de outra, ligadas. Mas o conhecimento disso, como já dissemos anteriormente, pertence ao narrador e através deste ao leitor, por isso cabe a ele, narrador, dar sentido aos encontros das personagens. Sendo assim, através do olhar do narrador, acompanharemos concomitantemente alguns encontros físicos das personagens, que também podem ser vistos como encontros textuais de temas como a angústia e a solidão.

Lúdia sai da Universidade, ao mesmo tempo em que o marido, o fotógrafo, sai do prédio de Íris. Lúdia vê o marido, tem um reflexo rápido de chamá-lo, mas não o faz. Vendo-o olhando para os lados entende que ele deva ter esquecido onde deixou o carro, o que realmente aconteceu. Neste recorte, Lúdia não lê o pensamento do marido, sabe do que ele pensa por conhecer seus atos, defeitos, costumes, resultado dos sete anos de convivência como casal. No mesmo momento em que Lúdia pensa em pedir a separação, o fotógrafo também pensa que ela tem algo a lhe dizer.

Ao sair da Universidade, a mesma que Lúdia vai fazer o Mestrado em que acaba de ser aprovada, Lúdia cruza com Íris, porém elas não sabem uma da outra, mas a câmera do narrador fotografa o encontro, pois elas estão ligadas e o narrador sabe disso:

No térreo (Íris) esgueirou no meio da massa de gente do elevador lotado e ao erguer a cabeça quase derrubou Lúdia que, dando dois, três passos incertos

para trás reequilibrou-se e estendeu a mão, talvez para segurar em Íris, talvez para ajudá-la, como se a culpa fosse da própria Lúdia, e não da outra estabana:

– Desculpe. Tudo Bem?

– Desculpe.

Mas o povo se movia, não atrapalhem- e Lúdia viu-se entrando no elevador, também pensando longe, já esquecida do esbarrão. (p. 38).

...

Em frente à farmácia – será que me peso: perguntou-se-, parou, indecisa se iria (ao)no banco ou não, e viu descer da balança a mesma menina (...) que quase a derrubou diante do elevador. Íris sorriu para ela. (p. 41, grifo nosso)

As personagens não têm conhecimento da ligação entre suas vidas. Lúdia não sabe que aquela moça do esbarrão e depois, vista na farmácia, é a moça que irá contribuir (suponhamos) para sua separação, pois é com Íris que ele, o fotógrafo, esposo de Lúdia, ocupa seus pensamentos.

Numa inesperada tarde livre do trabalho de professora, Lúdia vai à Universidade com o álibi de devolver uns livros ao professor Duarte. Ao se encontrarem, seguem juntos para o cinema. No mesmo momento, o fotógrafo adia o compromisso de fotografar o deputado e como álibi para fugir da companhia do próprio pai que chega a sua casa, tranca-se no pequeno quarto escuro improvisado no fundo de um banheiro, com as fotos que tirou de Íris. Na mesma tarde, a esposa de Duarte, a analista Mara tem parte da tarde livre, pois uma paciente, que é Íris, faltou. Mara, então, resolve caminhar pelas avenidas de Curitiba.

No fim da tarde, o fotógrafo sai do quarto escuro, em que se encontrava com as fotos de Íris, para fotografar o deputado. Ao passar próximo ao cine luz,

Olhou em torno atrás de um bar mas já avançando para o serviço a fazer – e viu. Talvez não. Mas era Lúdia mesmo, longe, na frente do cine Luz, com alguém. Deu dois passos adiante, como quem não se importa, a simulação da indiferença, a mais difícil de todas, ele mesmo calculou, pensando, como se aquilo fosse um jogo, mas não conseguiu; parou e olhou de novo, (...) Sorriam, parece. Ela parecia feliz. (...) Ele não quis olhar nem pensar: estava se comportando como um idiota. Instintivamente, a mão procurou a teleobjetiva na bolsa aberta de um golpe, e ele puxou Lúdia e o desconhecido para bem perto, enquadrando-os: conversavam, de fato, e sorriam, ela mais, ele menos. O dedo tateou o botão para bater a foto, mas um sentimento de vergonha, uma sombra, impediu-o de fotografar- não era uma fotografia o que ele estava vendo. Outro impulso devolveu a máquina para a bolsa, fechou o zíper e virou-se (p. 89-90).

Simultaneamente, enquanto o leitor olha para este recorte delimitado pelo narrador, ele, o narrador, que parece ter acesso a não uma, mas várias câmeras, em sua

colocação privilegiada, já prepara outro recorte, agora com Mara, que está ligada diretamente ao recorte anterior. Porém, o conhecimento desta relação cabe ao narrador e não às personagens.

Dois recortes depois, na organização estrutural do romance, o narrador demonstra o recorte que traz Mara caminhando pela cidade de Curitiba. Desviando-se de pedintes e vendedores, ela vê o fotógrafo que naquele exato momento está enquadrando Duarte e Lídia, mas Mara não sabe disso, “(Mara) desviou o olhar de uma Mulher que também se aproximava de mão estendida e vislumbrou alguém, no meio da praça, que parecia fotografar alguma coisa distante, mas baixou a câmera, como quem desiste” (p. 120, grifo nosso).

Como numa espécie de exposição de Slides o narrador vai fazendo girar a exposição fotográfica dos recortes onde estão as personagens, como diz Carneiro (2005, p. 294) “levando o leitor a visitar o mundo particular de cada um. Sem aviso prévio, a narração passa de um a outro e deste ao seguinte” - ou ainda podemos acrescentar - outras vezes retrocede para mostrar algum detalhe que o recorte anterior propositalmente não mostrou.

Ainda com Carneiro, ora o narrador mostra o que se passa por fora — seus rostos no espelho, seus corpos, as ruas por onde andam —, ora o que ocorre ou que ele, o narrador-câmera, sugere ocorrer no interior daqueles de quem se conta as histórias.

3. A chave

O narrador-câmera não possui um nome e nem participa da história que mostra, ou participa distanciadamente pelo olhar mecânico, a máquina, o narrador “um fantasma” (CARNEIRO, 2005. P. 294), que por sua apenas suposta neutralidade também está só, sendo também representante da chave do texto, a solidão. Chave esta que se encontra exposta na primeira linha, escondida e ao mesmo tempo bem explícita na frase que vai se repetir ao longo de todo o texto. Uma repetição que ressoa como as ondas sonoras ou as ondas causadas por um objeto que cai na água. Porém, com um

diferencial: a solidão que ressoa no texto não vai diminuindo e sim, intensificando com o decorrer da narração.

No início do romance, o narrador coloca a frase como apenas pensada pelo fotógrafo enquanto espera em frente ao prédio de Íris. Já no sexto recorte, em que o fotógrafo almoça com a família, ele delimita através do “só” e com a troca do artigo indefinido pelo definido “uma por a” define a solidão: “A solidão é só a forma discreta de ressentimento” (p. 46). Frase novamente pensada pelo fotógrafo e verbalizada pelo narrador.

Já com o professor Duarte a frase fica mais direta “A solidão é um ressentimento” (p. 88). Como a solidão é intensificada com o decorrer do romance, a frase vai se transformando e consequentemente a solidão é o ressentimento, chegando a ser estruturada ao inverso: “O ressentimento é a forma visível da solidão” (p. 191, grifo nosso) não é mais discreta, é “visível”. Cabe perguntar, ressentimento do quê? Com o quê? Respondemos com palavras do próprio texto que demonstra a inadequação do sujeito ao espaço ocupado: “Fazendo exatamente o que não devo fazer” (p. 12) ou, “Eu (o fotógrafo) fiquei fazendo a coisa errada na hora errada” (p. 14). Não só com o fotógrafo, mas em todas as personagens há o ressentimento “o ressentimento com a revolta e com a indiferença, uma espécie de foda-se” (p. 26).

3 Considerações finais

Como vimos, o diálogo que falta para as personagens está no texto com o texto. Frases que ressoam em espaços diversos, ditas por personagens distintas, influem para o mesmo efeito de sentido. O texto ressoa e espelha sobre si mesmo, num desdobramento recorrente que trilha na direção do mesmo sentido a ser reforçado, a solidão das personagens e do ato de escrever e de ler. A estudiosa Dias, em seu trabalho sobre o intertextual em Fernando Pessoa, faz uma afirmação válida para o estudo do diálogo textual em *O fotógrafo*, de Tezza, vejamos:

O discurso que busca a si mesmo (...) através de ressonâncias, espelhamentos, réplicas, complementações, reiteraões que parecem compor a charada sincopada desse texto, transformando-o ao mesmo tempo em construção e leitura de si mesmo (DIAS, 1994, pp. 16-17).

O que pretendemos demonstrar através desse estudo, não é o intertextual, mas, sim a existência de alguma essência a mais que a supérflua repetição de frases parecidas no mesmo romance, demonstrar que quando elas se repetem não há apenas uma ligação entre o texto, mas a relação de sentido. Buscamos, mesmo que não por completo, a intenção por trás desses espelhamentos de construção e consequentemente de sentido, com o seu narrador que funciona como um arquiteto das palavras e consequentemente de efeitos simbólicos. Repetição que intensifica a solidão.

Às vezes, quando um autor é interrogado sobre o porquê da recorrência de nomes em seus textos ou, como nesse caso, sobre a recorrência de frases como: “A solidão é uma forma discreta de ressentimento”, pode acontecer de a resposta ser um tanto frustrante, do tipo: “Não sei, nem tinha percebido isso”. Porém, não necessariamente cabe ao estudioso acreditar, por isso, que não haja uma ligação direta com o sentido geral do texto, isso por dois motivos gritantes.

O primeiro motivo para desconfiar do autor, já nos alerta Fernando Pessoa: “O poeta é um fingidor”. Se o poeta finge sua própria dor, o romancista não poderia fingir uma falsa não intencionalidade em suas criações. O segundo motivo está relacionado ao fato de sabermos que nem sempre o escritor tem o controle de suas criações, como exemplos desse motivo em textos do próprio Tezza, tem-se o conto *A cidade inventada*, onde uma espécie de criador que cria pessoas que futuramente fogem ao seu controle e até o destroem. Por vezes poderá a criação fugir ao projeto inicial, personagens, espaços e até mesmo a construção do sentido ganhar vida própria, assim, o sentido geral fica a cargo de variados fatores que fogem ao conhecimento do próprio criador. São válidas aqui, as palavras de Eco (2005, p. 46) quanto a interpretação de textos:

O leitor deve suspeitar de que cada linha esconde um outro significado secreto, as palavras, em vez de dizer, ocultam o não-dito, a glória do leitor é descobrir que os textos podem dizer tudo, exceto o que seu autor queria que dissessem; assim que se alega a descoberta de um suposto significado, temos certeza de que é um outro e assim por diante.

Desse modo, as interpretações válidas são as que partem do questionamento do texto em si. O autor se torna apenas um leitor de seu próprio texto e os significados podem ser vários, inclusive infindos, porém, vale lembrar que nem toda e qualquer interpretação é aceita pelo texto que, de acordo com uma frase que até parece clichê,

mas que não custa aqui lembrar: “o texto é aberto, mas não escancarado”, o que nos leva a outras palavras de Eco (*ibidem*, p. 28, grifos do autor) “Interpretar um texto significa explicar por que essas palavras podem fazer várias coisas (e não outras) através do modo pelo qual são interpretadas”.

A linguagem está no texto e é nele que devemos buscar significações, por meio da construção das personagens, do espaço, do tempo, do arranjo textual como um todo, e, se necessário, com o auxílio de elementos externos ao mundo ficcional, desde que o texto permita isso.

Em *O fotógrafo*, o discurso se constrói a partir do cruzamento de vários pontos de vista presentes no texto. Há o diálogo do texto no texto, num discurso construído que dialoga com a realidade do próprio texto literário, em especial, do ato de narrar, das personagens, da condição de autor na contemporaneidade, e da realidade social nos grandes centros, nos quais a solidão é uma palavra com múltiplos sentidos que convergem para um só – a maquinização das relações - através dela encontramos recursos para buscar os efeitos de sentido geral do texto. Num processo semelhante, a revelação, assim como a escrita, é um processo delicado, a imagem não se materializa de repente no papel, ela surge aos poucos, em contradição com a velocidade do mundo atual.

No livro em foco, tem-se a solidão e a melancolia dos habitantes das grandes cidades, como vimos, as coincidências são reveladas aos poucos, os pontos de vista se alternam e por meio do narrador-câmera temos em *O fotógrafo*, uma coleção de retratos do cotidiano nos grandes centros, onde a experiência coletiva é subtraída pelo individualismo exacerbado. As personagens não conseguem se comunicar, talvez nem consigo mesmas, no máximo há balbucios, resmungos, eles são privados da palavra, da palavra. Assim, na falta da comunicação há também a falta da experiência coletiva.

O que o narrador de *O fotógrafo* talvez queira mostrar é, nas palavras de Silviano Santiago, “A literatura pós-moderna existe para falar da pobreza de experiência (...) da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação. Trata-se, portanto, de um diálogo de surdos e mudos” (2003, p. 56). O que não acontece em *O fotógrafo* é o diálogo, há apenas o monólogo interior. Porém, o narrador utiliza-se desta ausência para fazer com que o texto dialogue com o leitor.



Referências

ADORNO, Theodor W. Posição do Narrador no Romance Contemporâneo. Tradução de Jorge de Almeida. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003. p. 55-63

ARAÚJO, Cinara de. O ramo do primeiro sol. In.: BRANCO, Lúcia Castello; BARBOSA, Márcio Venancio; SILVA, Sérgio Antônio. **Maurice Blanchot**. São Paulo: Annahlumme, 2004. (pp.: 41-48)

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, V. 1)

BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. Tradução de Paulo Bezerra. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Biblioteca Universal)

CARNEIRO, Flávio Martins. **No país do presente**: ficção brasileira no início do século XXI. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

DIAS, Maria Heloísa Martins. **Fernando Pessoa**: um “interlúdio” intertextual. Rio de Janeiro: Achiamé, Fundação Cultural Brasil-Portugal, 1984.

ECO, Umberto. Interpretação e história. In: Interpretação e superinterpretação. Tradução MF. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Tópicos)

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção**: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Disponível em:<
<http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>>. Acesso em 10 de dezembro de



Anais do 3º SILIC – Simpósio de Literatura Brasileira contemporânea
O regional como questão na contemporaneidade: olhares transversais

2011. Originalmente publicado em: P. Stevick (Org.), *The Theory of the Novel*, Nova York, Free Press, 1967.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In.: **Nas malhas das letras**-ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. P. 44-60

TEZZA, Cristovão. **O fotógrafo**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2004.

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

_____. **A cidade inventada**. Curitiba: Coö Editora, 1980.