

5 Autonomização das imagens

A fotografia é uma operação sobre os materiais da vida – é isso o que habita as fotografias pessoais, essas que passariam por uma oficina qualquer de revelação, sem pretensões artísticas – porque provém da “prosa do mundo” e ao mesmo tempo é o meio para recusar-se ao mundo, escrever sempre sobre uma já enquadrada e visível realidade que só guarda com o mundo empírico uma relação de fantasmagoria.

(Natalia Brizuela, in: *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*, p. 23-24).

Em 2010, os alunos da Faculdade de Belas Artes da Universidade Nacional de La Plata, na Argentina, produziram um curta-metragem baseado no conto *Las fotografías*, de Silvina Ocampo¹. O curta reproduz, de maneira muito contundente, sem que qualquer palavra seja dita ao longo dos seus 10 minutos de duração, a história publicada em 1959, no livro *La furia y otros cuentos*. Silvina Ocampo é uma escritora argentina que, em vida, demorou a ter sua obra reconhecida pela crítica por ser ofuscada pelo marido Adolfo Bioy Casares, pelo amigo Jorge Luis Borges e pela irmã Victoria Ocampo, todos ligados à literatura fantástica, que tanto marcou a literatura latino-americana no século XX.

A história reproduz uma festa preparada para recepcionar Adriana, recém-saída de uma internação no hospital. A festa, recheada de comidas, bebidas e convidados, é marcada também pela presença de um fotógrafo cuja tarefa era registrar os momentos da chegada de Adriana à casa e a alegria partilhada entre os convidados e ela. Muitas fotos vão sendo tiradas e Adriana é obrigada a fazer muitas “poses” mesmo estando, visivelmente, sem condições. Em determinado momento, uma criança percebe que Adriana não está (só) cansada: ela está morta. A preocupação da sua família em registrar todos os momentos se sobrepõe à

¹ O curta-metragem está disponível em: <www.youtube.com/watch?v=U3NM8c5upFM>. Acesso em: outubro de 2014. Após trabalhar com o curta mencionado, descobri um outro, também feito por alunos, mas de escola de nível médio, como forma de trabalho de literatura. É mais curto, dura pouco mais de 3 minutos, mas também é bastante fiel ao conto da autora. Está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HNqGvxrzOhE>>. Acesso em: outubro de 2014.

necessidade de cuidados especiais que Adriana demandava. Tiraram-se muitas fotos de Adriana, mas não se desfrutou da presença dela.

No curta, isso fica muito evidente, pois as pessoas preparam o cenário para foto perfeita. É uma preocupação com a posição, com a pose, com as flores que aparecerão no enquadramento da foto. Como nem uma palavra é pronunciada no curta-metragem, no momento em que percebem Adriana morta, o fotógrafo registra as pessoas em sua volta: nada mais é preciso ser dito, tudo é revelado pela imagem. Tem-se a expressão de surpresa daqueles alegres convidados ao perceberem que a razão de ser da festa estava morta.

A situação inusitada descrita no conto, hoje em dia, infelizmente, mostra-se cada vez mais “natural”. Em um mundo repleto de imagens, despejadas a cada segundo nas redes sociais, já é comum encontrarmos fotos de pessoas em velório, ao lado do caixão, fotos de pessoas no hospital, ao lado de algum parente num leito, fotos de vítimas graves de acidente, vídeos registrando suicídio, contrariando a lógica do bom-senso que julga que algumas coisas que não devem ser sequer fotografadas quanto mais expostas e compartilhadas em rede. Antônio Fatorelli (2013) afirma que as fotografias parecem dotadas de um duplo desígnio: proporcionar um reconhecimento visual do mundo e animar um imaginário ficcional. As fotos ditas impróprias para circularem em rede, que remetem a pessoas mortas, feridas, assassinadas, parecem persistentemente explicitar o duplo propósito, com ênfase a instigar o imaginário. O conto *Las fotografías* aparece hoje como um registro dos primórdios desta louca obsessão opticista, que beira o perturbador, e seus desdobramentos. A fotografia e sua relação com o referente, mais precisamente a crise da referencialidade, é o tema deste capítulo 5.

Quando a fotografia surgiu, o escritor Charles Baudelaire, um dos seus mais ferozes críticos, observou que o novo meio criado tinha como selo característico sua precisão e exatidão materiais (*apud* Brizuela, 2014, p. 35). Para ele, a fotografia seria uma invenção de mau gosto, que subverteria as artes nobres, “do espírito”, como a dos pintores. Benjamin (1992) cita como exemplo dessa rejeição à fotografia o periódico alemão *Leipziger Anzeige*, que chegou a afirmar que a fotografia seria uma blasfêmia aos intuítos divinos. Por outro lado, a mentalidade do século XIX, de forte característica documental, arquivista, positivista e cientificista, fez com que os entusiastas acreditassem que a nova

invenção estaria isenta da intervenção humana, constituindo-se um meio objetivo, verídico e automático de representar o real. O semioticista Charles Peirce, ao elaborar uma classificação dos signos em ícones, índices e símbolos, considerou a fotografia como sendo um “índice”, ou seja, um traço real: a fotografia como traço preciso, exato. Lady Elizabeth Eastlake, considerada uma das pioneiras do jornalismo feminino no século XIX, cunhou a expressão “testemunha ajuramentada” para retratar a fotografia. A fotografia revela e comunica tudo, mas não discerne. Em termos jurídicos: testemunha, mas não julga. Entretanto, a concepção da fotografia como mero documento começa a entrar em crise no final do século XIX e fotografia passa a ser vista como possibilidade de imaginação, de criação e, mais adiante, na metade do século XX, como forma de expressão artística, como uma plataforma privilegiada de passagem para outros meios, como já dissemos no capítulo 2. O fato é que, desde que surgiu, a fotografia “passou a ser objeto de fascinação de escritores, intelectuais, políticos, estadistas – e do público em geral – precisamente por sua capacidade de ser ao mesmo tempo ciência e arte, objetividade e subjetividade, matéria e fantasmagoria, positivista e espiritista” (Brizuela, 2014, p. 58).

A partir do surgimento da fotografia, pôde-se perceber a continuidade do anseio humano fundamental de estabelecer uma vitória sobre o tempo a partir dessa “fixação” das aparências. André Bazin lembra que esse desejo sempre existiu e se manifestava em práticas como o embalsamento e a mumificação, depois com a pintura e as artes plásticas. Essa evolução para fotografia (e depois para o cinema) conseguiu responder à “necessidade incoercível de exorcizar o tempo” (1991, p. 20). Uma fotografia salva de uma segunda morte espiritual e possibilita, como afirma Bazin, “salvar-se da efemeridade da vida através da perenização dos instantes”. Em termos práticos, podemos fazer uma analogia: uma pessoa perde a mãe, mas nunca irá se desfazer da fotografia dela, um pedaço da realidade embalsamada, uma relação portátil. Não por acaso levamos fotos de nossos filhos e/ou de nossos pais em carteiras, bolsos e, mais recentemente, nos telefones. São ideias de pertencimento e permanência e, por extensão, de alteridade que a fotografia evoca. Para Boris Kossoy, em *Fotografia e história*, corroborando a ideia de Bazin, a fotografia cria uma segunda realidade, ligada à representação de seu referente, mas que ultrapassa o tempo da vida do

fotografado, permitindo transcender o tempo e perpetuar a vida. Já Arlindo Machado, em *A ilusão especular*, afirma que a fotografia teria se aproveitado visualmente das tentativas seculares de vencer a morte.

A fotografia como experiência da morte também foi tematizada por Barthes quando afirmou, em *A Câmera Clara*, que a foto reproduz mecanicamente um instante que jamais poderá repetir-se existencialmente. Quando se depara com uma imagem sua feita por um fotógrafo, Barthes se vê como a Morte em pessoa, como Todo-Imagem, e declara que “a Morte é o *eidos* da foto” (1984, p.22). Trata-se da descoberta da equivalência: a fotografia revela a morte no futuro. A fotografia torna-se um inventário da mortalidade, atestando a memória e promovendo a continuidade. Silvana Ocampo retoma, no conto *Las fotografías*, essa relação entre a fotografia e a morte. A fotografia não imortaliza Adriana, nem documenta um momento importante da sua vida: a fotografia a mata. Nas palavras de Natália Brizuela (2014, p. 60), a fascinação pelo *souvenir* é tanta que deixa invisível aquilo a que remete – a Adriana de carne e osso. A presença da fotografia neste conto da escritora argentina desempenha uma função central e perturbadora, porque a fotografia leva à morte. A fotografia é o anúncio da ausência, o anúncio da morte. A ausência é a imagem. Ou, como define Susan Sontag: “uma foto é tanto uma *pseudopresença* quanto uma prova de ausência” (2004, p. 25). Para Dubois (1993), a fotografia realiza uma tanatografia, uma escrita da morte.

Segundo Balzac, todos os corpos na natureza são compostos por uma série de espectros dispostos em camadas sobrepostas até o infinito, laminadas em películas infinitesimais em cada um dos sentidos em que a ótica percebe este corpo. Ou seja, para o escritor francês, o homem é uma série de imagens que vão se sucedendo umas às outras. Vem daí o horror de Balzac à fotografia, pois a operação fotográfica pode captar, a cada clique, uma camada espectral, retirando do homem parte do seu espírito. Influenciado pelo misticismo esotérico de Johann Lavater e suas teorias sobre a conexão entre corpo físico e alma, e pelas teorias da hipnose de Franz Mesmer, associadas ao magnetismo animal, Balzac acreditava que a fotografia praticava uma espécie de crime espectral: todos os corpos físicos são compostos na sua totalidade por infinitas camadas fantasmagóricas, uma em cima da outra. A fotografia teria o poder de retirar cada

camada espectral superior e a transferir para a imagem fotográfica, perdendo-se parte de sua essência constitutiva. Na realidade, exposições sucessivas à câmera fariam com que se perdessem essas camadas fantasmagóricas, isto é, a própria essência da vida (*apud* Dubois, 1993, p. 227). Talvez seja essa a razão pela qual Balzac só tenha permitido ser fotografado muito tempo depois, pouco antes de morrer². Tal crença, como ressalta Phillipe Dubois (1993), teria surgido em algumas tribos indígenas, mas foi propagada na França por meio de alguns de seus principais intelectuais. Dubois também cita que o psicanalista alemão Hippolyte Baraduc tentou fotografar projeções espirituais de cadáveres após alguns minutos do falecimento, inclusive de sua esposa. Já Hippolyte Bayard, um dos pioneiros da fotografia, contemporâneo de Niépce, Daguerre e Talbot, não se sentindo reconhecido como um dos grandes inventores da fotografia, pôs-se em autorrepresentação como morto anunciado, como uma metáfora de um suicídio fotográfico, denominando de “Autorretrato afogado”,³ jogando, em 1839, com a capacidade da fotografia de ser realidade e ser construção. Tirar uma foto é participar da mortalidade, é atestar a vulnerabilidade.

² Muitos tinham este horror e não se deixavam fotografar. Um medo semelhante ao que algumas pessoas nutriam (nutrem) diante do espelho. As pessoas teriam medo de ver fantasmas ou assombrações. Trata-se de eisoptrofobia, alimentada por superstições, como a de que a quebra de um espelho está associada a azar. Mesmo numa sociedade narcisista como a nossa, há pessoas que veem o espelho como algo ligado ao sobrenatural. O espelho, assim como a fotografia, é um tema muito explorado pela literatura, por se tratar de uma metáfora muito produtiva. Ambos trabalham com a questão da revelação. Lembramos aqui o conto O espelho, de Machado de Assis, em que o personagem Jacobina discute a existência de duas almas: uma interior e outra exterior, que estaria ligada às aparências, ao status, à imagem que as pessoas fazem de nós. O conto trata da consciência profunda da impossibilidade do sujeito de fixar sua própria verdade.

³ No verso da fotografia, havia este texto: "O cadáver do Senhor que você vê no verso é aquele do Sr. Bayard, inventor do processo que você acaba de ver ou vai ver os maravilhosos resultados. Em meu conhecimento, há cerca de três anos esse engenhoso e infatigável pesquisador se ocupava de aperfeiçoar sua invenção. A Academia, o Rei e todos aqueles que viram esses desenhos que a ele pareciam imperfeitos os admiraram como você os admira neste momento. Isso lhe deu grande honra e não lhe valeu um centavo. O governo que tinha dado demasiado ao Sr. Daguerre disse nada poder fazer pelo Sr. Bayard e o infeliz se afogou. Oh, instabilidade das coisas humanas! Os artistas, os eruditos, os jornais se ocuparam dele durante muito tempo e hoje, quando há vários dias ele está exposto no necrotério, ninguém o reconheceu ou o reclamou ainda. Senhores e Senhoras, passemos a outros, por temor de que seu olfato seja afetado, pois a figura do Senhor e suas mãos começam a apodrecer, como você pode observar." Texto traduzido por Marcelo Ribeiro, disponível em: <<http://www.incinerante.com/textos/autorretrato-afogado-1840-de-hippolyte-bayard#ixzz3tNaMKGuk>>. Acesso em: dezembro de 2015. No site, é possível também ver a foto de Bayard.

O conto *Les suaires de Véronique*⁴, do escritor francês Michel Tournier, trabalha com esta teoria dos espectros de Balzac. Véronique, a fotógrafa obsessiva, tira 22.139 fotos de Hector, seu modelo, sempre com a intenção de alcançar a essência constitutiva do homem. De tão obsessiva, ela não percebe que Hector se encontra magro, definhando, de forma que fica claro para o leitor que, a cada fotografia feita, Hector perdia uma camada espectral. A loucura obsessiva em fotografar de Véronique se assemelha muito à loucura do personagem de Selton Mello, em *A Erva do rato*, de que tratamos no capítulo 2. Ela não percebe a morte do seu modelo fotográfico, assim como o personagem do filme de Bressane não se dá conta da morte da personagem de Alessandra Negrini, e continua fotografando-a mesmo assim, tal qual Véronique. O personagem interpretado por Selton Mello é econômico nas palavras, mas Véronique ainda replica: “Hector? Mais, il est...là. J’en ai fait...ça. Que voulez-vous de plus?” (1981, p. 172) . Há uma frase de Véronique bem emblemática ao falar de seus projetos de fotos, justificando a aparência cansada, exaurida de Hector: “Fotografo à exaustão para captar a verdadeira essência do seu ser” (tradução minha, livre).

E a escolha da palavra “sudários” no título aponta para uma direção mítica, mágica da fotografia, um *status* religioso. Segundo Dubois, o sudário é um protótipo quase mítico da fotografia. “O Santo Sudário, esse pedaço de pano, objeto de tantos comentários, de análises, de polêmicas, de crenças, de desejos, essa mortalha que teria revestido o corpo mártir do Cristo agonizante e teria conservado sua marca, o Santo Sudário é, no fundo, a primeira “fotografia” de crime” (1993, p. 223). Interessante essa associação entre fotografia e crime feita a partir de uma palavra de cunho religioso. Objeto fantasma por excelência, a escolha vocabular de Michel Tournier não poderia ter sido mais oportuna para pensar a fotografia como forma de morte.

Benjamin (2012) já apontava para carga mítica da fotografia ao afirmar que as pessoas olhavam para as primeiras fotos como quem olha para os santos de devoção, como se participassem de um mistério: assim como os santos podem ouvir aqueles que creem neles, os rostos fotografados poderiam ver quem os

⁴ É possível ver um curta (ainda não legendado), baseado no conto em: <http://www.dailymotion.com/video/x6qxoe_les-suaires-de-veronique_shortfilms>. Acesso em: agosto de 2015.

admirava. Segundo Susan Sontag, a fotografia teria sim esta ideia contida no conto de Tournier: a usurpação de alguém para consumo próprio:

Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter dela um conhecimento que a priori elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado – um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustadora (2004, p. 25).

É inegável que exista um imaginário mórbido em torno do artefato fotográfico. O tema da morte sempre acompanhou a fotografia. Mesmo com toda tecnologia surgida no século XX, o ato de fazer uma foto ainda está fundamentado num jogo de luz e escuridão. Vida e morte são também conceitos baseados na oposição claro x escuro. Ana Cristina Silva e Gonçalves André (2011) observam que essa associação entre vida, morte e fotografia não passou despercebida ainda no século XIX, quando começaram a utilizar fotos nas lápides, a fim de que se identificasse rapidamente o túmulo e também como forma de “imortalizar”, justificando aí a potência que a fotografia teria de permitir “o retorno do morto”, de que falava Barthes (1984, p. 20), por sua capacidade de transcender a vivência biológica: a foto literalmente como uma emanção do referente, um cordão umbilical às avessas, que surge na morte. Também a fotografia passou a ser usada em retratos mortuários, quando se fazia o cadáver “pousar” para foto numa situação semelhante à sua em vida⁵ ou em seu leito de morte. A foto de capa da revista *Paris Match*, com François Mitterrand, ex-presidente da França, no leito de morte, é polêmica, pois até hoje não se sabe quem foi o autor dela, quem invadiu um momento de tamanha privacidade. A revista trouxe, na edição, fotos de pessoas ilustres no leito de morte, como Victor Hugo, Proust, para caracterizar uma prática no uso social da foto mortuária. No Brasil, uma foto de Tancredo Neves com a junta médica que cuidava dele, feita para acalmar a população para dizer que o primeiro presidente civil depois de anos de ditadura estava bem,

⁵ Recentemente, foi noticiado que uma mãe fez isso com o filho em Porto Rico. Embalsamou o filho e o colocou sentado em uma mesa de bar, como sempre esteve durante a vida, para jogar a última partida de dominó, como forma de homenagem. O fato foi bastante noticiado no século XXI. No entanto, no século XIX, era bastante comum, como relata Maria Eliza Borges em *História & Fotografia* (2005). Notícia disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/mundo/mundo-insolito/2015-10-20/mae-embalsama-filho-morto-e-leva-o-cadaver-para-jogar-ultima-partida-de-domino.html>>. Acesso em: novembro de 2015.

acabou se tornando símbolo de uma farsa, de foto forjada. Tancredo morreu pouco tempo depois. Regis Debray, em *Vida e morte da imagem*, afirma que a imagem nasce da morte, como negação do nada e para prolongar a vida, de forma que entre representado e sua representação haja uma transferência de alma, ou seja, a fotografia não como metáfora da morte, mas como metonímia: uma substituição, um prolongamento da vida.

Bernardo de Almeida, em *Imagem da Fotografia*, destaca a palavra “disparar” usada ao fazer uma foto. Como já dissemos, há todo um repertório que remete à violência, ligado à prática fotográfica e, segundo ele, o vocábulo se torna apropriado na medida em que a fotografia mata o seu referente, como defende a teoria defendida por Balzac, o filme de Bressane e o conto de Tournier. A fotografia transforma tudo num objeto, coisifica-o. Bernardo Almeida reporta-se à teoria barthesiana do movimento duplo: a fotografia capta um instante único, mas é capaz de reproduzi-lo mecanicamente infinitas vezes: “tudo o que se fotografa como que desaparece no real pelo fato de se converter em imagem. Dá lugar a outra coisa” (1996, p. 41). Também Sontag, que define toda fotografia como um *memento mori*, estabelece uma relação entre fotografia e morte quando compara o ato de fotografar e a violência praticada com o uso de uma arma de fogo. Sontag faz uma analogia com os vocábulos em comum de ambos os universos, como “carregar”, “apontar”, “mirar”, “disparar”, possíveis de serem empregados quando se está com uma câmera ou com uma arma na mão. Para a autora, “existe uma agressão implícita em qualquer emprego da câmera” (2004, p. 17).

E é exatamente isso que fazem com Adriana do conto de Silvana Ocampo: matam-na comodamente, na medida em que privilegiam o registro de sua chegada em detrimento de sua necessidade de repouso. Há um trecho interessante da narrativa, quando os parentes e amigos se preocupam se o ângulo da foto vai ficar bom e o fotógrafo é taxativo:

-Tenderia que ponerse de pie – dijeron lós invitados.
La tia objetó: - Y si los pies salen mal.
- No se aflija – respondió el amable Spirito -, si quedan mal, después se lós corto. (1982, p. 90) ⁶

⁶ Aqui é possível fazer uma analogia ao fotógrafo da peça de Bonassi, de que tratamos no capítulo 3. Em determinado momento da construção cênica da foto, o menino preso declara: “Quando repousei os pés convenientemente, ele disse que não era importante, já que seriam cortados para o álbum” (2005, p. 76). Exatamente como faz o fotógrafo de Adriana.

Esta capacidade de mexer, cortar, editar as fotos também seria, de certa forma, apossar-se da realidade da melhor forma que convém. Hoje em dia, com tantos programas acessíveis a todos de edição e correção de fotos, os chamados photoshops, qualquer um pode “editar” a melhor imagem, criar uma imagem mais condizente com aquilo que se pretende mostrar. Spirito⁷, o fotógrafo contratado, que foi tratado pela família como convidado mais especial que a própria Adriana – não se podia tocar em nenhum quitute da mesa antes de sua chegada – tinha esse poder: nenhuma foto ficaria a contragosto. Afinal, o trabalho do fotógrafo é fazer parecer real aquela imagem, não é primordial que a realidade se pareça com a imagem. O conto remete à ideia de que os retratos deixam de ser meros registros de família e passam a ser uma presença perturbadora de vidas detidas em sua duração.

A ideia balzaquiana de que, a cada fotografia, morremos um pouco é a premissa do diretor Sevé Schelenz em seu filme *Skew* (Estados Unidos, 2011). Trata-se de um filme de terror instigante e ousado, que se assemelha a um documentário. Dois casais vão fazer uma viagem de carro para ir a um casamento. Na hora da partida, uma mulher desiste. Um dos amigos, Simon, leva uma câmera, decidindo registrar todo o percurso de forma obsessiva: tudo é filmado e fotografado. Ele revela aos amigos ter um trauma: não possuir nenhuma recordação, seja em foto ou em vídeo, de sua infância. Paradoxalmente, ele não tira foto de si, apenas dos amigos, dos lugares, da viagem “em si”.

Aos poucos, começa a perceber algo estranho. Segundo Wilson Ferreira, “algumas pessoas aparecem momentaneamente com o rosto como que borrado – mas, se percebermos melhor, remete-se à estranha teoria de Balzac: na verdade, parece que vemos sucessivas camadas espectrais das próprias pessoas que não mais se sincronizam, criando a forma de um borrão. Simon descobre que, sempre que isso corre, a pessoa em questão morre de alguma forma violenta – assassinada, acidente automobilístico etc.”⁸

⁷ A escolha minuciosa do nome do fotógrafo só revela ainda mais a atmosfera sombria do conto e combina com a ideia de que a fotografia retira do objeto todas as suas dimensões.

⁸ Análise crítica Crimes espectrais no filme *Skew*, disponível em: <<http://cinegnose.blogspot.com.br/2014/11/crimes-espectrais-no-filme-skew.html>>. Acesso em: dezembro de 2015.

Ao se inspirar na teoria de Balzac, a de que quanto mais somos fotografados, menos vivemos, Schelenz atualiza essa teoria: na verdade, as imagens estariam roubando não só as nossas camadas espectrais, mas também as camadas de memórias que compõem quem nós somos. Se considerarmos o mundo entulhado de fotografias em que vivemos, trata-se de uma teoria assustadora mesmo. Adriana, Hector, a personagem do filme de Bressane e os personagens do filme de Schelenz: todos foram mortos pelo excesso de fotografia.

Um outro filme também nos serve de referência: *A máquina de matar pessoas más* (Itália, 1952), de Roberto Rossellini. Aqui não se trata da fotografia cometendo um “crime espectral”, mata-se com o clique da máquina fotográfica nesta comédia, feita com ironia e sarcasmo, do diretor italiano. Três americanos querem abrir um hotel-restaurante num antigo castelo italiano que virou cemitério, em uma pequena cidade que não está livre de barganhas políticas e negociatas. Mas eles atropelam um velho, cujo corpo some misteriosamente, para surgir no dia seguinte diante de um fotógrafo. Celestino, fotógrafo, interpretado pelo ator Gennaro Pisano, descobre que sua câmera foi dotada de um poder: o poder de fazer desaparecer as pessoas malvadas apenas com um clique de sua máquina. Ele acredita que tenha sido um poder dado por Santo André para castigar, na Terra, aqueles que são maus, egoístas, mesquinhos. No entanto, vai se dando conta de que se trata de um poder demoníaco, porque é muito difícil julgar quem faz o bem, quem faz o mal e que é tênue a linha que separa maquiavelicamente as pessoas. Lançando um olhar crítico sobre o comportamento das pessoas, o filme discute uma questão atemporal e pertinente: a injustiça nasce com o poder. Trata-se de uma fábula sobre a desconfiança no poder de uma câmera para reproduzir a vida.

A noção de crime que acompanha a experiência fotográfica pode ser também associada à noção de violação de uma interdição. Em algumas religiões, o uso de imagens é proibido, pois não são capazes de apreender o real em sua existência única. A fotografia é vista não como crime, mas como profana. Robson Braga, ao analisar o poema “Fotografia de Mallarmé”, de Ferreira Gullar, afirma:

(...) Com a fotografia, essa unidade do ser em si mesmo resta definitivamente profanada. A fotografia não é apenas um sucedâneo ou simulacro da coisa realmente existente no tempo e no espaço, ela é o substituto transparente que

penetra essas duas dimensões do ser e o transporta no tempo e no espaço. Talvez não precisemos ser exageradamente crédulos para sentir que, com a fotografia, o homem logrou obter uma revanche contra a ordem natural, contra a intermitência do tempo e o seu corolário, a morte. Há uma certa energia mítica, faustiana, nesse pacto que celebramos com a técnica para tornar a nossa memória e a nossa existência mais seguras. O poeta sabe desse poder mágico da fotografia, que provoca "a suspensão do tempo"; sabe também que após o "clique"... (essa mimologia definitivamente associada ao som do disparo do obturador fotográfico acionado pelo dedo do fotógrafo, e que é talvez a expressão mais acabada da astúcia representada em todos os mecanismos técnicos, nos quais o mínimo gesto humano se desdobra em consequências assombrosas, se a força do hábito não as tivesse tornado tão triviais)... após o "clique"... "a vida voltou a fluir imperfeita". No caos e na instabilidade da vida, a fotografia surge como uma força diabólica que congela o instante, subtraindo-o do fluxo natural do tempo para convertê-lo na forma trivial de "meras manchas no papel raso", para o simples deleite profano e insaciável do homem⁹.

A fotografia como prenúncio de morte é o fio condutor do conto *As babas do diabo*, também escrito em 1959, por Júlio Cortázar, escritor argentino contemporâneo de Silvana Ocampo. O conto, publicado no livro *As armas secretas*, trabalha com a percepção da realidade através da fotografia. Michel, o personagem fotógrafo do conto, experimenta essa dupla sensação provocada pela foto: se por um lado é uma duplicação fiel da realidade, por outro se revela, muitas vezes, como fonte inesgotável de atribuição de sentido. Num dia ensolarado, em um parque em Paris, ele decide fotografar¹⁰ uma cena que lhe desperta interesse: um jogo de sedução entre uma mulher mais velha e um garoto.

Seguindo a máxima benjaminiana de que a arte de narrar consiste em evitar ao máximo dar explicações, o narrador do conto de Cortázar ora se apresenta em primeira pessoa, ora em terceira. O autor se vale da ambivalência do ponto de vista, ora externo, ora interno, do fluxo de pensamento, para ressaltar que não existem maneiras possíveis de dar conta daquela verdade, do que, de fato, ocorreu no parque, naquela tarde agradável de verão.

⁹ Artigo Roland Barthes e a escritura: um olhar poético sobre o signo fotográfico. Revista Studium, disponível em: < <http://www.studium.iar.unicamp.br/19/04.html?studium=3.html>>. Acesso em: dezembro de 2013.

¹⁰ Percebemos tratar-se de um fotógrafo amador, desses que eram criticados pelo fotógrafo Antônio Paraggi, do conto *A aventura de um fotógrafo*, de Ítalo Calvino, que analisamos no capítulo 2. "A gente desce cinco andares e já é domingo, com um sol inesperado para novembro em Paris, com muitíssima vontade de andar por aí, de ver as coisas, de tirar fotos (porque sou fotógrafo, éramos fotógrafos)" (Cortázar, 2010, p.70). Michel é um apaixonado por fotografia, um *flâneur* que percorre as ruas em busca de uma foto especial.

Algum de nós tem que escrever, se é que isto vai ser contado. Melhor que seja eu que estou morto, que estou menos comprometido do que o resto; eu que não vejo mais que as nuvens e posso pensar sem me distrair, escrever sem me distrair (aí vai passando outra, com as beiradas cinzentas) e recordar sem me distrair, eu que estou morto (e vivo não se trata de enganar ninguém, veremos quando chegar o momento, porque tenho que começar de algum modo e comecei por esta ponta, a de trás, a do começo, que afinal de contas é a melhor das pontas quando se quer narrar alguma coisa) (2010, p.70).

O narrador de Cortázar também se vale desse jogo¹¹ para questionar a possibilidade de a fotografia intervir na realidade, o papel da fotografia como algo vivo ou como retrato congelado do que não se pode evitar. A questão do narrador “morto” ou “vivo” diz respeito à temporalidade da fotografia ou da história montada a partir dela. Quando está “vivo” atua no tempo da foto, a foto interfere na cena, muda seu rumo, e está “morto” quando está de fora, quando não pode intervir, quando percebe que histórias como aquela vão continuar a acontecer e ele não pode impedir.

A narrativa abre, dessa forma, espaço para uma multiplicidade de sentidos, que dependem ativamente do leitor. O conto trabalha com esta impossibilidade da linguagem verbal de traduzir/representar um momento, o que torna o conto mais interessante é que Michel, o fotógrafo amador¹², é escritor. Dificuldade expressa também pela fotografia, pois, diferente do que se dizia quando a fotografia surgiu, a imagem não é uma representação exata de uma realidade, estando também sujeita, tal como a linguagem escrita, à interpretação de quem a contempla.

As fotografias, essas duplicações mais ou menos fiéis ao modelo, encontram-se atravessadas pela mesma incapacidade de atribuir um sentido único ao acontecimento. (...) A sensação de perplexidade surge da impossibilidade de as marcas visuais da imagem fornecerem pistas satisfatórias para costurar as pontas dessa história. Sensação tanto mais intensa na proporção do preciosismo das suas evidências visuais, que parecem oferecer ao espírito empenhado em decifrar os

¹¹ Para Davi Arrigucci Jr, “o jogo aparece na obra de Cortázar como uma experiência imantada de potencialidade reveladora, uma “diversão” que desvia da normalidade repetitiva, apontando para uma nova dimensão da realidade, ou seja, como um jogo transcendente”. In: *O escorpião encalacrado*, 1995, p. 54).

¹² “Entre as muitas maneiras de se combater o nada, uma das melhores é tirar fotografias” (Cortázar, 2010, p. 72). O nada seria o esquecimento, a não identidade. Como afirma Marisa Strelczenia, no artigo Fotografia e memória: a cena ausente: “Os acontecimentos terminam, porém, as fotografias permanecem, embora com o passar do tempo, não possamos assegurar se esses momentos foram significativos em si mesmos ou se se tornaram memoráveis por terem sido fotografados”. Artigo disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/20/06.html>>. Acesso em outubro de 2015.

signos mundanos os indícios irrefutáveis à comprovação das suas suspeitas (Fatorelli, 2013, p. 131).

Cortázar era um apaixonado por fotografia, que desempenha uma função importante em sua obra. Para ele, a fotografia é uma técnica capaz de captar os interstícios da realidade; não se trata da procura de uma imagem objetiva, única e de contornos, mas sim da captação de fragmentos da realidade. No ensaio *Alguns aspectos do conto* (2006), o autor afirmava que a fotografia se assemelhava muito ao conto, porque ambos têm a capacidade de transformar pequenos fragmentos da realidade numa realidade bem mais ampla.

Um momento real, que existiu de fato, foi captado pelas lentes de Michel. No entanto, a revelação da foto e sua ampliação ao máximo possível não respondem às dúvidas que surgem quando o fotógrafo observa a cena: o que, de fato, queria a loira mais velha? Seduzir o jovem menino? Quem era a terceira pessoa que aparece na foto, mas que não foi observada antes? O leitor do conto de Cortázar fica sem respostas. Levantando hipóteses, elaborando perguntas, o narrador vai conduzindo a trama de forma a não esclarecer nada. Nem as palavras, nem a imagem dão conta do que realmente se passou.

Levantei a câmera, fingi estudar o enquadramento que não os incluía, e fiquei na espreita, certo de que enfim os apanharia no gesto revelador, a expressão que resume tudo, a vida que o movimento mede com um compasso mas que uma imagem rígida destrói ao seccionar o tempo, se não escolhemos a imperceptível fração essencial (Cortázar, 2010, p. 77).

Como o trecho define, existe algo a ser revelado que depende da capacidade sensível do fotógrafo de perceber o momento e registrá-lo. O conto termina sem que se preencham as lacunas. Nem todos os processos químicos são capazes de dar conta do que, de fato, ocorreu naquele parque: “pregou a ampliação num quarto de parede, e no primeiro dia passou um bom tempo olhando e recordando, nesta operação comparativa e melancólica da recordação frente à realidade perdida” (idem, p. 81). A fotografia aparece neste conto de Cortázar, como analisa Natalia Brizuela (2014, p.62), como signo de opacidade, e não como índice positivo, evidenciando que a representação não é transparente. A fotografia também revela, para além do que se vê, coisas que são invisíveis ao

olho. Ao se deparar com uma fotografia, não se trata apenas do olhar, há também o trabalho do inconsciente ocupando o espaço fotográfico.

Michelangelo Antonioni, cineasta italiano, utiliza este conto de Cortázar como ponto de partida para o roteiro de *Blow-up – depois daquele beijo*. O filme, de 1954, traz o fotógrafo Thomas, interpretado pelo ator David Hemmings, uma pessoa prepotente, que subjuga os outros, de vida conturbada. Diferente de Michel, Thomas é fotógrafo profissional, sua câmera é uma extensão dele, e percebe, naquela cena no parque, alguma coisa estranha que o faz “sacar” a arma.

A mulher percebe que foi fotografada e intervém, exigindo que lhe entregue o rolo (a história se passa numa época em que, obviamente, não existia a foto digital). O fotógrafo, intrigado, entrega-lhe um rolo vazio. Movido pela curiosidade, ele decide revelar (e ampliar) aquela foto e tem, como se percebe desde o início do conto, dificuldade para narrar/descrever o que se passou.

No filme de Antonioni, o fotógrafo se vale do recurso de *close-up ou zoom* à exaustão de forma que a imagem fique distorcida, *blow-up*, daí o nome do filme. Antes da era dos *pixels*, da fotografia digital, o excesso de *zoom* numa imagem levava à granulação dessa imagem, à distorção. E, mesmo distante cronologicamente desta época de tantos estímulos visuais, o cineasta faz um filme em que o lugar da imagem é de grande destaque, servindo de prenúncio a uma forma de comunicação prioritariamente visual, assim como Cortázar no conto:

(...) pregou a ampliação num quarto da parede, e no primeiro dia passou um bom tempo olhando e recordando, nesta operação comparativa e melancólica da recordação frente à realidade perdida, recordação petrificada, como toda fotografia, onde não faltava nada, nem mesmo e principalmente o nada, verdadeiro fixador da fotografia¹³ (Cortázar, 2010, p. 81).

Além da metáfora bélica, a máquina como arma, há algo de fálico na fotografia, compreendido como signo de dominação no imaginário patriarcal. Em algumas cenas do filme de Antonioni, a máquina fotográfica aparece como poder de sedução, sobretudo quando Thomas está em seu estúdio, debruçando-se sobre as modelas:

¹³ Neste ponto, filme e conto diferem. No conto, há apenas uma única foto para “elucidar” o que houve feita pelo fotógrafo amador. Já no filme, há várias fotos feitas por um fotógrafo profissional, o que possibilita a montagem de um mural na parede e é a sequência das fotos, portanto, que faz com que se tenha alguma noção do que de fato ocorreu no parque.

Ambos, fotógrafo e modelo, adotam posições significativamente sexuais, nas quais o operador, entre um clique e outro, beija a modelo entre frases como “that’s good, that’s great, yes, yes!”. O falo penetrante, no caso, era a máquina fotográfica, a relação cessa quando se alcança a satisfação imagética (André & Silva, 2011, p. 1569)¹⁴.

Ambos, conto e filme, colocam no cerne da questão a atividade do fotógrafo e todas as questões aí envolvidas: a importância da imagem, a imagem como veracidade e como construção, a importância do olhar. Ambos apresentam seus personagens não como o são de fato, de forma a estabelecer discussões entre os limites do real e da sua representação. Como afirma João Knijnik, o tema de cada obra remete diretamente a seu criador, por que faz, como faz e para quem faz. Cortázar e Antonioni, na vanguarda de suas expressões, refletem sobre suas artes. Buscam mostrar como o sujeito fotógrafo exprime as inquietações de seus criadores:

Michel de As babas do Diabo (...) se revela o escritor/tradutor que é ao ver a foto ampliada e então está apto a fazer literatura: a escrita de Júlio Cortázar. A imagem só existe enquanto literatura, enquanto pode ser escrita e lida. Neste circuito que vai do personagem ao autor, a obra se realiza em toda sua potencialidade expressiva. Thomas, de *Blow-up*, ao ampliar as fotos na parede, torna-se um cineasta, representando o cinema de Antonioni. O destinador é o cineasta, que se confunde, propositalmente, com o sujeito, o personagem. Aqui também se estabelece um circuito. A problemática do cinema é o que interessa a Antonioni e existe uma relação intrínseca entre o Destinador e o sujeito. Este sujeito também é destinatário no momento em que estabelece uma distância da tela para compreender, para buscar um sentido nas fotos ampliadas.¹⁵

São obras que questionam a realidade mediada pela imagem. Cortázar utiliza a questão da imagem para fazer literatura e Antonioni se vale da discussão para fazer cinema. Nos dois, uma certeza: a realidade pode se desfazer na imagem, na falta de um sentido real. Há limitações na escrita, na imagem e no

¹⁴ José Wenceslau Júnior lembra ainda que Camile Paglia, em seu livro *Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickson*, não sem ironia, funde, em um único espaço, o olho, a mão e o pênis do homem: para ela, a questão da mira é crucial para o macho, pois ele precisa mirar para acertar a urina e o esperma nos *lugares certos*. A premência biológica se transformou em premência visual: o olhar masculino tornou-se também uma *arma ótica*, dependente também da mira. Artigo O caçador invisível, disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2011/>>. Acesso em: novembro de 2015.

¹⁵ Artigo O fotógrafo visto pelo conto As babas do diabo e pelo filme *Blown-up*, de Michelangelo Antonioni: uma comparação, disponível em: <<http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/04/Jo%C3%A3o-Knijnik.pdf>>. Acesso em: maio de 2015.

cinema, incapazes de dar conta da complexidade do real. Por isso, ao fim do filme, vemos um personagem cabisbaixo, abatido, porque compreendeu as suas limitações e as limitações da expressão, sempre aquém da complexidade do real. Como explica Andreas Huyssen,

Al fin y al cabo, las instantáneas pueden ser fundamentalmente opacas y resistirse a traducir el misterio que albergan. Pensemos en la película *Blow-Up* de Antonioni y en las frustraciones del fotógrafo que “lee” sus propias fotos, las cuales parecen revelar un asesinato que en realidad él no vio. Cualquier instantánea, como bien nos há enseñado Roland Barthes, puede tener su *punctum*, la dimensión de la fotografía que elude la transparencia “ese accidente que me estimula (pero que también me magulla, me hace daño (1981, p. 27)”. La fácil legibilidad de la instantánea es, sin duda, un mito (2010, p. 124).

Já que estamos discutindo questões relacionadas à fotografia que envolvem morte, espiritualidade, violência, religião, convém também registrar o interessante uso que os surrealistas fizeram da fotografia. A princípio, poder-se-ia pensar que os surrealistas, por defenderem um outro tipo de experiência dos sentidos e por não privilegiarem a chamada realidade objetiva, pudessem ter se colocado numa posição de críticos da fotografia, por estar sempre associada a um referente real. Rosalind Krauss, no capítulo Fotografia e Surrealismo de seu livro *O fotográfico*, mostra, no entanto, que André Breton, o grande idealista do Surrealismo, era bastante favorável ao uso da nova técnica. A vanguarda surrealista, que se valia dos preceitos da livre associação, do automatismo, das teorias freudianas, tinha como um dos objetivos plasmar as imagens da realidade mais profunda do homem: o seu subconsciente. E a fotografia, por mais paradoxal que possa parecer, poderia ajudá-los nessa busca. Em seu livro *Surréalisme et la peinture*, Breton indagou: "Então, quando vão parar de ilustrar os melhores livros com desenhos para publicá-los só com fotografias?" (*apud* Krauss, 2014, p. 113). Já havia, em Breton, a ideia de que a fotografia não “retinha” o real, era apenas um traço dele:

A prova fotográfica tomada por si mesma, revestida como ela é desse valor emotivo que faz dela um dos mais preciosos objetos de troca [...], essa prova, ainda que dotada de uma força de sugestão particular, não é, em última análise, a imagem fiel do que pretendemos guardar daquilo que em breve não teremos mais. (*apud* Marques, 2013, p. 31).

A fotografia passa a ocupar lugar central no Surrealismo dado seu estatuto especial em relação ao real, segundo Rosalind Krauss, “as manipulações efetuadas pelos fotógrafos surrealistas (...) têm por meta registrar os espaços e as duplicações deste preciso pedaço da realidade de que esta fotografia nada mais é senão o traço fiel. A fotografia serve aqui para produzir um paradoxo: o da realidade constituída em signo – ou ainda o da presença transformada em ausência, em representação, em espaçamento, em escrita” (2014, p. 121). Ou seja, a fotografia se encaixou nos pressupostos surrealistas de que a percepção da realidade é representação. Segundo Susan Sontag, o Surrealismo se situa no coração da atividade fotográfica: na própria criação de um mundo em duplicata, de uma realidade de segundo grau (2004, p. 67). O mais interessante é que os surrealistas viram isso quando a fotografia ainda estava muito associada a uma função meramente mimética:

A fotografia é, portanto, geneticamente diferente da pintura, da escultura ou do desenho. Na árvore genealógica das representações, ela se situa do lado das impressões das mãos, das máscaras mortuárias, do sudário de Turim ou das pequenas pegadas das gaivotas na areia das praias. Isto porque, de maneira técnica ou semiológica, os desenhos e as pinturas são ícones, enquanto as fotografias são índices (Krauss, 2014, p. 120).

Em determinado momento, estabeleceu-se uma relação entre escrita e foto, ou seja, a fotografia passou a ser tratada como a escrita automática dos surrealistas. Como sinaliza Ana Marques, interessa aos surrealistas tudo aquilo que é capaz de lançar o homem para “fora de si”: “o sonho, as experiências com o sono hipnótico e a escrita automática, a loucura, a droga, o amor” (2013, p. 39). A fotografia entraria justamente nesta questão do duplo, do “eu fora de mim”, por tematizar a questão da identidade, quer como afirmação, quer como recusa, tão cara ao movimento liderado por Breton. A fotografia engloba os princípios de recorte, montagem, desfiguração, reconstrução, todos presentes no Surrealismo.

Philippe Dubois, em *O ato fotográfico*, cita o filósofo belga Henri Van Lier: “A foto pode ser uma prova instrutiva e irrefutável. É tão evidente que não é preciso insistir nisso. Mas, ao mesmo tempo, ocorre com frequência que não se sabe bem o que ela prova” (1993, p. 84). A foto não comenta, não explica, não interpreta, é “muda e nua”. Se por um lado, é verdade que o “Isso foi” barthesiano

atesta a evidência da foto, por outro lado "o que foi?", "como foi?" são duas das muitas questões que a fotografia não revela. Brincando justamente com o que a fotografia não revela, passamos a discutir A figurante, conto de Sérgio Sant'Anna, que integra a terceira parte de *O Voo da Madrugada*, intitulada "Três textos do olhar", em que o autor discute a questão da imagem. Trata-se de um conto em que o autor se debruça sobre uma foto antiga, escolhida aleatoriamente, para dialogar com as questões da representação e da referencialidade. Segundo o próprio autor em entrevistas¹⁶, são textos sobre experiências visuais e estéticas.

A trama gira em torno de uma fotografia, uma "foto publicada num álbum de fotografias do Rio antigo, retratando a esquina da rua da Assembleia com a avenida Rio Branco, no centro da cidade, no final dos anos vinte" (2003, p. 218), e o narrador escolhe uma mulher que está "no canto direito, ao alto, da cena fotografada" (idem, p. 219), a quem decide chamar de Eduarda. Sobre o processo de criação deste conto, Sérgio Sant'Anna explica:

Em *O voo da madrugada*, há vários textos que considero bons. Por exemplo, o conto A figurante. Peguei um livro de fotos antigas do Rio de Janeiro. Não sei por que esse livro foi parar na minha mão, não sei se o comprei na livraria já intencionalmente. Talvez eu o tenha comprado intencionalmente. Mas olhei uma foto do centro da cidade do Rio de Janeiro, provavelmente da década de 20 ou 30. Peguei uma mulher ali, na foto, e inventei uma história para ela. Então, eu a fui aprofundando e, ao mesmo tempo, misturei tudo com Egon Schiele, um pintor expressionista alemão¹⁷. Há um pintor que pinta aquela mulher, e esse pintor acabou de voltar da Europa, e mostrou a ela um livro do Egon Schiele que é altamente erótico. Enfim, as coisas que me tesar são as coisas que acho boas. Agora, uma coisa pode me tesar muito num momento e, em outro, menos.¹⁸

¹⁶ Em uma entrevista dada na época do lançamento do livro, o autor deu uma declaração curiosa: "Eu gosto de livro pequeno. Com o excesso de coisas que temos por aí, é preciso que um autor nos dê uma grande justificativa para nos pegar em 400 páginas. Embora, é claro, eu tenha lido o Proust inteiro, sete volumes e tudo. Como escritor, eu acharia imperdoável não lê-lo, mas quase parei minha vida para fazer isso. Proust nos envolve muito. Mas gosto muito da narrativa breve. Estou até virando um contemporâneo meio sem vergonha: ando "zapeando" muito livro, igualzinho ao cara do controle remoto. Leio mais de um ao mesmo tempo, leio pedaços de livro, pulo. Porque o excesso de oferta é muito grande. Mas não acho prejudicial ler pedaços. Porque alguma coisa me fez ler aqueles pedaços". Interessante esta ideia do *leitor zapeur* desenvolvida aqui por Sant'Anna, bem apropriada para época fragmentada em que vivemos. Entrevista disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/sergio-sant%E2%80%99anna/>> . Acesso em: novembro de 2015.

¹⁷ Na verdade, Egon Schiele foi um pintor austríaco que se tornou um dos expoentes do expressionismo alemão. Para muitos críticos de arte, Schiele desenvolveu uma obra de forte cunho erótico por viver em Viena, cidade que, na época, tinha o maior número de prostitutas da Europa. O pintor usava muito as prostitutas e trabalhadoras de classe baixa como modelos para pintura.

¹⁸ Entrevista concedida a Luís Henrique Pellanda, em *Paiol literário*, disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=154>>. Acesso em: setembro de 2015.

Sérgio Sant'Anna explora a ideia de que toda a fotografia carrega intensa humanidade, a despeito dos procedimentos técnicos e mecânicos. Toda imagem fotográfica é passível de interpretação e oferece muitas possibilidades de leitura. Contra a estaticidade da fotografia, a figurante vai ganhar uma história dinâmica e cheia de mobilidade. Eduarda, conduzida pelo narrador, “sai” da foto, de uma foto onde não era sequer o referente principal, e ganha uma vida “própria”, uma história, e o narrador, ele próprio na condição de um *voyeur*, deixa claro: “e agora fica tudo por nossa conta” (2003, p. 220). Eduarda deixa a condição de figurante da foto para assumir o protagonismo quando caminha justamente para a rua Sete de Setembro: Eduarda ganha sua independência. Independente da imagem, dependente da narrativa.

(...) Não seria difícil para o observador mais imaginativo pensá-la como a esposa ainda relativamente jovem, perto dos trinta anos, de um funcionário graduado do governo, e teria ela aproveitado a tarde, quando os filhos, talvez dois, estão no colégio, para ir ao centro fazer compras, conforme avisou ao marido, deixando por conta da ama buscar os meninos na escola (idem, p. 219).

Eduarda aceita servir de modelo para Lucas de Paula, o pintor recém-chegado da Europa e que lhe apresenta as obras de Schiele. Os personagens do conto excitam-se a partir dessas obras erotizadas. O narrador vai descrevendo os personagens com detalhes: “Ela usa uma saia escura, comprida até as canelas e uma blusa branca que lhe cobre o pescoço com uma gola rendada, mas cujas mangas só lhe chegam até os cotovelos, deixando ver um pouquinho dos seus braços, apenas um pouquinho, pois a mulher alça luvas brancas e compridas, e nos pés, botas” (idem, p.219). E assim, descrevendo os personagens, vai desenrolando a ação: Eduarda vai conhecendo a obra de Schiele, a obra de Lucas e vai se autoconhecendo e se libertando de uma “vida chatinha”. O sexo funciona no conto como uma forma de libertação. A escolha de Schiele, artista polêmico, não é por acaso, pois, conforme afirma Giovanna Dealtry, Sérgio Sant'Anna coloca em sua obra a “saturação do discurso e do olhar realista, a partir do encontro com obras

ou artistas que também desafiaram as categorizações e os parâmetros convencionais da arte” (2013, p. 204).

Narrador e leitor passam a observar aquela história: uma história que, para o narrador, surge a partir de uma fotografia desprovida de qualquer pulsão erótica. Para o leitor, Eduarda já tem uma história “denseraizada” daquela imagem. O conto trabalha com a crise de referencialidade, com o apagamento do referente, ao fazer do seu tema central uma representação da representação. Temos diferentes olhares que formam um mosaico *voyeurístico*.

Dentro da obra de Sant’Anna, temos múltiplos olhares: o narrador olha uma foto; nessa foto há uma mulher que logo é captada pelo olhar do narrador; Eduarda observa obras de arte por meio do olhar de um pintor; Lucas de Paula apreende outro olhar, o olhar do pintor Schiele sobre seus modelos. Por fim, um último olhar: o olhar do leitor que capta todas essas imagens por meio das palavras e condução do narrador. Um olhar que atrai outro olhar e uma sequência de *voyeurismo* (Ramos, 2011, p. 35).

Trata-se de uma ambivalência, inúmeros são os olhares neste conto e é múltipla a possibilidade de olhar. O olhar é uma peça-chave quando se pensa em representação, porque remete à ideia de parcialidade e o conto explora essa potencialidade: a imaginação adquire uma centralidade no conto. Tereza de Almeida afirma que, por um lado, estamos diante de uma literatura que parece testemunhar a crise da referencialidade ao usar como tema a representação da representação, “por outro lado, esta ausência própria de referente, ao colocar o sujeito e a representação no centro da sua inquietação, investiga suas margens e permite abordar a própria literatura como artefato” (2004, p. 80). Iser, em *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, propõe que “a mentira excede, ultrapassa a verdade, e a obra literária ultrapassa o mundo real que incorpora... O mundo fictício é caracterizado desse modo por uma travessia de fronteiras entre os dois mundos que sempre inclui o mundo que foi ultrapassado e o mundo-alvo a que se visa” (2013, p.68). Podemos dizer que A figurante é uma dessas travessias. A escolha da fotografia se deu por ser, como já mencionamos aqui, um meio privilegiado para essa travessia de fronteiras. Rosalind Krauss (2014) também defende a ideia de que o relato duplicado é a ontologia da fotografia, de toda e qualquer fotografia, e que essa apresenta um espaçamento em relação à realidade fotografada. Esse distanciamento age como

uma porta de entrada para uma narrativa ficcional. A fotografia ultrapassa e eterniza o seu referente.

Quando se pensa na obra de Sérgio Sant'Anna, sempre se fala do diálogo que ele estabelece com outras formas de arte, em especial as artes plásticas e visuais, pois, segundo o autor, elas “vêm sempre na frente das transformações artísticas e, por isso, trazem a novidade”.¹⁹ Também muito se assinala que é um autor que, constantemente, tematiza o próprio fazer literário. Flávio Carneiro afirma que *O voo da madrugada* é um *livro-valise*, que carrega dentro dele vários outros livros de Sérgio Sant'Anna:

Sombras de livros anteriores perpassam outros contos (...), como nos três últimos, em que o autor novamente se lança a uma prática que lhe é bastante cara, a de escrever pequenos ensaios sob as vestes da ficção, especialmente no domínio das artes plásticas. O que, por sua vez, de imediato nos transporta para *Um crime delicado* (...). A verdade é que a retomada de seu passado literário se dá não em repetição, mas em adição, como releitura, em um novo contexto, do já percorrido, de tal modo que o livro se torna uma espécie de sùmula da ficção do autor (2005, p. 202-203).

Em *A figurante*, mais uma vez, Sérgio Sant'Anna tematiza a nudez, as artes plásticas, o sexo, o feminino, todos esses temas recorrentes aparecem em função da especulação em torno da vida de Eduarda. O novo viria justamente desta relação com a observação da fotografia: o que chega para o leitor não é a imagem tal e qual, mas sim a contemplação que o narrador faz dessa imagem e toda ficção que cria para uma mulher sem qualquer importância na foto. “– O senhor acha que em arte tudo é permitido, não, senhor Lucas? / – Se for arte, sim. A senhora também não acha?” (2004, p. 220). O autor, num conto que assume a forma de ensaio, responde que sim, em arte, tudo é permitido. A literatura de Sérgio Sant'Anna busca traduzir em palavras muitas narrativas que as artes, de forma geral, podem oferecer. É entre imaginário e palavra que se coloca a questão central desta trilogia do olhar de *O voo da madrugada*.

Muitas são as divagações possíveis em torno de uma fotografia. Roland Barthes analisou uma de sua mãe, Benjamin analisou uma de Kafka pequeno, os pesquisadores Hughes Lebailly e Karoline Leach analisaram as fotos de Lewis Carroll. A escritora francesa Marguerite Duras também descreveu uma fotografia

¹⁹Entrevista do autor disponível em: <<http://apolibacoletica.blogspot.com.br/2010/08/sergio-santanna-o-camaleao-da-ficcao.html>>. Acesso em: outubro de 2015.

de sua mãe²⁰ e, a partir da imagem, começou a formular perguntas e teorias. A diferença é que existe um vínculo afetivo, aquela imagem afeta diretamente a autora, para além do ato interpretativo. Já Sérgio Sant’Anna cria uma narrativa a partir de uma foto escolhida aleatoriamente e o que seduz é como a personagem criada por ele vai reagindo ao contato com uma arte mais ousada, mais provocativa em uma relação também inventada: “Ah, mas essa nossa imaginação voa mais (...)” (idem, p. 20). Se é verdade que toda fotografia carrega histórias impessoais e intransponíveis, é verdade também que ela é uma porta aberta à construção de muitas histórias. É como se o autor indagasse: como se comporta a palavra diante de uma imagem? Cláudia Tavares assinala que “a imagem fotográfica ficcional mantém uma relação indicial, de conexão e contiguidade, com seu referente, mas ultrapassa-o, o dá como anterior, eternizando-o. Eternizando a ficção e não mais a realidade. É nessa temporalidade outra que atua a ficção” (2011, p. 26). Sant’Anna faz da imagem um espaço aberto à construção de outras realidades.

Baudrillard define o ato de fotografar como o de retirar do objeto “todas as suas dimensões, uma a uma: o peso, o relevo, o perfume, a profundidade, o tempo, a continuidade e, é claro, o sentido” (1999, p. 32). Ao se fazer uma foto, para captar o real, renuncia-se a esse próprio real. Aqui, no conto de Sérgio Sant’Anna,

²⁰ “Aquele que comprou o chapéu cor-de-rosa de abas caídas e larga fita preta é ela, a mulher de certa fotografia, é a minha mãe. Reconheço-a melhor ali do que em fotos mais recentes. Trata-se do pátio de uma casa no Pequeno Lago de Hanói. Estamos juntos, ela e nós, seus filhos. Tenho quatro anos. Minha mãe está no centro da fotografia. Lembro-me do seu porte desgracioso, dos lábios que não sorriam, do modo como esperava que tirassem logo a fotografia. Pelos traços cansados, uma certa desordem de postura, a sonolência do olhar, sei que fazia calor, que ela estava extenuada, que se aborrecia. Mas é o modo como estamos vestidos, nós, seus filhos, como infelizes, que reencontro um certo estado de espírito que às vezes dominava a minha mãe e do qual, já naquele tempo, naquela idade que tínhamos na foto, sabíamos perceber os sinais precursores, aquela atitude, exatamente, que assumia, de repente, de não querer mais nos dar banho, nos vestir, nem mesmo nos alimentar. Esse grande desânimo de viver minha mãe tinha-o todos os dias. Às vezes durava, às vezes desaparecia de noite. Tive sorte de ter uma mãe desesperada de um desespero tão puro que até mesmo a felicidade de viver, por mais viva que fosse, às vezes não podia afastá-lo totalmente. O que sempre vou ignorar são os fatos concretos que a levavam cada dia a nos abandonar à própria sorte. Naquele dia talvez tivesse sido aquela tolice, aquela casa que ela acabava de comprar - a da fotografia - da qual não precisávamos, e quando meu pai já estava doente, tão perto da morte, uma questão de meses. Ou talvez acabasse de saber que também estava doente, com a doença que o matou? As datas coincidem. O que ignoro, e ela também devia ignorar, é a natureza das evidências que atravessavam e que lhe provocavam esse desânimo. Seria a morte de meu pai, já presente, ou a morte do dia? O questionamento daquele casamento? Do marido? Dos filhos? Ou a dúvida mais generalizada de tudo aquilo?”, disponível em: <<http://www.baraoemfoco.com.br/barao/portal/cultura/fotografia/represent.htm>>. Acesso em: fevereiro de 2015.

é como se o olhar lançado para a fotografia antiga fosse, ele próprio, responsável por essa renúncia do real e coubesse à palavra toda a reestruturação. Em um movimento circular, a imagem renuncia ao real e a palavra renuncia à imagem e o autor vai expondo os limites das materialidades (e limitações) de ambas.

5.1

Distanciamentos e barreiras

Elsa & Fred – um amor de Paixão (Argentina/Espanha, 2005) é um filme comovente por tratar do amor na chamada terceira idade. O filme começa com uma foto, que saberemos depois ser um quadro pendurado na parede, com a foto de uma mulher na Fontana de Trevi, um dos principais pontos turísticos de Roma. Os cinéfilos perceberão ali a imagem da atriz Anita Ekberg no filme *A doce vida* (Itália/França, 1960), de Federico Fellini, na cena emblemática em que se banha (aliás, já nos créditos iniciais, é possível perceber a reprodução da cena do diretor italiano). Elsa, uma senhora bem divertida, sonha com uma viagem romântica à Itália, quando poderá, finalmente, ir ao encontro da Fontana que povoou seu imaginário desde sempre. Ela enxerga no solitário e tristonho Fred uma chance de poder concretizar seu sonho.

O filme nos faz pensar como o cinema, a literatura, as novelas, as indústrias da propaganda e do turismo povoam nosso imaginário de imagens que, de tão exploradas, passam a nos ser tão íntimas, tão pessoais. Quem nunca sonhou estar na Torre Eiffel, no Coliseu, em Veneza, apenas impulsionado pelas imagens que recebe pela televisão, pelo cinema ou por simples revistas de turismo? A projeção que se faz é tanta que a decepção também pode ser. Não são raros os casos de turistas no Louvre se decepcionarem com o quadro da Mona Lisa, de Leonardo da Vinci: “mas é só isso?”. A verdade é que, em um mundo saturado de imagens, já chegamos a um lugar “desconhecido” cheio de referências e julgamentos, munidos de guias, roteiros fechados e, claro, da máquina fotográfica para registrar o mesmo monumento que o incitou a conhecer o lugar. O romance de que trataremos agora discute um pouco isso: até que ponto estamos dispostos a conhecer, de fato, um lugar, para além dos seus pontos turísticos e imagens-clichês? Até que ponto somos “o turista cego que já traz a cidade na mala e não busca outra coisa a não ser confirmá-la *in loco*, ponto por ponto, como se estendesse sobre ela um mapa em escala natural”? (Bettega, 2013, p. 28). Susan

Sontag, sobre este turismo, afirma que as fotos documentam sequências de consumo realizadas longe dos olhos da família, dos amigos, dos vizinhos. Hoje em dia, com as redes sociais, as fotos acabam por se transformar em um “diário de viagem” compartilhado à exaustão. Não basta viajar nem só tirar fotos, é preciso exibi-las como troféus.

Viajar se torna uma estratégia de acumular fotos. A própria atividade de tirar fotos é tranquilizante e mitiga sentimentos gerais de desorientação que podem ser exacerbados pela viagem. Os turistas, em sua maioria, sentem-se compelidos a pôr a câmera entre si mesmos e tudo de notável que encontram. Inseguros de suas reações, tiram uma foto. Isso dá forma à experiência: pare, tire uma foto e vá em frente (2004, p. 21).

Em seu primeiro romance, o autor de contos premiados Amilcar Bettega apresenta personagens que estão em busca de respostas e acabam por se desintegrar no vazio provocado pelo fracasso. O livro faz parte da coleção *Amores expressos* que tem como objetivo narrar histórias de amor em diferentes capitais do mundo²¹. O romance começa com um diálogo entre pai e filha, mediado por uma *webcam*, através de um programa chamado *Skype*, numa comunicação falha em áudio e vídeo, o que faz com que a última imagem que o pai tenha da filha seja a de braço estendido em direção a alguma coisa que ela queria que ele visse.

O pai, um turco, Ibrahim Erkaya, migrou para o Brasil ainda menino, com 6 anos de idade. Fátima, sua filha, fotógrafa, queria conhecer a Istambul das

²¹ Quando foi lançada, a Coleção Amores Expressos causou polêmica. O projeto da coleção era que 16 autores passassem um mês nas principais capitais do mundo e, a partir dessa experiência, escrevessem um livro que tivesse como mote uma história de amor. A polêmica sobre o projeto começou quando o produtor Rodrigo Teixeira, criador do projeto com o apoio do escritor João Paulo Cuenca, tentou conseguir recursos via Lei Rouanet para bancar a coleção, orçada em R\$ 1,2 milhão. Em uma entrevista, Bettega declarou: “Simplesmente ignorei essa parte [a obrigatoriedade de escrever uma história de amor para coleção Amores Expressos], porque, se você quiser, todas as histórias são histórias de amor. Fui para lá [Istambul] sem nada na cabeça, só para experimentar a cidade, ver o que ela me passava, sentir sua atmosfera, fazer de conta que era seu habitante. Passei o mês assim, sem me preocupar em bolar alguma coisa. E os meses seguintes, quando voltei, se passaram assim também. Fui em 2007, em junho, e até setembro eu não tinha escrito nada. Não tinha ideias. Em setembro escrevi a primeira frase do que ficou. E aliás não fui eu, foi a minha mulher: comecei a ficar ansioso porque não tinha ideia nenhuma, aí ela escreveu uma cena para mim: quando eu estava em Istambul e ela na França, a gente se comunicava por Skype, e teve um momento em que queria lhe mostrar uma coisa que estava vendo na janela mas ela não via nada. Depois ela relatou isso, ficcionalizou. E é a cena inicial do livro”. Entrevista disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2013/08/amilcar-bettega-lanca-novo-livro-no-espaco-cult/>>.

Acesso em: novembro de 2015

histórias de seu pai. Mas a Istambul, cinquenta anos depois da partida do pai, não existe mais. O próprio Ibrahim se dá conta disso ao percorrer uma cidade que é totalmente diferente a seus olhos, diferente em sua memória. A cidade lhe causa um estranhamento.

O romance, dividido em três partes, não é de fácil leitura, sobretudo a primeira parte (o primeiro capítulo é todo construído com um parágrafo só). A sensação que se tem é que o estranhamento e o desconforto da situação narrada sejam sentidos também pelo leitor em contato com o texto. Na primeira parte, intitulada “Bariyer” (barreira em turco), este texto imbricado, narrado de uma forma diferente²², dá conta dessa chegada a uma terra que ele não reconhece mais e do início da peregrinação de um pai em busca de sua filha. Na segunda parte, intitulada “entre”, um narrador heterodiegético detalhista já muda a cadência da história, que passa a ser contada sob a perspectiva de Fátima, a filha que foi a Istambul buscar captar imagens de lugares forjados à luz da memória afetiva²³ do pai, dando pistas ao leitor do que teria ocorrido, nos apresentando personagens como o francês Bernard, que escreve guias de viagem, sempre atento às potencialidades visuais de um local a ser explorado, e Ahmet, celebrado artista

²² O romance é marcado pelas múltiplas perspectivas na condução da narrativa. Caroline Becker (2013, p. 254) reconhece, na primeira parte, um narrador autodiegético verborrágico que é substituído depois para um narrador heterodiegético, que estabelece uma espécie de conversa com o primeiro. Isso fica claro com a presença dos pronomes “tu”, “te” e “ti”. “Como em uma conversa pelo Skype, de repente tudo fica muito próximo, e uma noite mal dormida sobre a poltrona que não reclinava grande coisa, sem saber onde enfiar as pernas e embalado pelo rumor constante das turbinas, é suficiente para te jogar no outro lado da história, com poucas horas sob a luz fria e sempre imutável temperatura dessas verdadeiras bolhas artificiais que são os saguões dos aeroportos, toda a tua dificuldade para dar o primeiro passo em direção ao que até bem pouco julgavas distante demais te parece de um ridículo extremo, já tudo tem outro aspecto a partir do momento em que deixas a tua cidade, desde as pessoas, o jeito de elas se vestirem ou andarem ou de se dirigirem a alguém, até as lojas, os cafés e os produtos vendidos nessas lojas e cafés, tudo tem outra cara e outra cor, mesmo que essa cara e essa cor não possam ser mais insípidas do que são sempre as caras e as cores em um grande aeroporto internacional como este de Paris por onde tu vagas ainda meio insone e sem saber o que fazer para matar o tempo até a partida do próximo voo para Istambul porque perdeste a conexão quase imediata que a vendedora da agência de viagens em Porto Alegre exaltava como a grande vantagem do itinerário que ela compusera para ti (...) por enquanto és obrigado a te contentares com a observação do que se passa à tua volta enquanto esperas, e a pensares no que te espera nessa tua volta a Istambul após uma ausência que se não fosse Fátima insistir tanto ainda se estenderia por muito tempo sem que sequer te soprasse o espírito ideia de um dia tentares encontrar a outra ponta do teu passado em vez de passares todo o tempo tentando negá-lo e, assim fazendo, afirmá-lo cada vez mais, pela recusa, pelo desprezo ou por esta fuga que fizeste durar até o último momento, quando então acabaste cedendo ao apelo de tua filha (...)” (Bettega, 2013, p. 20-21).

²³ “(...) a cidade que ela descobria, a cidade escondida durante tanto tempo em histórias que um dia existira somente para dar corpo e sentido a um passado que eu acreditava digno desse nome (Bettega, 2013, p. 11).

turco com olhar treinado para ler o mundo, comprometido com a sua arte, responsável por uma instalação que expõe roupas no varal queimadas no incêndio do Grand Bazar - episódio diretamente ligado à história do pai de Fátima, por isso ela parte à procura de Ahmet. No universo ficcional de *Barreira*, a questão da visualidade se faz muito presente.

Na terceira parte, intitulada “Barrière” (barreira em francês), o narrador heterodiegético “acelera” a narrativa²⁴ e vai, aos poucos, tornando-se autodiegético: passa a ser Bernard, o francês, também ele um pai em busca de seu filho Lucas. É uma narrativa circular, numa peregrinação por respostas e encontros que não acontecem. Algo está sempre oculto em múltiplas possibilidades de verdade. Não se reconstituem identidades e nem o passado, só resta ao leitor unir as três partes, porque é possível, pela engenharia da escrita, estabelecer conexões. Tudo se perde para os personagens, mas para o leitor não. É possível compreender algumas situações com estas trocas constantes de narrador e de perspectivas. A forma como organizou seu romance provoca muito impacto no leitor. Sobre esta organização da narrativa, em uma entrevista, Bettega diz:

A maneira como a história é estruturada é tão ou mais importante em si do que a história que está sendo contada. Eu quero que o leitor se pergunte por que está estruturado desta maneira. Quero que se seja instigante para ele. Antes de ser uma expressão de ideias, a expressão literária é, sobretudo, uma expressão estética. A história sequencial, que tem um enredo no qual tudo se esclarece ao final, não me interessa nem um pouco como leitor e nem como escritor²⁵.

Sergio Tavares, ao analisar o livro de Bettega, faz uma comparação com o romance *Lua Cheia*, do espanhol Antonio Muros Molina, cujo protagonista também precisa fazer uma busca por uma cidade que não lhe é familiar, à procura de pistas de uma menina assassinada chamada Fátima. Uma profunda varredura no organismo urbano em território estrangeiro é um ponto em comum entre essas duas obras, essas duas buscas. “Perambular pela paisagem que não reconhece é como se ele e a cidade de fato nunca tivessem coexistido num mesmo universo,

²⁴ Frases mais curtas fazem a leitura mais fluida e menos travada que em nada lembram a primeira parte, de parágrafos longuíssimos.

²⁵ Entrevista disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/amilcar-bettega/>>. Acesso em: outubro de 2015.

fossem parte de uma história inventada e mal contada, um enredo repleto de lacunas tal qual o vazio de pistas sobre o paradeiro da filha.”²⁶

Assim como o romance de Aquino, que analisamos no capítulo anterior, também o romance de Bettega é construído sob o signo da espera. Uma espera que difere da do personagem Cauby, porque não envolve amor carnal, envolve o desespero de um pai que não sabe o paradeiro da filha. Essa angústia é muito bem expressa, desde o início do romance, através da dona da pensão, onde fica o quarto 31 que pertencia à Fátima, uma personagem bastante estereotipada. A falta de paciência dela com a insistência de Ibrahim traduz a angústia e o sofrimento do turco. Ibrahim é um personagem em permanente crise existencial, seu destino, de certa forma, é selado pelo incêndio do Grand Bazar, quando morrem a mãe e a irmã, e seu pai decide ir para o Brasil.

Quando a dona da pensão finalmente lhe dá as chaves, Ibrahim se depara com as fotos feitas pela filha, que é fotógrafa. São essas fotos que nortearão a sua busca, “como se a máquina fotográfica fosse um caderno de notas ali estavam as impressões de Fátima, espécie de lembretes ou breves anotações a serem retomadas mais tarde e que só poderiam ganhar algum sentido se completadas pela interpretação ou uma segunda intervenção dela” (Bettega, 2013, p. 38-39). O olhar de Fátima para a cidade, materializado em suas fotos, é que orientará seu pai: são os lugares fotografados por Fátima que desvendarão uma cidade nova a um cidadão local, mas que se sente tão estrangeiro devido à distância. “(...) ele pensou nas imagens mudas das fotos de Fátima, no seu rastro de silêncio que o puxava e o fazia errar por toda Istambul sem saber aonde aquilo o levaria” (idem, p. 42). Aqui é possível notar o que Susan Sontag (2004) afirmava sobre a forma como a fotografia apoderou-se das pessoas, “aprisionando-as no papel”, empreendendo a proliferação infinita delas, em todos os lugares ao mesmo tempo. A imagem de Fátima se confundia com as imagens de Istambul criando um paradoxo da ausência na presença, aumentando a angústia da busca. A fotografia de Fátima carrega em si o contraste entre visualidade e desaparecimento.

²⁶ Trecho de: Anatomia de um movimento intratável, publicado em 17/09/2013, na Revista Amalgama, disponível em: <<http://www.revistaamalgama.com.br/09/2013/barreira-amilcar-bettega/>>. Acesso em: outubro de 2015.

Fátima fotografava muitas vezes, inúmeras, os mesmos monumentos, o que nos remete ao fotógrafo Nobuyoshi Araki, conhecido por sua compulsão por tirar fotos. Para ele, absolutamente tudo é fotografável. Já tem 350 livros publicados, tamanha sua compulsão (ou obsessão) por capturar imagens. O colecionismo fotográfico é um dos efeitos da cultura visual a que estamos submetidos e a exibição de tantas fotos também. Renato Cordeiro Gomes, ao analisar as crônicas de João do Rio, um autor que repudiava a fotografia²⁷, fala em "mais um exagero, mais uma doença nervosa" que chegava com outros aparatos modernos (1996, p. 85). Pois, se no início do século XX fala-se em doença nervosa, hoje o transtorno obsessivo compulsivo (TOC) já é a quarto transtorno da sociedade contemporânea. Com tanta facilidade de fazer fotos, os obsessivos e compulsivos talvez passem despercebidos no meio de tanta exposição. Fátima, como convém a uma turista típica, registrou cada passagem sua por Istambul.

É interessante notar o jogo de perspectiva que o autor estabelece com estas fotos encontradas no quarto da pensão. Para Susan Sontag, "As fotos são, é claro, artefatos. Mas seu apelo reside também em parecerem, num mundo atulhado de relíquias fotográficas, ter o status de objetos encontrados – lascas fortuitas do mundo" (2004, p.84). Para Ibhram, em todas as fotos de Fátima havia um buraco, um distanciamento do referente, havia uma "zona de imprecisão entre a imagem trazida na cabeça (ou no bolso) e que ao virar uma esquina se apresentava de maneira crua aos seus olhos, um vazio que aos poucos ele aprendeu a aceitar como o único espaço possível para ele naquela cidade, um espaço de sobrevivência, onde as fotografias de Fátima serviam-lhe como um dia lhe serviu a mão de seu pai a levá-lo para cima e para baixo" (Bettega, 2013, p. 37). Ou seja, as fotografias usadas como muletas. Já para Fátima, as fotografias eram uma forma de atestar os espaços ocupados por ela, e o excesso de fotos do mesmo ponto sugeria o desejo de aproximação da imagem fotografada, como uma espécie

²⁷ Renato Cordeiro Gomes vai afirmar que, embora repudiasse a nova técnica, a opção que o autor manifesta pela crônica associa-se à fotografia, pois havia uma tentativa de fixar em instantâneos as imagens da cidade. Ou seja, mesmo repudiando a técnica, João do Rio incorporou a fotografia à sua escrita: suas crônicas são como se fossem registros fotográficos daquela época. (Grafias urbanas. In: *Veredas* - Revista do Centro Cultura Banco do Brasil, nº 5. Rio de Janeiro: CCBB, 1996). É de João do Rio a seguinte afirmação: "(...) se a vida é um cinematógrafo colossal, cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação... basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável" (*Apud* Gomes, 1996, p. 15).

de “posse” de um espaço que já havia pertencido a seu pai – lascas fortuitas do mundo, como convém a todo turista.

O romance passa a tratar, então, de dois pais em busca de seus filhos. Fátima, fotógrafa, deixou fotos que guiavam seu pai e um caderno de anotações que traziam algumas pistas do paradeiro. Lucas, artista, filho de Bernard, deixou uma fotografia de si mesmo e um livro. “O que une estas duas personagens é a angústia e a busca. Ambos buscam os filhos, ambos estão infelizes e caminham à deriva em um espaço identitário – Istambul – que não lhes pertence (...). Dois homens de lugares distintos, unidos por sentimentos dolorosos semelhantes” (Becker, 2013, p. 256). O romance trata das barreiras que eles terão que ultrapassar para resolver suas questões, seus vazios.

Em uma entrevista, Amílcar Bettega assume uma interessante intertextualidade do seu romance com o filme *Bariera* (Polônia, 1967), dirigido por Jerzy Skolimowski. Robert Bernard, o francês, no final do livro, está assistindo a esse filme e é ele que lhe permite “uma espécie de insight”. Não é uma associação fácil, mesmo para os cinéfilos.

A descrição que lá está corresponde exatamente às cenas do filme. Foi um filme que me marcou muito porque, quando assisti, praticamente não li as legendas, elas me pareceram totalmente acessórias, até prejudiciais. É um filme tão plástico, imagético, tão bonito nisso, que as palavras ali, pareceu-me, estragavam. Mais tarde, li uma entrevista do Skolimowski onde ele de certa forma confirmava a impressão que eu tive, ele dizia que queria fazer um filme que não sendo mudo, prescindisse das palavras. Quando vi o filme eu já estava me encaminhando mais para o fim da escrita do livro, mas achei que ele tinha tudo a ver com o que eu estava tentando fazer. Ou seja, não era a trama que me interessava (aliás nunca foi, nunca é isso o que mais me interessa num livro), eu queria fazer algo que funcionasse por uma acumulação de cenas ou quadros fortes esteticamente, ou momentos narrativos altos, ou imagens, sei lá, mas pontos fortes que reunidos num todo pudesse provocar no leitor uma experiência estética interessante e de algum impacto. “Esquece a trama”, “esquece a historinha”, acho que é isso que o romance diz o tempo todo no ouvido do leitor, “relaxa e vamos junto”. Foi isso que eu senti vendo o filme (se tiveres a oportunidade de ver, eu recomendo, é belíssimo – até a pouco tempo estava disponível no YouTube, mas na última vez que fui checar vi que tinham tirado). Além disso, acho que problematizo essa questão da palavra no livro, então achei pertinente trazer esse filme pra dentro.²⁸

²⁸ Entrevista disponível em: <<http://leiturasdosec21.blogspot.com.br/2014/08/amilcar-bettega-fala-sobre-o-romance.html>>. Acesso em: novembro de 2015. Quando acessamos o YouTube, só havia um trecho disponível do filme: <<https://www.youtube.com/watch?v=tTBhgpyBXgw>>. Acesso em: novembro de 2015.

E o filme, aparentemente contando uma história banal, provoca uma espécie de revelação no personagem. “Robert Bernard saiu do cinema meio que em transe, atordoado, como quem sai de um desses sonhos de noite inteira onde acontecem muitas coisas em sequência” (Bettega, 2013, p. 251). Pensou em todas as histórias, refletiu sobre os rumos que tomaram e pensou em como se chegou àquele ponto. “Como duas paralelas rumo ao encontro final, no infinito” (idem, p. 253), Bernard percebe que algo estará sempre oculto, haverá sempre uma barreira a transpor, porque a normalidade porta ligeiros desalinhos e que “o sentido não existe antes de a gente chegar nele. Tem momentos em que é preciso desistir de buscar sentidos, talvez aí a gente vai poder entender alguma coisa” (idem, p. 235). Na busca circular empreendida pelos personagens do romance, permeada de silêncios e imagens, é preciso entender que “buscar um sentido acaba te afastando do que de fato interessa, daquilo que finalmente pode dar sentido à coisa” (idem, *ibidem*).