

25 FOTOGRAMAS: A INTERFACE LITERATURA/CINEMA NO ROMANCE *O FOTÓGRAFO*, DE CRISTÓVÃO TEZZA

Barbara Cristina MARQUES*

■ **RESUMO:** Este trabalho propõe-se a tratar da relação (ou interface) literatura/cinema no romance *O fotógrafo* (2004), de Cristóvão Tezza. Há nesse romance uma potência visual sobre a qual é possível reconhecer uma espécie de qualidade cinematográfica. Nesse sentido, procuramos observar, entre outras coisas, quais elementos podem ser associados à linguagem cinematográfica, sobretudo no que se refere ao uso da montagem como o elemento capaz de agenciar e, portanto, “organizar”, as cenas aparentemente soltas no enredo.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Cinema. Fragmento. Montagem cinematográfica.

“A fotografia é a verdade. O cinema é a verdade 24 vezes por segundo.” A frase que Jean-Luc Godard (informação verbal) usou em *Le petit soldat*, filme de 1963, parece-nos bastante significativa para iniciar algumas reflexões a respeito do romance *O fotógrafo*, do escritor catarinense, radicado há mais de vinte anos em Curitiba, Cristóvão Tezza, publicado em 2004.

A fotografia como substância. O fotograma como um fragmento; 25 capítulos. cinco personagens; três histórias que se cruzam. Diferentes “fios” diegéticos que conservam, evidentemente, uma certa linearidade narrativa, mas que são postos ao leitor de forma frouxa, como blocos ou pequenos atalhos que se encontram, encontros fortuitos que, pouco a pouco, vão se emaranhando na trama. É como se Tezza não utilizasse “*fade-in*” para dissolver o intervalo entre cada cena ou cada episódio (ou capítulo). Ao contrário, entre eles há um corte. Um corte seco para funcionar como lacunas da narração, o que potencializa a noção de fragmento e, ao mesmo tempo, confirma a ideia de que o texto literário pode, então, vencer a impossibilidade do simultaneísmo, tal qual o cinema.

A decomposição da linearidade narrativa em *O fotógrafo*, o que aponta para uma espécie de autonomia dos pequenos fragmentos-capítulos-fotogramas, faz que o enlace da história (como um todo) ocorra por meio do cruzamento da vida dos

* UEL – Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas. Londrina – PR – Brasil. 86051-980. barbara.marques@gmail.com

personagens através de vários encontros ao acaso. Numa espécie de descontinuidade visual, o romance ajusta a narrativa não de forma sequencial, mas a partir de um tipo de organização em que os desdobramentos das várias histórias possam se materializar simultaneamente. É preciso que o leitor, tal qual um espectador, seja particularmente vigilante e rápido na identificação de cada episódio. Eles colaboram, assim, com a estratégia dos pequenos “cuts”, eles ajudam a montar os enredos no decorrer da leitura.

Da fotografia ao filme, do fragmento ao movimento, percorre-se um caminho repleto de estratégias e truques narrativos. Mudanças constantes de focalização, alternâncias de ponto de vista, *raccords*, cortes abruptos de cena, personagens muito bem caracterizados, tipificados pelas profissões que exercem, fisicamente bem delineados, marcados por uma identidade social bem constituída. E, no meio, a banalidade de pequenas histórias da classe média brasileira. Peças de um *puzzle* que se imbricam umas com as outras aparentemente de forma natural. No entanto, necessitam do trabalho engenhoso da montagem para que se combinem. Diante desse mosaico de histórias, como compreender o modo de organização dessa narrativa: fragmentada e absolutamente coesa? Como reconhecer, afinal, uma espécie de qualidade cinemática ou filmica nesse romance? Como se dá a interface literatura/cinema em *O fotógrafo*?

Nos 25 capítulos que compõem o romance *O fotógrafo* amontoam-se as vidas de cinco personagens e as inúmeras situações entrecruzadas que revelam, para além do propósito aparentemente detetivesco, uma narrativa cheia de fissuras sobre a qual repousa um emaranhado de cenas conectadas por relações familiares, afetivas, e pelo mero acaso.

As 25 cenas, numa espécie de pequenas fotografias dispostas sobre uma mesa, registram diversas situações cotidianas que ocorrem em apenas um único dia nas vidas do fotógrafo, sem nome em todo o romance (erroneamente chamado de Rodrigo por um antigo amigo que se tornou deputado), da estudante de Letras Lídia, casada com o fotógrafo; do professor de literatura Duarte e de sua esposa Mara, psicóloga, e da modelo Íris. Ambientado na cidade de Curitiba, nas vésperas da eleição presidencial, em 2002, que colocou Lula no poder, o leitor tem diante de si um romance que tenciona contar a história de um fotógrafo, contratado por um cliente, cuja identidade é mantida em segredo, para fotografar secretamente a modelo Íris, trabalho que lhe renderia a paga de 200 dólares por cada rolo produzido e não revelado.

A linha de força do enredo, que deveria ser, então, o tal trabalho secreto do fotógrafo, acaba por se esvaír e se fragmentar ao longo da narrativa, importando mais as relações e os desdobramentos que brotam dela. O suspense e a própria urdidura da trama perdem a força diante do mergulho existencial de cada personagem, das relações afetivas que formam pequenos núcleos narrativos, das imagens que vão

revelando, pouco a pouco, a incomunicabilidade entre os personagens, o desgaste dessas relações e o próprio desbotamento da ação.

Para além da marcação fragmentada dos capítulos, cujos títulos funcionam como *close-ups* metonimicamente lançados sobre cada episódio, tudo, nesse romance, parece perder a integridade. Ao narrador onisciente, e altamente intruso, alternam-se, a cada fragmento de cena, as vozes, os olhares, as sensações e os sentimentos de cada um dos personagens. O leitor se vê tragado num movimento de vaivém, como uma câmera em primeiríssimo plano conduzindo a sua perspectiva óptica que o joga, ora para a ação (que parece não ser mais relevante), ora para dentro dos personagens. Todos se tornam protagonistas de suas histórias, e todos são, ao mesmo tempo, meros coadjuvantes de si e dos outros.

Diante de tantos fotogramas, o leitor nunca conhece uma situação uma única vez. A mesma cena é descrita e narrada diversas vezes, salta-se de um plano para outro num espaço em que tudo se desenrola simultaneamente. O fluxo da narração é sempre interrompido, seja pelo pensamento de cada personagem, pelas lembranças, pelo próprio comentário irônico de um narrador que disputa a voz com os personagens, seja pelos cortes que fracionam a história em capítulos. Todos os acordos são quebrados, ou, aqueles que não são, servem de motivo para as frustrações dos personagens, dando densidade à história. O fotógrafo rompe com o acordo profissional, apaixona-se por Íris e passa a lidar com o peso moral de sua “possível” traição. Lídia e Duarte são solitários do próprio casamento, entregam-se aos desejos, numa mistura de admiração e paixão, e sofrem duplamente por esse ato. Sofrem o mal-estar de casamentos já declinados e de culpa. Mara também reconhece o fracasso da relação com Duarte, porém, de todos os personagens, é a que melhor consegue driblar a fratura e a distância. Seu desarranjo emocional, seu inferno de culpa, recai na relação que tem com a paciente Íris. Os limites éticos da profissão vão sendo esgarçados e, assim, o embate de Mara é lidar com o peso do envolvimento com Íris. A vida tumultuada da modelo afeta a psicóloga. Íris, por sua vez, é a personagem que já chega na trama saturada. Deseja romper o acordo com Joaquim, com quem mantém uma relação sexual em troca de dinheiro, mas não suporta o peso da sua falta de coragem. Todos os personagens comungam o mesmo sentimento de crise, de inaptidão diante das relações familiares e afetivas. Todos têm um débito moral.

O fotógrafo parece ser o romance da falta. Como um catálogo de insucessos, a narrativa esgarçar-se na tentativa de manter uma certa unidade de ação. Promove-se, então, uma rede de associações que se encarrega de unir os pedaços. Os eventos acumulam-se e tudo parece ocorrer ao mesmo tempo; os personagens transitam nos mesmos espaços, esbarram-se. Tudo está organizado dentro de um movimento de seleção, de recorte, de reorganização das coisas. Assim como o fotógrafo calcula

sempre o enquadramento da cena a ser fotografada, a narração também joga com uma variedade de perspectiva.

Um dos traços mais representativos, e um dos mais apontados para caracterizar, por assim dizer, as narrativas contemporâneas, sejam elas literárias ou filmicas, é o modo pelo qual elas se desagregam, isto é, desarticulam o tempo e o espaço e, a partir disso, promovem uma quebra da linearidade, antes vista nas narrativas clássicas. Diferentemente da literatura realista do século XIX e do cinema narrativo clássico (DELEUZE, 1985, 2007), os quais pressupunham uma sequencialidade, tanto na ordem da lógica da narração (tempo) quanto da construção do espaço, organizados de acordo com um ponto de vista de um observador, as narrativas mais contemporâneas trabalham com a existência simultânea de muitos elementos capazes de agenciar o espaço e o tempo de forma a empreender estratégias no âmbito da narratividade e suspender, assim, a logicidade com a qual estávamos habituados. Em outros termos, poderíamos afirmar que à tradicional linearidade opuseram-se os processos de simultaneidade e descontinuidade para a compreensão dos espaços-temporais.

Essa noção de fragmentação, ou de escritura fragmentária, desde o começo do século XX, tornou-se uma prática recorrente em artistas de várias áreas. Como um dos modelos estéticos mais privilegiados pelas vanguardas artísticas, essa ideia de desordem e de caos, provocada pelo desarranjo dos elementos – prática da colagem/montagem – por exemplo, teve seus reflexos em muitas obras plásticas, literárias e cinematográficas. Basta lembrarmos dos romances de Oswald de Andrade (*Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*), dos fragmentos de jornais de Braque e das colagens de Picasso e Max Ernst, dos chamados “*poèmes-collés*” de Andre Breton e Tristan Tzara, ou mesmo do filme *Un chien andalou* (1928), de Luis Buñuel e Salvador Dalí. As técnicas cinematográficas representaram, sem dúvida, através de uma linguagem “própria”, uma renovada fonte de inspiração para boa parte dos escritores, em especial aqueles das primeiras décadas do século XX. O dinamismo do cinema com todos os seus componentes de produção tem trazido, desde então, novas perspectivas para a leitura dos textos literários. As técnicas relativas à montagem, as possibilidades de alternância no que se refere à focalização, multiplicando os olhares e os narradores dentro do espaço romanesco, o trabalho com o tempo e sua duração foram alguns dos inúmeros recursos traduzidos e incorporados pela literatura.

Jean-Pierre Morel (1978), em um artigo interessantíssimo, cujo título é “*Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente*”, apresenta diversas considerações a respeito dos processos de organização da narrativa a partir de leituras que fez das obras de John Dos Passos – *U.S.A* e *Manhattan Transfer* – e do romance *L’espoir*, de Andre Malraux. Segundo ele, a montagem encerra, antes

de mais nada, uma ideia de “série” e, portanto, de agenciamento das unidades narrativas.

No romance *O fotógrafo*, considerando os apontamentos de Morel, não se trata apenas de uma articulação (ou agenciamento) das várias cenas que ocorrem durante o período de um dia – tempo cronológico, ou, mais adequadamente, tempo da duração da diegese. É preciso avaliar essa espécie de ordenação no nível do discurso, ou, em outra leitura, no interior dos pequenos fragmentos existentes dentro mesmo dos fragmentos maiores (dos capítulos/cenas/fotogramas). A pertinência dessa avaliação justifica-se na medida em que observamos, em todo o romance, no pequeno espaço de um parágrafo, por exemplo, um salto temporal ou espacial, além das inúmeras trocas no que se refere ao ponto de vista, ao lugar daquele que narra, ou que apenas olha, pensa, toma para si a voz do relato. Nesse sentido, salta-se de um personagem para outro, do narrador em terceira pessoa para os pensamentos dos personagens, de uma espécie de consciência à outra, gerando no leitor aquela sensação de rapidez ou de descentralização narrativa.

De acordo com Morel (1978, p.52), a montagem, como uma operação combinatória com vistas a organizar os eventos da diegese, pode aparecer no romance como “[...] *une forme particulière d’agencement syntagmatique*”.¹ O crítico discute os processos de montagem a partir da articulação discursiva das diferentes séries de eventos e intrigas que coexistem simultaneamente no espaço romanescos. Morel afirma, nesse caso, que, em vez de uma organização narrativa linear em torno de uma intriga, a ação se desdobraria através de múltiplas intrigas, podendo ser (as intrigas) mais ou menos desenvolvidas ou fragmentadas.²

Ao questionar a importância do papel da montagem ou, em outras palavras, responder para que, afinal, serve a montagem no domínio literário, o autor aponta alguns fatores muito significativos para avaliarmos o romance de Tezza. Em primeiro lugar, a montagem “[...] *rapproche et entremêle deux ou plusieurs motifs qui reviennent par alternance, sans que l’assignation temporelle d’un rapport temporel soit nécessaire*”³ (MOREL, 1978, p.55). Além disso, Morel afirma que, no espaço do romance, os procedimentos de montagem promovem a repetição, as alterações de causa-consequência, a heterogeneidade das referências espaço-temporais, e todo o processo de descontinuidade narrativa.

¹ “[...] uma forma particular de agenciamento sintagmático” (Tradução nossa).

² Diz o crítico: “[...] a característica mais associada à descontinuidade e à multilinearidade: a ação é, por vezes, multiplicada, pois as unidades narrativas apresentam-se como segmentos presos a linhas de ação muito diversas (por personagens, lugares e, às vezes, pelo tempo) e divididas, porque o alinhamento [ligação] das sequências opera, de fato, uma imbricação das diferentes ações, rompendo a continuidade linear da narrativa única” (MOREL, 1978, p.52, tradução nossa).

³ “[...] aproxima e entrelaça dois ou muitos eventos que aparecem de forma alternada, sem que a obrigaçao temporal de uma relação temporal seja necessária” (Tradução nossa).

As teorias e os conceitos desenvolvidos em torno da montagem há muito têm feito parte de inúmeros estudos, desde a filosofia ao campo das artes e da estética, com atenção especial no âmbito da cinematografia. Eisenstein, nome de maior expressão na teoria da cinematografia soviética, nos idos de 1940, procura demonstrar a incidência de diversos procedimentos cinematográficos acomodados em textos literários, com atenção especial ao “emprego” da montagem. O cineasta, que foi o primeiro defensor da montagem para o estabelecimento de sentido em uma obra fílmica, afirmou que o processo de justaposição de imagens, ou mesmo a forma como o discurso organizava de “forma lógica” as sequências narrativas na literatura, eram regidos de maneira análoga à narrativa fílmica. No célebre artigo “Dickens, Griffith e nós”, publicado em *A forma do filme*,⁴ Eisenstein (2002) faz uma análise dos filmes de D. W. Griffith, visivelmente influenciados pelas técnicas narrativas empregadas um século antes nos romances de Charles Dickens. De acordo com o cineasta, Griffith, leitor e admirador confesso de Dickens, usaria, pela primeira vez na história do cinema, a montagem paralela, o *close-up*, o plano e contraplano por sofrer influência direta das narrativas do escritor inglês.

De simples operação técnica, ela passou a ser, com o aprimoramento da arte cinematográfica, “o elemento mais específico da linguagem fílmica” (MARTIN, 2005, p.167). Assim, ela se tornaria um “meio de expressão”, como diria Jean Mitry (1965 apud MARTIN, 2005, p.173).

Vincent Amiel (2007, p.23), em *Estética da montagem*, diz que, para assegurar uma “unidade lógica por meio dos elementos fragmentados” de uma narrativa fílmica, o trabalho com a montagem tornou-se indispensável para que o próprio cinema se tornasse, ele também, mais “narrativo”, e o espectador, desse modo, aprendesse “a evolução de uma história”. A montagem foi, pouco a pouco, deixando de ser uma simples técnica e adentrou a ordem dramática da narrativa fílmica. No entanto, Amiel (2007, p.24) esclarece que

[...] para que a narração cinematográfica adquira toda a sua amplitude, é preciso poder modificar esta temporalidade do olhar, que é correlativamente uma temporalidade da representação. Voltar atrás, propor simultaneidades, eliminar períodos inteiros da acção só se torna possível a partir do momento em que o corte é utilizado na perspectiva de uma construção temporal que ultrapassa o desenrolar da acção em cena.

Com a montagem alternada, por exemplo, “graças à qual o espectador compreende que não há somente sucessão entre as acções apresentadas no ecrã, mas simultaneidade também” (AMIEL, 2007, p.25), foi possível criar aquela ilusão de ubiquidade temporal ou espacial que permite, como afirma Edgar Morin (1970), em *O cinema ou o homem imaginário*, transportar o espectador não importa para

⁴ O livro *Form Film* foi publicado pela primeira vez em 1949.

qual tempo ou lugar. A ideia de vencer as unidades temporais e espaciais e poder criar novas perspectivas de representação através de uma *durée* temporal que não implicasse mais a condição cronológica, entrelaçando, assim, séries de eventos distintos, retirando a unicidade de focalização, tem significado para a literatura uma espécie de consciência de que é possível subverter o lugar das coisas.

Amiel (2007, p.30) afirma que a montagem no cinema, baseada nos *raccords*, é uma espécie de princípio capaz de promover e, ao mesmo tempo, garantir as “variações temporais”. Segundo ele, os *raccords* – que “são precisamente, junto de um ponto de corte (o momento preciso em que os planos se sucedem), um meio de criar a continuidade dos planos” (AMIEL, 2007, p.26), trabalhados com a montagem, funcionam como pontos de sutura na narrativa fílmica.

Um dos pontos de contato mais evidentes em *O fotógrafo* é a relação que os personagens mantêm com o espaço citadino e as imagens que têm da cidade de Curitiba. Isso marca, no romance, duas coisas: em primeiro lugar, esse é o espaço de trânsito e, por isso mesmo, é ali onde acontecem os encontros, sejam eles ao acaso ou marcados, entre os personagens; em segundo lugar, as imagens visuais da cidade surgem, em boa parte do romance, para marcar a condição temporal. De certa maneira, a visualização das cenas de Curitiba ajusta, no espaço diegético, exatamente aquela falta de temporalização sentida pelo leitor em função da rapidez e da simultaneidade com que as cenas e os eventos aparecem no enredo.

No terceiro capítulo do romance, “O fotógrafo encontra Íris”, aparecem as primeiras imagens da cidade mediadas pela janela do apartamento da modelo. É curioso observar que essas imagens citadinas têm muito a ver com a própria importância do olhar, de uma espécie de consciência de visualidade. Vejamos como elas aparecem nesse capítulo:

O fotógrafo afastou-se em direção à janela da sala, percebendo agora que era um dia realmente magnífico. O azul do céu de Curitiba e o sol, uma lâmina de luz, lacinante e fria, sobre todas as coisas. Daqui vem a luz, ele murmurou sem pensar, olhando em torno e antevendo uma série de fotografias em chiaroscuro (TEZZA, 2011, p.34).

Sorriu [ela, Íris] em direção à porta, para que ele visse que ela era louca e falava sozinha, mas o fotógrafo estava lá adiante, de costas, olhando para a cidade (TEZZA, 2011, p.35).

– Você tem uma vista bonita (TEZZA, 2011, p.36).

Essas percepções da cidade, alcançadas pelos olhares dos personagens, exprimem, à primeira vista (com o perdão do trocadilho), as marcações temporais no romance. Elas aproximam, desse modo, o leitor para o decorrer das ações, para o caminhar de cada personagem. Além disso, observar a cidade coloca os personagens numa espécie de vácuo, retirando-lhes, por alguns instantes, o peso de

suas ambivalências, daquela sensação de inabilidade diante das situações, da falta de êxito em tomar decisões que possam mudar suas vidas.

O filósofo e historiador de arte francês Georges Didi-Huberman (1998, p.77), em seu livro *O que vemos, o que nos olha*, afirma que o olhar é sempre um exercício dialético na medida em que “dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado”. Isso significa que o nosso olhar nunca é gratuito, tampouco o objeto olhado. Na abertura do capítulo “A inelutável cisão do ver”, o autor diz: “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.29). Cremos, pois, que essas noções discutidas pelo filósofo são pertinentes para pensarmos na insistência do olhar e nas projeções de visualidade dentro da obra de Tezza. Com um título tão sugestivo, era de esperar uma análise que se ocupasse desses mecanismos imagéticos, explorando os campos de visualidade que o romance proporciona ao leitor. Como dito antes, as visões de Curitiba, no caso quando olhadas através de objetos – janelas das casas, apontam também para um tipo de recorte e seleção que cada personagem pratica.

Abriu uma cachaça de Minas e encheu outro martelinho. Cheirou-o: uma delícia. A pele de Lídia, ele lembrou, ainda sem dar o primeiro gole, e o coração acelerou-se, de novo. Confessar. O que – agora sentado, vendo Curitiba escurecer inteira, minuto a minuto – o lembrou da ligação entre o militante marxista e a fé jesuítica. Confessar é preciso. [...] Ouviu a porta bater, com um pequeno susto. Mara chegava – olhou para ele, sorriu e disparou para dentro: – Estou apertada! Já volto!

Demorou a voltar – agora os vidros da janela refletiam mais a própria sala que as luzes da cidade (TEZZA, 2011, p.184).

O trecho refere-se ao capítulo 17, intitulado “Duarte chega em casa”. Nessa passagem, é curioso observar como o olhar que se dirige à cidade, vista de dentro de seu apartamento, é indicativo da condição interior do personagem. É exatamente o recorte da imagem que possibilita ao leitor compreender o estado de ânimo de Duarte. Antes de a esposa entrar em casa, o professor, ainda tomado pela lembrança da tarde em que passara com Lídia no cinema, apresentava um olhar contemplativo da cidade, como se isso pudesse retirá-lo daquele espaço de opressão, representado, por força da circunstância (a relação com Lídia), pelo apartamento familiar. Com a entrada de Mara, esvazia-se a visão da cidade, do olhar ao longe. Recorta-se a imagem e os vidros da janela deixam de ser transparentes, sendo, agora, como uma espécie de espelho. Refletir a própria sala funciona como um movimento entrópico em que é preciso olhar para si. Volta-se, portanto, ao espaço de culpa, à realidade

da culpa. Assim, faz-se o processo de seleção. Vê-se apenas o que se quer ver. Em um dos últimos capítulos do livro, “Duarte acorda de madrugada”, o professor acorda sobressaltado pela lembrança de Lídia e mais uma vez encontra a calmaria na contemplação da cidade. Nessa passagem, há uma referência implícita ao *voyeur* protagonista do filme *Janela indiscreta* (1954), de Hitchcock.

Pensou em ler um livro, na sala, para não acordar a mulher, e os passos o foram levando para a janela. Ouviu o ruído abafado do elevador que despertava: alguém chegando ou alguém saindo, ele pensou, vendo a cidade escura e aqui e ali uma janela ou outra se acendendo ou se pagando. Sempre desejou ter um binóculo potente – e uma perna quebrada como desculpa, e ele sorriu – para controlar a cidade inteira no painel desta janela [...]. Sentou-se e ficou imóvel contemplando a escuridão tranquila de Curitiba (TEZZA, 2011, p.236).

No romance de Tezza, os alinhavos e os pontos de sutura residem para além do olhar fotográfico. *O fotógrafo* é, certamente, um romance que trata da questão do olhar, dos modos de visão associados sempre a um estado de consciência. Existe uma espécie de onipresença de um olhar, todos são olhados e todos olham os outros. Vamos pensar que o fotógrafo deveria ser aquele que mais observa, ou o que teria a maior capacidade de observação e domínio sobre os mecanismos do ver. No entanto, ele é justamente o personagem que nunca consegue fixar seu olhar sem estar mediado pela objetiva. Atrás das lentes, sempre trocadas por ele dependendo da circunstância a ser fotografada e captada, ele se torna um exímio *voyeur*. A objetiva lhe dá esse poder e retira-lhe ao mesmo tempo, passando-o da condição de “olheiro” a observado.

E não estava fazendo o que devia: olhar antes para ela, gravar bem na alma aquela imagem que ele passaria meses perseguindo em troca de pagamento. Ela seria talvez sua fonte alternativa de renda. Mas acontecia justo o contrário, ele sentiu: ela que olhava para ele, atenta, não exatamente assustada, porque cada gesto dele era escarradamente o gesto de um fotógrafo profissional, e não há fotógrafos assassinos, assaltantes, estupradores, [...] porque entre eles e o mundo está a máquina, o amortecedor do olhar (TEZZA, 2011, p.29).

Esse trecho refere-se ao momento em que o fotógrafo vai ao apartamento de Íris, logo no início do romance, fingindo ter sido mandado por uma agência a fim de fotografá-la para uma campanha. Na verdade, ele precisava conferir com os seus próprios olhos aquilo que a fotografia que tinha da modelo não era capaz de lhe dizer. As figurações do olhar no romance são, por certo, um meio de organização que permite ajustar os personagens dentro de movimentos semelhantes. E tais ajustes passam, sem dúvida, pela técnica da montagem como um processo de seleção.

Uma questão interessante para pensarmos o modo como a montagem é operada no romance de Tezza vem das discussões do filósofo italiano Giorgio

Agamben (1998), que, ao discutir o cinema de Guy Debord, em *Image et mémoire*, aponta dois elementos indissolúveis e, portanto, constitutivos da montagem cinematográfica, os quais, a nosso ver, são verificáveis em *O fotógrafo*. De acordo com Agamben (1998), os recursos que compõem a montagem no cinema são o que ele chama de parada/corte (*l'arrêt*) e de repetição (*la répétition*). Como o elemento mais específico do cinema, a montagem, segundo Agamben, através desses dois procedimentos, é o elemento que diferencia o cinema da prosa narrativa. A potência do cinema está exatamente concentrada na possibilidade de trazer novamente uma imagem e torná-la algo novo, assim como poder interromper (cortar) a narrativa.

É importante esclarecer que Agamben, nesse capítulo no qual discute o cinema de Guy Debord (especificamente seu filme *In girum imus nocte et consumimur igni*, de 1978), retoma as discussões de Walter Benjamin (2006), do seu livro *Passagens*,⁵ especialmente no que se refere à questão do “princípio da montagem” como elemento fundamental para compreender as imagens da História. A ideia de Agamben, ao pensar na montagem através desses dois elementos – parada e repetição –, tem a ver com uma possibilidade de melhor observação da imagem. O corte (parada) de planos, por exemplo, não funciona, no caso do cinema, apenas para indicar uma interrupção de ordem cronológica e saltar, assim, de um tempo ao outro. O corte possibilita, acima de qualquer coisa, uma interrupção do fluxo narrativo e por isso mesmo representa uma potência em si, alterando a nossa concepção de representação. A retomada de cenas ou de qualquer outro elemento no filme, por seu turno, tratada como o indicativo da repetição, aponta para uma espécie de resignificação da anterior. Mais do que um mecanismo de ligação (que pode ser de ordem expressiva ou narrativa), a repetição, como dado constitutivo da montagem, é capaz de presentificar uma imagem deixada para trás. Interessante observar como a repetição pode representar, assim como o corte, um movimento de desativação do fluxo narrativo ou da linearidade narrativa. Ao que parece, há um tipo de prolongamento entre a imagem (que podemos ver como um fragmento) e o seu sentido quando ocorrem o corte e a repetição.

Em *O fotógrafo* muitas cenas se repetem sem jamais se apresentarem do mesmo modo ao leitor. As próprias imagens de Curitiba, como dito há pouco, também marcam as retomadas no romance. E, ao mesmo tempo, funcionam como cortes, paradas ou interrupções daquilo que está sendo narrado. É possível ir mais longe ao pensar que essa noção de fragmentação e, portanto, de uma reivindicação

⁵ Agamben refere-se à “imagem dialéctica” sobre a qual discute Walter Benjamin em *Das Passagen-Werk*, que, no Brasil, foi publicado, em 2006 (Ed. da UFMG), sob o título: *Passagens*. Para Benjamin, a História se constrói a partir de imagens, daí seu caráter de visibilidade. Isso significa que cada imagem representa uma potência em si (como sustentou mais tarde Deleuze, em seus dois volumes – *Cinema I e II – A imagem-movimento; A imagem-tempo*). Nesse sentido, a história só pode ser vista a partir dos princípios da montagem. A experiência história, como diz Agamben, “faz-se pela imagem”. E, portanto, através da montagem.

da montagem, é quase parte da consciência do próprio autor, “representada” pela figura pouco solene do narrador.

A representação da consciência, ele [Duarte] se atropelou, mais ansioso, ao mesmo tempo em que procurava uma luz que se acendesse em alguma janela da cidade escura, mas as luzes agora só se apagavam, o jogo da madrugada, como ele disse numa aula que ninguém entendeu, e era tão nítido: a representação da consciência é o maior mistério da linguagem literária, ele disse algo assim, porque a representação, como tal, deve ser reconhecível, e nós pensamos em cacos; a representação mimética, ele escreveu no quadro, ao pé da letra é ilegível, e afinal a própria ideia da pura mimese é uma fraude; e para saber o que pensamos é preciso reorganizar o evento, segundo um novo e indispensável olhar subjetivo; nós temos de escolher, necessariamente, sem alibi, esse olhar (TEZZA, 2011, p.240).

Parece haver, então, uma consciência desse estado de desagregação de uma estrutura linear do pensamento que, no fim das contas, é dirigido à composição do romance, tanto em nível semântico, quanto sintagmático. Se a montagem, como um argumento do cinema, promove uma articulação e uma analogia entre elementos que podem ser díspares (nos quais não é possível perceber, muitas vezes, uma proximidade) e também semelhantes com o intuito de empreender uma espécie de “diagramação” na narrativa, o mecanismo da repetição, como bem observou Agamben (1998), é extremamente válido e funcional. Uma das repetições em *O fotógrafo*, que se pode arriscar dizer ser quase o argumento semântico do enredo, instaura-se através da frase que abre o romance: “A solidão é a forma discreta do ressentimento” (TEZZA, 2011, p.7). Ela aparece, portanto, em vários momentos distintos e proferida por todos os personagens. Essa repetição gera, sem dúvida, um ritmo para o romance. Isso porque tal frase, que também aparece construída de modos diferentes, aproxima os personagens dentro daquele estado de ânimo do qual já foi falado. Todos se assemelham nesse ponto, pois todos desejam a solidão – como forma de libertação – e, ao mesmo tempo, todos reconhecem a partir dela as suas incompatibilidades com o poder de decidir sobre suas vidas.

Pensemos na montagem relacionada às condições de simultaneidade. Pois bem, segundo Gilles Deleuze (1985, p.67), em *A imagem-movimento*, “a única generalidade da montagem é que ela coloca a imagem cinematográfica em relação ao todo, isto é, com o tempo concebido como o Aberto”. Deleuze usa essa afirmação quase no fechamento do capítulo sobre a montagem para concluir, depois de ter apontado e discutido as especificidades de cada um dos quatro tipos de montagem – dependendo da “escola” e dos autores, que a montagem é capaz de operar uma espécie de transcendência de um espaço-temporal, independentemente da maneira como se realiza tal processo. Em outras palavras, a montagem é um mecanismo articulatório gerador não apenas do sentido e da compreensão da obra, mas também

um tipo de dispositivo mais do que favorável para agenciar as categorias temporais e espaciais em todo o processo narrativo. Como afirma Deleuze, a montagem não se configura apenas como um agenciamento de final, de conclusão do filme, ela se encontra dentro dos próprios planos, das próprias cenas.

Em *A narrativa cinematográfica*,⁶ os autores, André Gaudreault e François Jost (2009, p.145), ao tratarem de “alguns problemas de ordem específica na narrativa cinematográfica”, discutem algumas questões relativas à simultaneidade (e, a reboque, ao tratamento da temporalização) na narrativa fílmica comparadas ao romance que merecem alguns esclarecimentos.

Ao contrário do romance, o cinema articula, como já dissemos várias vezes, muitas “linguagens de manifestação”. Tal multiplicidade (assim como, pensando somente na imagem, cores, gestos, expressões, vestimentas, objetos, etc., *ad infinitum*), que é além disso multiplicada pela pluralidade de materiais de expressão (além das imagens em movimento, as menções escritas, os barulhos, as falas e a música), põe o espectador na presença de uma quantidade importante de signos (e, portanto, de eventos) simultâneos, de maneira que a **simultaneidade** das ações diegéticas está intimamente ligada à **sucessividade**. Além disso, a natureza eminentemente espacial do significante fílmico e a possibilidade de recorrer à ubiquidade da câmera [...] favorecem a escolha pontual, no plano formal, de procedimentos narrativos como a montagem rápida [...] e, no plano temático, de assuntos que impliquem numerosos deslocamentos, seja dos personagens da ação (sabe-se o favorecimento que teve, e que tem sempre, o “filme de perseguição” em todas as suas formas), seja da instância narrativa (como o “salvamento da última hora”, por exemplo, que, como vimos, obriga a informar o espectador, alternativamente e em uma frequência bem alta, sobre o estado dos “grupos” de cada um dos actantes envolvidos). Diacronia (sucessão) e sincronia (simultaneidade) estão, portanto, intimamente ligadas ao cinema e é principalmente na expressão da simultaneidade das ações, figura particularmente utilizadas pelos cineastas ao longo de toda a história do cinema, que a coisa é sensível (GAUDREULT; JOST, 2009, p.145-146, grifo do autor).

Ora, parece-nos que todas essas qualidades referidas à narrativa fílmica são absolutamente verificáveis nas narrativas literárias contemporâneas, e não o contrário. É óbvio que a simultaneidade no cinema, como ressaltado pelos autores, conta com uma série de outros elementos que não adentram o texto literário. Mas pensamos em uma analogia e não em uma transferência. Isto é, o leitor, assim como o espectador, de um romance contemporâneo,⁷ pode

⁶ Esse livro, cujo título original é *Le récit cinématographique*, foi escrito, de acordo com os tradutores, entre 1989-90, mas traduzido e publicado no Brasil em 2009, pela Editora da UnB.

⁷ Aqui cabe salientar que estamos tratando o termo “contemporâneo”, no que se refere à produção literária, mais especificamente a prosa de ficção, tendo em vista obras publicadas a partir da década de

igualmente se ver diante de uma multiplicidade de signos e da presença de uma condição de simultaneidade, por exemplo, através de uma também “ubiquidade” gerada pelo narrador, ou, se quisermos nos referir diretamente ao romance de Tezza, “gerenciada” pelas alternâncias quase sufocantes de focalização. Seria, então, arriscado discordar dos autores ao afirmar que à “dimensão diacrônica” do romance (GAUDREAU; JOST, 2009, p.145) é mais palatável pensar em uma dimensão “sincrônica” do romance? E ainda, não seria o caso de pensarmos nessa prevalência de descontinuidade linear (gerada, em grande parte, pela simultaneidade) nas relações espaço-temporais quase como uma espécie de paradigma das narrativas contemporâneas?

Em *O fotógrafo*, não se trata apenas de uma articulação no âmbito das cenas justapostas. Podemos falar de alguns “truques” que corroboram a ideia de simultaneidade e, ao mesmo tempo, são como utilitários para a efetivação da montagem. Como já foi dito, no romance de Tezza, o espaço citadino dinamiza os encontros entre os personagens. Muitos deles apenas se esbarram sem estabelecerem nenhum tipo de contato, como é o caso de Lídia e Íris que se cruzam duas vezes, trocam olhares, mas não chegam a firmar contato. Essa seria, sem dúvida, uma das grandes ironias do enredo. Além de se configurar como o *locus* desse entrecruzamento, será no espaço da cidade que determinados eventos terão a chance de se repetir, marcando mais uma vez as costuras da trama. Dois acontecimentos que expressam esse ponto de contato entre uma imagem (ou uma cena isolada) com o todo são o folheto da cartomante Madame Susana, que passa pela mão de todos os personagens em locais e horários diferentes dentro da história, e a abordagem que os personagens sofrem de uma velhinha que pretende chegar ao Hospital das Clínicas.

Camelôs ofereciam óculos, cedês piratas, pilhas, brinquedos, relógios, ao lado de candidatos a camelôs (ele pensou) oferecendo volantes de propaganda de empréstimos bancários (DINHEIRO NA HORA!) e sortistas; ele espera o sinal verde da esquina agitada lendo o anúncio de Madame Susana – Quereis saber o futuro, tirar mau-olhado, retomar o amor que se foi, resolver impotência, falta de dinheiro, remover o espinho da inveja? Procureis Madame Susana – e o fotógrafo afinal sorriu, dobrando o papel e colocando-o no bolso (TEZZA, 2011, p.117-118, grifo do autor).

Lídia está leve, ela sabe; o olhar não se fixa em nada, mas isso é bom – e ainda há cabeça para pensar que ela não quer devolver os livros que ainda tem consigo, ou como uma cabala, ou – e alguém estende a ambos, como se adivinhasse, um folheto de Madame Susana, para males de amor, impotência, olho gordo, falta de dinheiro (TEZZA, 2011, p.133-134).

1960. No entanto, é preciso considerar que nem toda produção narrativa literária desde esse espaço-temporal apresenta traços sobre os quais discutimos e avaliamos neste artigo.

Elas, as filhas, estão decididamente bem, Mara pensou. O que ela precisa fazer – e o menino praticamente enterrou o folheto na sua mão, que ela pegou sem ler nem jogar fora – era conversar um pouco mais com o Duarte. Era como se a coisa estivesse saindo um pouco de controle. Talvez. Na outra esquina, olhou afinal para o papel com o anúncio de uma sortista. Sorriu: talvez eu esteja mesmo precisando (TEZZA, 2011, p.143).

E retomou [Íris] os destroços do navio até, enfim, descobrir do que se tratava: Madame Susana, cartomante. Quereis reatar um casamento desfeito? Quereis – e ela esmagou o papel até transformá-lo numa bolinha, só então se dando conta da sua estupidez do gesto (TEZZA, 2011, p.209).

Se estivéssemos diante de um roteiro cinematográfico, ou, se fosse o caso de as citações acima serem “partes” de um filme, poderíamos afirmar que a repetição da imagem construída por meio do folheto da cartomante se tratava dos famosos *raccords*⁸ do cinema. Se os *raccords* são responsáveis por engendrar uma coerência no enredo, como afirma Amiel (2007), no caso do folheto de Madame Susana, podemos pensar em duas possibilidades de sutura para a trama. Primeiramente, o fato de todos os personagens receberem-no indica uma unidade de espaço, ou seja, todos os pequenos enredos se desenvolvem na cidade de Curitiba. Além disso, os dizeres do folheto prometendo apenas benesses ajudam a compor aquela ironia no romance, bem característica desse tipo de narrativa sobre a qual se dispõe uma multiplicidade de pequenos enredos e de personagens que podem ou não se cruzarem. Em se tratando de *O fotógrafo*, a relação que se estabelece através da repetição desse folheto é praticamente metafórica na medida em que tais promessas são válidas para a vida de todos os personagens. Todos eles, ironicamente ou não, sofrem a solidão amorosa, o desgaste de relações já fracassadas, e nenhum deles sabe como se libertar desse aprisionamento. O folheto, nesse caso, embora descartado e ironizado pelos personagens, é como um dispositivo a acionar no leitor – e nos próprios personagens – a condição asfixiante da qual padecem. É possível afirmar, caso queiramos classificar o tipo de montagem empregada no romance, que se encontra na obra de Tezza o princípio da montagem alternada.

⁸ Vejamos uma definição de *raccord*, de acordo com Jacques Aumont e Michel Marie (2006, p.251), em *Dicionário teórico e crítico de cinema*: “Como sugerem as conotações do termo (que evoca a mecânica ou o trabalho com encanamentos), é no cinema mais industrial, o de Hollywood na época clássica, que é aperfeiçoada a prática do *raccord*, ou seja, de um tipo de montagem na qual as mudanças de planos são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda a sua atenção na continuidade da narrativa visual. [...] Existem desse ponto de vista alguns grandes tipos de *raccord*, que só têm em comum a preocupação com a preservação de uma certa continuidade (mas nem sempre a mesma): espacial (caso do *raccord* no eixo); plástico (*raccord* sobre um movimento); diegético (*raccord* sobre um gesto), por exemplo”.

É o caso de observarmos no romance, para além de duas ações, duas imagens ou duas intrigas diferentes que se alternam, os modos variados com os quais aquela multiplicidade de enredos, de subenredos, são ajustados e entrelaçados. Muitas vezes, os cortes de cena são produtores de uma espécie de suspensão da ação para o leitor (produzindo um efeito de suspense). Corta-se exatamente no momento em que alguma coisa importante poderia acontecer e salta-se para uma cena sem conexão com a anterior. E somente com o decorrer da leitura, o leitor consegue, quase como se visualizasse o todo, dar “continuidade” àquela ação anteriormente interrompida.

Duas ações significativas no romance, por exemplo, e que poderiam suscitar no leitor esse efeito de suspense para saber o que, afinal, vai acontecer (no sentido de descobrir o desfecho da história), referem-se às possíveis traições de Lídia e de Duarte, do fotógrafo e de Íris. O primeiro encontro entre o fotógrafo e Íris ocorre no início do romance, no terceiro capítulo. Ao longo dos poucos mais de vinte capítulos que se seguem até o último, “O fotógrafo reencontra Íris”, o leitor depara com o embate do fotógrafo por não saber se deve ou não levar adiante o trabalho para o qual foi contratado. Revelar ou não as fotos que fez da modelo? Por que a vontade de revelá-las? O que Íris representava afinal? A relação entre o fotógrafo e Íris, curiosamente, parece ser a única, dentre as outras histórias, a ter um desfecho, embora não haja nenhuma mudança, isto é, o fotógrafo despede-se da modelo, volta para a casa e tudo permanece do mesmo jeito. Contudo, o capítulo que encerra o romance, sobre o qual figuram os mesmos personagens dos três primeiros – o fotógrafo e Íris, expressa uma espécie de fechamento de ciclo, como uma resposta final à cena da abertura. Os demais conflitos ficam todos suspensos no romance, não existe nada para ser definido, apesar de todos desejarem mudanças e saberem da urgência da mudança. As cenas, entre o começo do livro até o final, que ora se sucedem, ora se alternam, deixam entrever uma certa previsibilidade quanto aos acontecimentos. A despeito das inúmeras intrigas e da possibilidade de reviravoltas, há uma acomodação das ações. Elas só valem enquanto movimento de cenas e retratos do cotidiano. No último capítulo, portanto, o fotógrafo revela a Íris quem o contratou, entrega-lhe as fotos que fez dela, e, finalmente, os olhares dos dois se encontram e se fixam.

O fotógrafo depositou cuidadosamente a máquina e envelope na pequena mesa da sala, na verdade um balcão separando dois espaços, e avançou até a janela, sentindo o corpo inteiro relaxar: por esse momento, ele calculou, o dia valeu a pena, mas não – ainda estou calculando, ele disse em voz baixa. O que eu queria dizer é – e ele quase disse em voz alta – é que Íris amplia o futuro, e isso tranquiliza, e ele suspirou, agora sim enxergando o que via diante dele, a escuridão de Curitiba com uma ou outra janela que se acendia e se apagava numa sequência aleatória mas programada, ele imaginou, estranhamente

comovido. Ela não deve ter cerveja, ela não bebe cerveja, com certeza. Mas não era isso que ele tinha de pensar: era o essencial, o de sempre – por onde começo?

Nua, Íris em segundos puxou a gaveta, pegou a primeira calcinha e vestiu-a e sem pensar abriu a outra porta e puxou do cabide a calça preta, que vestiu em seguida – com a roupa veio um toque de perfume, e ela como que suspendeu a memória para decidir-se entre a camiseta branca e a negra – a negra, calculou ela, mergulhando nela, para o alto, e saindo do outro lado com um espichar de pescoço que livrou os cabelos. No espelho, gostou do que viu – calçou rapidamente a sandália e voltou para a sala, ainda sem pensar, sem querer pensar nesta visita absurda às duas? três? da manhã. Absurda mas tranquila – assim que ela reapareceu, ele virou da vidraça (onde Íris se refletia súbita e trêmula) e ergueu os braços, como quem vai se desculpar, sinceramente desarmado (TEZZA, 2011, p.260-261).

Os dois trechos citados relatam o momento de entrada do fotógrafo no apartamento de Íris, já de madrugada. Podemos ver nitidamente duas cenas ocorrendo dentro do mesmo plano diagético. Enquanto ele, o fotógrafo, está na sala, o narrador descreve, como se houvesse ou uma troca de cena ou uma bipartição de tela (*écran*), os movimentos da modelo acontecendo simultaneamente aos do fotógrafo. Sem nenhum indicativo de alternância entre uma cena e outra, fica a cargo do leitor visualizar as duas imagens que se constroem. Vale ressaltar que nesse último capítulo, como meio de salvaguardar alguns elementos responsáveis pelo entrelaçamento dos enredos, reaparece o folheto de Madame Susana, dessa vez funcionando como intertexto discursivo, e acentua-se o caráter de visualidade, perseguido na obra pelos apontamentos do olhar.

– Você quer um café? Ou um chá? – Diante do seu pânico, aquela alma sem direção na graça do gesto incompleto, ela acrescentou: – Ou vinho, quem sabe?! – e sorriu, sentindo-se definitivamente dona absoluta do poder daquele pequeno espaço. E havia, ela sentiu desde o primeiro instante, alguma coisa boa entre eles, como a paz de velhos conhecidos. Madame Susana – era esse o nome da sortista? – teria dito, lendo a mão de Íris (ela imaginou): Alguém vai salvar você do seu carma. Do velho Joaquim eu mesma me salvei, dona sortista [...] (TEZZA, 2011, p.261-262).

Essa reincidência, que pode ser vista como acúmulo ou repetição dentro da obra, de determinados elementos cria um dinamismo de agenciamento da narrativa como um todo. Cria-se um efeito de coesão através da justaposição de imagens recorrentes. Outra aposta de Tezza para assegurar essa rede de relações localiza-se na produção de metáforas que são construídas e devem ser “lidas” ou “decifradas” pelo leitor, assim como o espectador devendo organizar as imagens na sua cabeça diante de filmes “*multiplots*”, tais como *Short Cuts* (Robert Altman,

1993), *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999), *Le goût des autres* (Agnès Jaoui, 2000), *Amores Perros* (2000) e *Babel* (2006), de Alejandro Gonzáles Iñárritu etc. Íris é, por si só, um nome praticamente clichê para um romance que tem por título *O fotógrafo*.

Pois bem, o personagem principal (chamamos aqui de principal, apesar de reconhecermos que ele não assume essa categoria, pois simplesmente é inexistente no romance) é um fotógrafo e, portanto, passa a vida a olhar e observar. Reconhece as coisas do mundo através das lentes de uma câmera. Uma vez contratado para um trabalho estranhíssimo, vê-se completamente obcecado pelo objeto a ser fotografado. No entanto, é ela, Íris, que detém o poder do olhar. É o olhar de Íris que mantém o fotógrafo sempre acuado. O romance todo, como não poderia deixar de ser, remete aos modos de ver, às muitas facetas do nosso poder de visualizar, de perceber as coisas através do olhar. O próprio narrador ultrapassa seu coeficiente de onisciência e torna-se praticamente um *voyeur*, assim como o leitor que, por meio da focalização em primeiríssimo plano, adentra sem qualquer pudor todos os enredos. Além disso, Íris é a personagem mais vigiada. O fotógrafo a vigia, num primeiro momento, o menino traficante a vigia, o pai a vigia (pois é ele quem contrata o fotógrafo para dar-lhe os “passos” da filha rebelde), e o seu vizinho que, sem qualquer tipo de mediação, faz o papel do *voyeur* na trama. Essas metáforas funcionam como amarrações no romance. Nessa direção, o projeto de solidão pretendido por cada um dos personagens, o próprio estado de insatisfação e de falta de felicidade, o excesso de visibilidade e visualidade na trama, e esses pequenos elementos que corroboram a ironia do acaso, do fortuito, prestam-se a colocar o romance dentro de uma rede temática, unificando, de certo modo, todos os pequenos fragmentos de vida. É preciso ressaltar que essa ideia de unificação não lhe retira o caráter fragmentado, descontínuo, simultâneo e, portanto, não linear. Prova disso seria, para além de todas as outras características já expostas e discutidas, uma falta de fechamento dessas tramas, com pequena ressalva para a última cena. No mais, não há resoluções, posto que também não há grandes conflitos. O leitor experimenta com *O fotógrafo* a leitura de um romance no qual não existem enredos organizados com começo e fim. No máximo, podemos pensar em um leitor a assistir, como um espectador, a uma câmera que vai percorrendo pequenos fragmentos da vida cotidiana de pessoas igualmente “cotidianas”, ordinárias, comuns. É possível concluir que, justamente por conta dessa natureza fragmentada e pela falta de acontecimentos mais significativos, a montagem seja o grande filão desse romance. Pode-se dizer, então, que não há uma intenção (por mais que essa palavra encerre milhares de problemas quando se trata de análise literária) de dar continuidade a qualquer uma dessas histórias. O leitor, quando muito, pode imaginar, inferir proposições, conjecturar sobre o destino de cada personagem.

MARQUES, B. C. 25 Photograms: the interface literature/cinema in the novel *O fotógrafo*, by Cristóvão Tezza. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p.219-237, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *This work proposes to study the relation (or the interface) between literature and cinema in the novel O fotógrafo (2004), by Cristóvão Tezza. There is a visual power in this novel, in which it is possible to recognize a kind of cinematic quality. In this sense, we aimed to observe, among other things, which elements can be associated to cinematographic language, specially the ones that relate to the use of montage as an element responsible for arranging, and, therefore, 'organizing' the apparently loose scenes in the plot.*

■ **KEYWORDS:** *Literature. Cinema. Fragment. Cinematographic montage.*

Referências

AGAMBEN, G. **Image et mémoire: écrits sur l'image, la danse et le cinéma.** Paris: Hoebeke, 1998.

AMIEL, V. **Estética da montagem.** Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa. Lisboa: Armand Colin, 2007.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 2.ed. Campinas: Papyrus, 2006.

BENJAMIN, W. **Passagens.** Organização de Willi Bolle. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

DEULEUZE, G. **A imagem-tempo.** Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. **A imagem-movimento.** Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme.** Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avellar. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GAUDREAULT, A.; JOST, F. **A narrativa cinematográfica.** Tradução de Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Ed. da UnB, 2009.

LE PETIT soldat. Direção: Jean-Luc Godard. Intérpretes: Anna Karina; Michel Subor. Roteiro: Jean-Luc Godard. França: Rialto Pictures Release, 1963.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MITRY, Jean. **Introduction à l'Esthétique et à la Psychologie du Cinéma**. Paris: Ed. Universitaires, 1965, v. 2.

MOREL, J. P. Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente. In: BABLET, D. (Ed.). **Collage et montage au théâtre et dans les autres arts dans les années vingt**. Lausanne: L'Age d'Homme, 1978. p.38-73.

MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário**. Tradução de António Pedro Vasconcelos. Lisboa: Moraes Editora, 1970.

TEZZA, C. **O fotógrafo**. 2.ed. rev. São Paulo: Record, 2011.

Recebido em: 30/12/2012

Aceito em: 05/05/2013



