

O FOTÓGRAFO NA LITERATURA¹

Fernando de Tacca²

Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação/Unicamp

Resumo

A comunicação aborda a construção do personagem “fotógrafo” na literatura, analisando lugares do fazer/pensar e do pensar/fazer sobre o ato fotográfico pelo profissional em obras referenciais e em autores contemporâneos. Pretende-se apontar características importantes dos lugares sociais do fotógrafo como pessoa e como enunciador de valores simbólicos na sociedade contemporânea em obras escolhidas da literatura.

Palavras-chave

Fotografia; Fotógrafo; Literatura

Dentro de minhas atuais pesquisas sobre intertextualidades entre o fotográfico e outros lugares do saber, a literatura tem-se tornado um espaço privilegiado da presença do personagem fotógrafo em narrativas ficcionais. Alterando sua personalidade entre o onírico presentificador da luz e como um ser em angústia dos tempos contemporâneos, esses perfis profissionais do fotógrafo demonstram a importância que a fotografia teve e ainda tem nas relações sociais desde seu surgimento. O recorte apresentado aqui faz parte de um espectro mais abrangente da pesquisa que inclui também a fotografia e as relações entre texto e imagem em outras obras, nas quais somente uma imagem constitui um nó da trama, ou então quando as imagens dialogam com o texto. Para isso, escolhemos algumas obras e autores importantes do cenário literário contemporâneo.

O amor em mediação fotográfica

Prostitutas fotografadas parecem aludir a uma imagem fácil de erotismo e pornografia, um corpo ao prazer do olhar masculino, como a própria história da fotografia o demonstrou ao abrir um grande mercado de imagens no século XIX. Surpreendentemente alguns romances contemporâneos fazem do lugar da prostituição um lugar de exploração de narrativas na qual o fotógrafo é personagem principal.

“*Como uma pessoa se torna um fotógrafo de loucos?*”. Um pergunta intrigante vinda de uma pessoa em situação de fragilidade, como interna de um hospital psiquiátrico, faz deslocar o fotógrafo oficial de sua situação, inerte pelo tempo e destinado morrer naquele lugar, quase junto aos pobres indivíduos abandonados na instituição. A pergunta veio de uma mulher, Matilda Burgos,

¹ Trabalho apresentado no GP de Fotografia, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Fernando de Tacca é fotógrafo, professor livre docente na Unicamp e editor da Revista Studium.

e de forma firme, sem vacilo. Como responder a essa pergunta? Como foi parar ali? Perguntas que passariam pela cabeça do fotógrafo, mas a imagem da mulher era mais importunadora: era conhecida. Havia um rastro de memória na imagem da louca questionadora.

A inquietação lhe fez procurar a referência imagética em antigas fotografias estereoscópicas que fez na juventude, guardadas em seu antigo baú. Imagens de prostitutas em dupla identidade, ou em dupla sedução erótica. E uma imagem lhe salta à vista: Matilda Burgos, uma de suas prostitutas fotografadas. A mesma mulher que lhe fez a pergunta perturbadora, estimulando-o a buscar o passado nas imagens que tinha, em outro tempo / espaço também lhe perguntara: “*Como uma pessoa se torna fotógrafo de putas?*”

Perguntas entrecruzadas pelas imagens: na primeira vez na condição de prostituta, e na segunda como louca. Ao resgatar sua história através de suas imagens, Joaquín Buitrago entende que ao fotografar a feminilidade que encontrara nas prostitutas, ele queria mais do que guardar as imagens do corpo, do erótico e daquelas mulheres. Ele queria resgatar experiências que só foram possíveis de serem vividas com uma única mulher, Alberta, sua grande paixão do passado, abandonada pelo fotógrafo que não se permitiu entregar a um amor que dissesse mais do que a fotografia e as imagens lhe diziam. Ao fotografar prostitutas, Joaquín buscava sentir e participar do momento em que a mulher se despe da roupa e de si mesmo, quando passavam, segundo ele, a desfrutar a sessão fotográfica e a se aceitarem exatamente como eram. Dessa forma, o fotógrafo, ao não se permitir aproximar efetivamente de Alberta, sua paixão, se aproxima e retrata mulheres, que por sua própria condição não lhe ofereciam riscos de envolvimento afetivo e por isso, permitiam a sua passagem desvinculada de qualquer outra situação que não fosse referente às imagens de seus corpos. Mas ao buscar esses lugares de entrada e saída fáceis, Joaquín Buitrago estava na verdade buscando a mulher e as experiências por ele renegadas. Nas imagens das prostitutas, ele queria encontrar Alberta, e enquanto fotografava essas mulheres, a encontrava e a perdia.

Joaquín se torna um fotógrafo de ausências: fotografa a ausência de Alberta, assim como objetos marcados pela falta da presença que de alguma forma está denotada e caracterizada (batom na xícara abandonada na mesa, cigarro aceso queimado no cinzeiro...), tanto quanto fotografa a ausência de sanidade, visto que se torna um fotógrafo de loucos.

Como alguém se torna fotógrafo de putas e de loucos? Duas perguntas vindas de uma mesma pessoa. Duas perguntas dirigidas para a mesma pessoa. Dois tempos diferentes levam vidas em foco pela máquina a se encontrarem e a detonar o processo de uma complexa história de amor e busca de reminiscências perdidas para ambos. “*Nadie me verá llorar*”, 1999 (Ninguém me verá

chorar, Editora Francis, 2005), da jovem escritora mexicana Cristina Rivera Garza, nos conduz para uma relação marcada indicialmente pela imagem. Fotografias que se encontram, sejam no prostíbulo, sejam no hospício.

Um personagem sem nome, tratado somente como “o fotógrafo” durante toda a trama, como o próprio título do livro lhe credita é uma espécie de nó convergente no conjunto das ações de várias pessoas num mesmo dia. Seu anonimato nem ao menos desaparece na sua intimidade, quando os pensamentos e ações acontecem com sua família, com a mulher e a filha. “O Fotógrafo”, de Cristovão Tezza, é um sujeito que demonstra uma grande insatisfação com o trabalho rotineiro de jornal, fotografando como um autômato, um funcionário do programa, entendido como uma extensão do órgão de imprensa. Entretanto, algo lhe resta: ainda é nutrido pela luz em algumas poucas situações nas quais encontra prazer no ato de fotografar, fora do contexto de trabalho profissional. Não demonstra um grande conhecimento de leitura, “... *leu cinco livros em toda a sua vida*”, assim o autor o coloca em um plano de pouca ambição e perspectiva, e com algum filósofo a lhe procurar.

Logo no início, “o fotógrafo” assume uma posição de poder ao portar a câmera, quase em analogia com o gesto técnico da arma, momentos nos quais assume postura de intimidação simplesmente por ser fotógrafo, e usa de sua ferramenta de trabalho para exercer certo grau de poder ao dirigir sua teleobjetiva para um pobre mendigo na rua. Os fotógrafos, de certa forma, se acham protegidos no gesto técnico de portar uma máquina, como um biombo para a realidade, a possibilidade do ver sem ser visto, como uma espécie de salva-guardas, mas que tem se demonstrado o inverso em muitas situações quando os têm colocado em risco.

Tal personagem parece-nos um elemento comum, nada afeito ao glamour sempre anunciada da profissão, ou do sujeito sedutor, construtor de imagens escolhidas para a alma, e assume ações fotográficas obscuras e enigmáticas para receber um determinado pagamento. O fotógrafo, na concepção maior do conceito, aparece nas cenas mais íntimas, principalmente de fotos de mulheres, e se aproxima de uma imagem em processo, a qual seria somente um mero trabalho extra, um tanto sem sentido, e os filmes fotografados e não revelados de uma mulher que deveriam ser entregues ao seu contratante.

O envolvimento com a pessoa fotografada - uma mulher presa em uma relação específica de prostituição faz seu envolvimento com o fotográfico ganhar novamente um vigor da descoberta plástica, e as imagens da jovem são permeadas pelas questões mais caras para a fotografia: a luz, o enquadramento, o olhar, o gesto etc. Momento em que “o fotógrafo” parece se

redimir de uma ação que não seria nada ética, conflituosa para ele, e também de sua frustração com as atividades cotidianas de um repórter fotográfico. O não acionamento do dispositivo quando a imagem lhe chegava inteira e desconfortável, como uma incógnita, já havia anunciado alguma restrição de dignidade do fotógrafo na sua vida pessoal. Sua redenção encontra na própria quase vítima uma nova situação de pacto fotográfico, de uma nova prostituição imagética, acordada na ignorância das tristes histórias entrecruzadas.

Dentro dos apertados laboratórios fotográficos improvisados em banheiros que a maioria dos fotógrafos analógicos já experienciou, a imagem dessa mulher surge vibrante no negativo, na folha contato, na imagem aparecendo bem lentamente no revelador, como se apropriasse de sua própria vida, dando-lhe rumo e sentido. Somente duas fotos lhe criam um novo mundo ilusório ou de busca. Entretanto, “o fotógrafo” sem nome sai da história da mesma forma como entra: anônimo, infeliz, e com sua única perspectiva ainda como lugar de existência: continuar fotografando alguma luz ainda perceptível ao seu olhar.

Cristovão Tezza demonstra muito conhecimento técnico de processos fotográficos, e para deleite dos aficionados em fotografia podemos acompanhar os pormenores da revelação de um filme associado ao fluxo de pensamentos do personagem naquele momento, como todas as personagens, sempre em constantes ebulições pensativas em todo o livro. Aos não diretamente afeitos ao processo fotográfico essas informações técnicas não nos parecem um forte adendo ao conteúdo do leitor comum, mas talvez até mesmo uma pequena obsessão do autor. Afinal, não conhecer o processo técnico o coloca um pouco como um peixe fora d’água; uma fotografia frustrada.

Marçal Aquino no seu livro “Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios” (Companhia das Letras, 2005), conduz a narrativa em torno de um fotógrafo paulista, que trabalhou em jornal importante de São Paulo, se demitiu e foi estudar fotografia em Paris. Na sua volta ao Brasil, fotografa para publicidade e vive como paparazzi de revista vulgar de escândalo constituída por algo conhecido, andar atrás de celebridades. Ao ganhar uma bolsa de uma agência francesa de fotografia, inicia uma viagem com o objetivo de fotografar o ambiente de prostituição em um determinado garimpo na Amazônia.

Logo no início, temos o encontro com Lavínia, sua paixão que atravessa todo o livro, permeada pelas relações fotográficas. E desde a primeira vez, a fotografia é lugar de mediação das relações: ele a vê em imagem, em um porta retrato. Elogia a beleza da mulher, mas não percebe que ela própria o observa, já que nesse exato momento, está logo atrás dele. Assim, a relação entre eles

se estabelece sempre a partir da mediação fotográfica. No dia em que se conheceram, olhando as fotografias realizadas por ela, dispostas do balcão da loja, ficou admirado pela qualidade estética. As fotos nunca tinham pessoas, somente cenas e objetos, e encontravam “poesia e precisão”. A fulminante paixão passa inicialmente pela imagem de Lavínia e pelo seu olhar fotográfico, primeira indicação que ao fotógrafo seria dado um caráter eminentemente visual e suas vidas seriam pautadas pelas mediações visuais.

A construção do personagem do fotógrafo tem no início o charme da aventura por uma terra inóspita, longe da civilização, em meio a conflitos. Ele é um homem livre, um dos poucos da cidade a perambular fotografando as prostitutas com interesses mais nobres do que a compra do prazer. Mas com o tempo interage com o cotidiano, tornando-se parte do contexto, sendo amante de Lavínia, ex-prostituta e agora esposa de um pastor. Quando ela está com ele assume outra personalidade, outro nome dado por ele mesmo, uma mulher fogosa, em nada parecida com a pacata senhora. Lavínia, nessas horas, passa a ser Shirley, um nome comum ao meio da prostituição. É Shirley que ele fotografa obsessivamente, em nus que provocariam escândalo se publicados naquele tempo /espaço. O texto de Marçal Aquino é um roteiro quase pronto, as cenas são encadeadas como seqüências, e temos um filme imaginário em nossas cabeças. Lavínia como Shirley torna-se uma obsessão fotográfica. Para compor sua longa trajetória de fotografias de nus, estabelece-se entre eles uma cumplicidade sexual / imagética. Sua paixão era por uma mulher quase igual de sexualidade livre, como aquelas que fotografara. Tinha sido prostituta e quando estavam juntos, a mulher reprimida a partir do casamento, deixava-se aflorar.

Entretanto, as fotos de Lavínia nua ou em poses cotidianas eram plenas de afetividade, longe das cenas dos prostíbulos. Cauby, o fotógrafo, de tão envolvido com o ambiente desenvolvido pela cumplicidade com Lavínia, começou a ganhar dinheiro fazendo fotos souvenirs das mulheres da vida, e vendendo para os garimpeiros sonharem com uma mulher ideal no meio do mato, imagens de mulher para alimentar imaginário masculino, pornográficas; tornou-se um fotógrafo de prostitutas. Fotografava prostitutas para garimpeiros se masturbarem, fotografava prostitutas para uma agência francesa, fotografava corpos estraçalhados por tiros ou crimes hediondos, fotografava seu amigo epilético em crise, e fotografava Lavínia, sempre com sua companheira de todas as horas: uma Pentax. Ainda trabalhou com fotografias periciais para a polícia local em casos esdrúxulos; tornou-se um fotógrafo envolvido com o contexto social e político. O clima de novela policial somente se instaura no final do livro, quando Cauby, o fotógrafo, torna-se o principal suspeito da morte do pastor, marido de sua amante, ou como ele a

chamava: sua “*belle de jour*”. Nesse momento da narrativa, os detalhes passam a ser importantes para desvendar o assassinato, mas a horda vingativa não espera e se lança contra o imoral fotógrafo, linchado durante o funeral do pastor. Sobreviveu, mas sem seu olho condicionado para o ato fotográfico. Foi punido por fotografar, perdeu seu olhar, teve de se adaptar a fotografar com o olho esquerdo. Ficou manco, cheio de cicatrizes, tornou-se uma sombra para a cidade, uma culpa coletiva quando os fatos o inocentaram. Entretanto, tudo se perde, fotos, negativos, casa, seu jabuti, tudo queimado pela multidão. Entretanto, uma última ação tornaria ainda mais forte toda a trama: um poeta suicida torna pública a série fotográfica de Lavínia nua, em poses sensuais, que são publicadas com os versos póstumos, e assim uma vingança do casal atormenta ainda a moral dos religiosos linchadores, uma contra vingança fotográfica.

O autor nos permite uma regressão do fotógrafo quando em um surto subconsciente afloram memórias de seu pai. Surgem inesperadamente e novamente as imagens de lugares onde as ligações se dão. No processo semiconsciente ele retorna ao baú intocável de fotografias guardadas no porão de sua casa. Seu pai também fotógrafo, de futebol principalmente, escondia em meio a bolas e uniformes, uma série de nus, entre eles, algumas imagens da mãe de Cauby, mostrando a passagem do tempo em um corpo feminino. O autor ousa uma projeção psicanalítica ao colocar o fotógrafo seduzido pelo corpo de sua mãe, e assim, novamente as imagens constituem o foco de significação. Como uma espécie de dádiva freudiana, seu pai lhe propiciou outra possibilidade erótica. Surgiu ao seu olhar uma série de fotografias de uma mulher madura, então vizinha de seus pais. Ela tinha sido... “*a primeira mulher por quem me apaixonei*” - uma paixão juvenil. Um romance imaginário ganha força na sensualidade das fotografias e da permissão ao olhar fotográfico de seu pai.

Cauby, o fotógrafo paulista, identifica-se com seu pai e suas mulheres; suas cumplicidades se contornam no campo imagético: pai e filho amantes das mesmas mulheres. E ao final, de forma lírica, o fotógrafo encontra sua paixão em um manicômio, sem nome e com a personalidade difusa: Lavínia, que foi também Shirley, era então, Lúcia. Depois de muitas ondas de choques terapêuticos ela assume outra personalidade, uma nova mulher. Assim, o fotógrafo conhece ao menos três mulheres em uma só. Ela lhe surpreende, lhe pedindo a Pentax, e fazendo pela primeira vez, a foto de uma pessoa, seu agora novo namorado, o fotógrafo paulista. Assim, a vida segue seu curso sempre de forma surpreendente. O amor dos dois foi conduzido pela sedução fotográfica do começo ao fim da narrativa. Assim como no romance de Cristina Rivera Tezza, o personagem fotógrafo se envolve em uma relação permeada pela prostituição e a loucura. Marçal

Aquino produziu uma narrativa intermediada pelas relações do ato fotográfico: na fotografia em si; no gesto de fotografar; pelas relações sociais da imagem; na construção do personagem-fotógrafo profissional entre o comercial e o artístico, pela fotografia amadora auto centrada; e pela sedução do olhar.

A imagem como tragédia

Robert Capa tornou-se um grande mito da fotografia de guerra ao estar sempre muito próximo dos acontecimentos como um possível alvo, e como ele mesmo dizia, não sendo assim, não faria uma boa fotografia dos acontecimentos trágicos dos conflitos. Foi traído por um inimigo invisível, pisou em uma mina terrestre e morreu na Guerra da Indochina.

O fotógrafo de guerra nos parece sempre um elemento dotado de uma liberdade extrema, colocando sua vida em risco por imagens chocantes ou que evocam os piores lados da humanidade, quando qualquer razão cede para valores fluídos de nacionalismos acerbados ou de ideologias autoritárias, nas quais o indivíduo perde qualquer noção de juízo. Estando estes fotógrafos perto de tantas atrocidades, nos perguntamos como conseguem suportar tais situações e como conseguem sobreviver. Sabemos que sempre fotografam, exercendo e concluindo sua função com o ato fotográfico, mesmo em situações nas quais talvez queiramos que tenham feito alguma interferência além do click, para salvar ou tentar salvar alguém.

Kevin Carter, fotógrafo sul-africano do chamado Clube do Bang-Bang, esteve com seus companheiros sempre muito perto da morte, a sua ou a dos que fotografava. Sua tragédia pessoal foi associada a uma foto que ganhou o Prêmio Pulitzer, em 1994. A pequena garota africana, nua, sentada no chão, sendo observada por um abutre, leva, imagética e simbolicamente, o leitor a uma idéia de fome animal, de espera da carniça humana, sendo seu autor sempre cobrado de um posicionamento: o que você fez para salvar a pobre criança? Mesmo explicando que a situação traduz uma realidade simbólica e não necessariamente efetiva, já que a imagem conduz para uma significação além do contexto, e que portanto o abutre não estava esperando a morte da garota, a questão sempre lhe era apresentada. Assim, seu suicídio carrega simbolicamente o trauma da foto.

No filme macedônico “Antes da Chuva” (1994, Milcho Manchevski), um experiente fotógrafo de guerra (Aleksander Kirkov), também vencedor do Prêmio Pulitzer, entra em crise existencial por essa imagem contemplada no concurso. Ele se sente participante da morte de uma pessoa ao fotografar seu momento final, e menos por não ter tentado interferir. Por participar fotografando, como sujeito ativo, se culpa, já que a ação do disparo foi realizada para resultar em imagem, e ele foi um dos operadores da tragédia. Essa situação já havia sido amplamente divulgada

pela imprensa com a conhecida fotografia de Eddie Adams, na qual o chefe de polícia sul-vietnamita Nguyen Ngoc Loan executa um civil suspeito de ser um guerrilheiro vietcong, e o faz para as câmeras dos fotógrafos e cineastas.

A crise de Aleksander Kirkov o leva de volta às suas origens em uma pequena aldeia na Macedônia, na fronteira com a Albânia, onde ocorre um conflito étnico nacionalista, e o leva à morte. A fotografia de um jovem bósnio sendo executado por um sérvio que ouviu de Aleksander Kirkov uma expressão frustrante, em função de não ter realizado uma boa fotografia naquele dia, o fez matar para que uma boa imagem fosse feita. Ainda no campo do cinema, uma fotógrafa representada por Mira Sorvino no filme “Desejos de Liberdade” (2002, Edoardo Ponti) não consegue se lembrar do que aconteceu com uma garota fotografada durante a guerra da Angola. A foto é publicada na capa da revista Time, o que lhe é muito prestigioso. Entretanto, a simples questão de uma angolana, sobre o que aconteceu com a garota, faz a fotógrafa sair em busca de respostas em seus arquivos. Ao não encontrar informações sobre o destino da criança, se sobreviveu ou não, entra em crise existencial, tentando uma redenção ao final do filme, ao realizar trabalhos humanitários, já que a fotografia não era mais lugar da vida, e sim da morte.

Todo esse preâmbulo nos remete ao livro de Artur Perez-Reverte, romancista espanhol muito reconhecido e premiado. Em seu livro “*El Pintor de Batallas*” (“O Pintor de Batalhas”, Companhia da Letras, 2008), essas questões voltam com intensidades próprias da literatura. André Faulques, um fotógrafo conhecido de conflitos e guerra, ganhador também do Prêmio Pulitzer, se retira para um lugar isolado no Mediterrâneo, onde tenta produzir um grande mural de uma cena épica, na qual todas as guerras estariam representadas, e todas as imagens que não conseguiu fotografar estariam presentes. Entretanto, sua fuga rumo ao épico e ao isolamento, permite um encontro com sua criação. O bósnio, Ivo Markovic, fotografado na imagem vencedora do Prêmio Pulitzer, consegue chegar ao “esconderijo” de Faulques, depois de muitos anos à sua procura.

A morte fotográfica, ou o tempo estagnado na imagem, ganha nova dimensão quando a criatura encontra seu criador. Estabelece-se uma tensão constante, na qual Ivo Markovic torna-se uma espécie de exigência externa de uma formação de consciência moral do ato fotográfico, como superego para o fotógrafo. Nas cenas finais, quando manuseia o livro de André Faulques, encontra duas fotografias realizadas na África, com dois tempos distintos: a primeira, do choque de uma morte por machadadas, a segunda, com o corpo ensanguentado no chão. O fotógrafo lembra que em tal situação, se ajoelhou e pediu para não haver a execução, mas não foi convincente, como afirma.

Entretanto, apesar de se incomodar com a situação e tentar agir eticamente, não conseguindo, porém, evitá-la, a fotografa, se rendendo ao gesto técnico incorporado no fazer fotográfico que é condicionante de um estado alterado de consciência, no qual sempre o fotógrafo mergulha profundamente.

“*El Pintor de Batallas*” traz passagens para deleite dos aficionados pela fotografia e pelo mundo das imagens, como a comparação que faz do trabalho do fotógrafo e do franco-atirador, como dois elementos que compartilham escolhas e partem de um mesmo ponto de vista aportado pela tecnologia. André Faulques tem uma estranha relação de amor: uma fotógrafa (Olvido) que está junto dele em muitas situações. É uma relação que acontece no companheirismo da profissão e nos momentos tensos do conflito. Entretanto, sendo muito mais crítica do que ele, ela somente fotografa detalhes. Sem a presença humana, registra somente os resíduos da guerra, as suas ruínas recentes. É dela a crítica ao fotográfico, quando muitas vezes encontra no artista o lugar da verdade, pois afirma que “*Sólo el artista es veraz. Es la fotografia la que miente*”. Seu fim é trágico e acontece ao fotografar um detalhe da guerra, ao se aproximar de um caderno escolar no chão com folhas arrancadas pelas explosões. Como no caso de Robert Capa, um inimigo invisível estava a sua espera, escondido na relva.

Quando a fotografia torna-se limitadora da imagem, o personagem principal, o fotógrafo transformado em pintor, busca na História da Arte, em Brueghel, Goya, Ucello, suas referências para a concepção do grande mural épico de todas as guerras, algumas vezes citando fotografias clássicas, como a jovem de cabeça raspada na cidade de Chartres, na França, em 1944. O livro nos remete para um plano da tensão entre imagens, para um dialogismo imagético possível, e para um estado de tensão muito comum na literatura, quando a criatura encontra o criador e o coloca em um não lugar. Entretanto, sua pintura tem término quando ele integra e cola em um espaço vazio do mural a famosa imagem de Markovic publicada na capa de uma revista, como única imagem fotográfica que continha verdade para ele. Afinal, Markovic estava por ali, espreitando-o em algum ponto da mata, como uma criatura insaciável de vingança, como uma consciência moral inatingível para Faulques, esperando arditamente para a redenção de sua imagem transformada em tragédia. Não foi preciso, a imagem como tragédia lhe foi apresentada na história pessoal do pintor de batalhas, na última fotografia que André Faulques fez de sua amada, em um gesto mortuário condicionado do ato fotográfico.

Fotógrafo, ser em passagem: amante da imagem

Borges se referiu ao livro *“La Invención de Morel”* (1940), de Bioy Casares, como uma obra perfeita. Foram contemporâneos, amigos e compartilharam da trama no momento de criação. Mágico, fantástico ou maravilhoso, o realismo da obra coloca o personagem em um mundo de imagens do passado, perpetuadas por uma máquina engenhosa que energiza as ondas da maré para colocar em funcionamento um universo paralelo no qual as imagens são presentes e intocáveis. Casares indicava desde então a emergência de uma vivência em realidade virtual, ainda sem um desenvolvimento neuronal nos campos perceptivos mais abrangentes, e interatividade somente era um campo inalcançável. Barthes concordaria com a passagem abaixo de Santaella, tendo em vista sua aproximação do fotográfico a partir do que ele credita como “referência absoluta”, principalmente no campo relativo ao tempo e a presença da morte:

“O romance evidentemente deixa uma variada gama de interpretações em aberto. Entre as interpretações possíveis, não parece haver dúvidas de que uma delas ocupa um papel de destaque, a dialética do signo e da vida, entre a morte e a eternidade, justamente a dialética que a fotografia pôs a nu” (Santaella&Nöth;1997;137)

Muitos anos depois, em 1972, e distante do gênero, Bioy Casares escreveu outro livro com o título *“Las aventuras de um fotógrafo em La Plata”*, no qual o principal personagem é também um produtor de imagens, no caso, somente fotográficas. Deliciosa narrativa na qual nos apaixonamos por Nicolasito Almanza, um jovem fotógrafo, antes de qualquer coisa pela sua condição de passagem, e assim se refere Bioy Casares ao seu herói: como um sujeito vocacional em seus propósitos e sentimentos permeados pelo olhar maquínico; um sujeito movido por uma pureza imagética: juvenil e idílica.

A cidade de La Plata, com suas diagonais e uma planta urbana facilmente reconhecível pela trama de ruas e avenidas nomeadas por números, nos permite acompanhar os passos do fotógrafo desde sua chegada para encontrar uma cidade fotografável, tornando-a existente para olhares posteriores. Assim, muitos fotógrafos se lançaram como caminhantes livres, como flâneurs, pelos recantos urbanos mais insignificantes ou encontrando personagens populares para alçá-los à condição de lugar na cidade moderna. Eugène Atget é bom um exemplo que podemos alinhar na construção do personagem Nicolasito Almanza de Casares, afinal as referências ao fotógrafo francês eram muito conhecidas advindas principalmente dos textos de Walter Benjamin. Mesmo que assim não o fosse, que Casares não se inspirasse em Atget ou em Benjamin, podemos agora fazer essa referência, pois são fotógrafos muito próximos à idéia de visualizar uma cidade, dar-lhe corpo no seu fazer. Assim como Atget visualizou Paris por centenas de postais, a proposta inicial que move o jovem fotógrafo para La Plata era de produzir um álbum fotográfico da cidade, como parte de uma coleção chamada *“Ciudades de la Provincia de Buenos Aires”*.

Na chegada a La Plata, o jovem fotógrafo se envolve com uma família, pai e filhas, que estavam também desembarcando na cidade, e os ajuda. Sua aproximação com a família acaba em uma trama amorosa com duas irmãs, na qual o fotógrafo ao rondar a cidade, carrega o glamour como um homem livre. Sua primeira incursão pela cidade teve a companhia da mais jovem das irmãs, como uma espécie de auxiliar sugerindo-lhe muitas tomadas. Assim, para o jovem fotógrafo, a cidade se lhe apresentava inicialmente não somente pela sua frieza urbana dos edifícios, mas em relações amorosas que se vão delinear na narrativa. O jogo de sedução passa pelas lentes de seu equipamento, no qual descobre tanto a cidade como o amor pela plasticidade luminosa, como um amante da imagem: *“Qué linda cara. Es la primera vez que la veo. Como si yo no viera sino a través del lente de la cámara. Unos ojos extraordinários y una nariz perfecta: algo que no se encuentra todos los días”*.

A cidade passa a ser pano de fundo de suas relações e a narrativa é sempre recheada de referências urbanas citadas pelos números das ruas e seus cruzamentos. Amores, fotografia e cidade perpassam ruas, edifícios, avenidas, monumentos, hotéis, restaurantes etc. A descoberta da cidade é um foco privilegiado ao leitor e hoje podemos, utilizando recursos da internet, localizar geograficamente os lugares citados por Casares e reconhecê-los pelo próprio plano urbano ou por imagens de satélite. Como um homem livre, o fotógrafo volta sozinho, com seu equipamento a tiracolo, deixando a cidade e seus amores; afinal estava por ali somente de passagem, fazendo parte da construção mítica de alguns fotógrafos: não pertencer a lugar nenhum.

Obsessões e êxtases fotográficos

Depois de Cortazar e seu conhecido conto “Las Babas del Diablo”, inspirador do filme “Blow up”, de M. Antonioni, que introduz forma inovadora de narrativa, o conto “A Aventura de um fotógrafo” (Amores Difíceis, Companhia da Letras, SP, 1992), de Ítalo Calvino aprofunda a demarcação conceitual sobre o fotógrafo na nossa sociedade. Calvino nos apresenta inicialmente um “*não fotógrafo*”, Antonino Paraggi, que também era um “*não procriador*”, pelo fato de diferentemente de seus amigos não ter casado e não ter filhos. Um tanto descrente da fotografia intensa que seus amigos se lançavam, produzindo álbuns fotográficos familiares, sentia-se alguém a escapar, a fugir da socialibilidade, vivia um isolamento causado pela sua fratura social como “homem fotográfico”. A ausência da vida familiar o torna sempre o fotógrafo das ações coletivas do grupo de amigos, afinal, ele “não precisa” aparecer nas imagens. Calvino explora a característica comum do ato fotográfico ao indicar que essas ações são próprias de caçadores felizes que retornam plenos de caças nas sacolas e embornais. Antonino Paraggi passa ser o que Flusser chama

de “*funcionário do programa*”, ao executar a dança gestual do ato fotográfico na qual a primeira aproximação que temos com o aparelho é programática, a segunda pode ser lúdica, quando jogamos contra o aparelho. Antonino, agora o fotógrafo/operador dos amigos casados, aprendeu a fotografar errando enquadramentos, e seus sucessos casuais lhe dão confiança para finalmente se envolver com o fazer fotográfico e as questões técnicas decorrentes desse fazer.

Já envolvido com o fotográfico, começa a aprofundar sua crítica entre o referente e a imagem, ao indicar que a realidade fotografada pode ser apreciada no ato e na imagem, e sua distância é muito pequena. Ou então, quando reflete sobre a memória “*imediate*” que o ato fotográfico propicia, e nesse caso, falando ainda da fotografia analógica, o tempo é de dois dias para que as imagens venham assumir o fato como lugar da existência. Atualmente, o imediatismo da concretização da imagem produzida se dá no próprio ato fotográfico, e o acordo entre as partes, fotógrafo e fotografado, acontece ainda na tela da câmera, apagando-se qualquer registro inoportuno a uma auto-imagem projetada pelo sujeito fotografado.

Sociedades e pessoas que não conheceram a fotografia tiveram uma ausência memorial e testemunhal, uma morte cultural, já que a fotografia seria o lugar da existência, como reflete Antonino, que pensa o fotográfico como lugar da afirmação do passado, e muito distante de seus amigos, afirma então, que tudo é fotografável, que nada pode ser excluído. Estúpidos seriam os que vivem de forma fotografável, enquanto os loucos consideram todos os momentos da vida como passíveis de fotografar. Podemos pensar que esse tipo de fotógrafo, obsessivo e compulsivo pelas imagens que pode produzir se refere apenas aos personagens imaginários desenvolvidos por alguns criativos autores da literatura. Entretanto, Nobuyoshi Araki, fotógrafo japonês, é o exemplo mais característico da compulsão em registrar sua jornada cotidiana, como uma espécie de busca da totalidade fotográfica, e se torna pré ou pós referência na análise de tais personagens característicos, construídos na literatura.

Absolvido então de uma crítica ao funcionário do programa, já pode se colocar em outro lugar diferenciado de seus amigos. Ao voltar nostalgicamente para as atitudes representativas do século XIX, Antonino Paraggi busca pelo lugar do fotógrafo, no conjunto de seu estúdio, com câmera de grande formato, fole, chapa, colunas, biombo, fundos de paisagem, o controle da representação social, no qual o fotógrafo era seu principal articulador. O fotógrafo era um artífice das máscaras sociais. Antonino Paraggi visita antiquários para compor seu cenário, como nos primeiros tempos da fotografia, que pensava ele, eram mais justos com a identidade das posturas e marcações sociais das pessoas. Mas, na fotografia, sempre existe a possibilidade do acaso, pois os

gestos mesmo sob controle podem surpreender o fotógrafo, e o imponderável na vida do solteirão acontece através de um olhar na velha câmera de fole. O acaso que ele excluía do fotográfico, ao questionar o instantâneo, fez com que “... *uma certa Bice, ex cunhada de alguém...*” lhe aparecesse nua inesperadamente pelo vidro despolido da câmera. Então, outra obsessão lhe domina: apaixona-se pela imagem de Bice; uma paixão intermediada pelo fotográfico. À tentativa de uma imagem de mulher do século XIX, emergindo o rosto em meio ao branco, com o pescoço descoberto em provocação, e o toque real em seu corpo, transforma tudo. A pose do século XIX desaparece na nova imagem da mulher nua, que se encontra exatamente em seu tempo e espaço.

Antonino Paraggi agora quer uma nova imagem. A mudança dos equipamentos, a ruptura com a imagem do século XIX e com a pose, passa para o antes questionável instantâneo. A imagem de Bice é um fluxo da emanção da imagem do dia a dia, o alimento imagético de alma de Antonino. Certa metódica se impõe ao obsessivo fotógrafo e o esgotamento do fotográfico é o fim da primeira cumplicidade entre eles. Bice, a ex-cunhada de alguém, após se submeter a uma dominação como objeto do desejo fotográfico, cansa-se de ser imagem, e Antonino Paraggi novamente torna-se só. Bice não compartilhava da necessidade de esgotamento de todas as imagens possíveis, não queria ser somente um imenso arquivo para Antonino.

Antonino Paraggi compartilha com o conceito de campo finito do fotográfico, como coloca Flusser, ao creditar a possibilidade programática do aparelho. Entretanto, o fotográfico lúdico somente aborda as fronteiras quando luta contra o aparelho, contra a sua programação, e de resto, o aparelho se transforma antes de o esgotarmos, mesmo que seja enganado pelas intenções humanas não previsíveis; mesmo sendo o aparelho ser desprezível, como diz Flusser.

A mulher que Paraggi queria possuir era imagem indelével, como Morel, imagem solitária na ausência do criador distante, imerso no virtual. Decorrência direta do abandono de Bice, a depressão do fotógrafo. E o que lhe resta: a observação dos objetos ao seu redor. Objetos que ficaram consigo, após perder o objeto maior do desejo fotográfico. Antonino Paraggi estava quando e onde até o mais insignificante canto de mundo pode ser observado como estando a fotografar. Assim, a ausência de Bice é compensada pela possibilidade de catalogação do mundo fotografável, e certo canto de casa torna-se ponto de observação fotográfica, como uma programação implantada, e o nada, o sem significado, o não lugar, torna-se a experiência da eternidade.

Antonino Paraggi torna-se então um pensador da fotografia, e reflete agora sobre os antagonismos entre o fotógrafo dominical e o repórter fotográfico, sobre suas naturezas diferentes, talvez complementares, talvez um dando sentido ao outro. A destruição do passado fotográfico

recente, a perda da memória imagética, ao rasgar e furar negativos de Bice, permite ao fotógrafo um encontro com outras imagens, as imagens do mundo. A essa altura da narrativa, imagens se justapõem: tudo é imagem, tudo pode ser novamente fotografado - “talvez a fotografia total”, pensou outra vez Paraggi; a fotografia na qual o público e o privado não tem mais lugar estão misturados / amalgamados, e os fragmentos de imagens privadas ganham sentido em hibridismos com imagens dos “massacres e das coroações”. A fotografia torna-se referente de si mesma. O homem fotográfico de Calvino se impõe como um projeto coletivo de construção simbólica das representações sociais, e os lugares do privado e do público são territórios de encontro.

O mundo caixa: a imagem impossível

Escolher o livro “*The Box Man*”, de Kobo Abe, para finalizar nossa análise dos campos diegéticos e dialógicos entre o fotográfico e o literário, é uma forma de abrir para o impossível, ou melhor, para o indizível da imagem levado à sua fronteira como sentido. O livro foi publicado em 1973 no Japão e no ano seguinte teve sua primeira tradução para o inglês, sendo ainda inédito em português. É um livro enigmático e conceitual sobre a questão da imagem. O que levaria um fotógrafo a entrar em uma caixa de papelão para observar e fotografar o mundo?

Se colocando como diferente da população indigente das ruas, o conceito de *box man* é uma metáfora dos tempos contemporâneos e das dificuldades de romper barreiras impostas no olhar programático sobre o mundo. Ao entrar na aventura de viver um universo paralelo e experimental, e de ver o mundo pelas fendas da sua caixa construída com logicidade e racionalidade, o fotógrafo deixa-se levar pela lógica da caixa preta; é absorvido pela mesma em processo antropofágico. Não é mais um homem comum alentado que pensa ter livre arbítrio na sua percepção visual do mundo. O fotógrafo que se tornou um homem caixa e de onde fotografa seu novo universo é sujeito de sua própria aversão ao programa, pois se torna o próprio programa para perturbar nossa medíocre condição de homem fotográfico, como diz Calvino. Os aparelhos são os óculos sociais de nossa sociedade.

O homem caixa é marginal a tudo; é marginal à imagem; é marginal nas ruas; é marginal a qualquer possibilidade social e é marginal ao próprio sentido das imagens. As fotografias publicadas no livro, nove no total, nos causam certo estranhamento, pois não conseguimos aproximá-las do texto, tornando-as elementos perturbadores de nossa compreensão. A primeira foto publicada, um fotograma, é indicação inicial do campo fotográfico, publicada com suas características técnicas tradicionais, com os respectivos furos e número, e também a referência



do negativo: um filme Neopan SS. Abe nos informa que vai tratar do fotográfico na concepção mais próxima da sua materialidade.

Muitas vezes nos colocamos dentro da caixa para tentar experienciar como o homem caixa vê, mas não é suficiente para nos aproximarmos da vivência imagética. Assim, o texto nos conduz mais pela narrativa, sendo as fotografias pulsões incompreensíveis de um indivíduo que procura a não socialização de suas imagens. A não significação das mesmas, ou sua dificuldade de sentido, nos desloca para o plano do impossível da imagem, sua negação como lugar da interatividade social. O fotógrafo se anula dentro da caixa como sujeito social, como enunciador de imagens e as imagens são portadoras do extremo grau de marginalidade pela sua condição subjetiva, ultrapassando as fronteiras do programa, para somente assim, compreendermos a redenção do fotógrafo, quando as fotografias tornam-se não-fotografias. Abe nos remete para a invisibilidade da fotografia citada por Barthes no início desse texto, afinal não é a fotografia que nós vemos em *The Box Man*; vemos o fotográfico. O homem fotográfico de Calvino e o funcionário do programa de Flusser ganham nova dimensão com o homem caixa de Kobo Abe: o homem visualmente programático pelo aparelho.

Bibliografia

ABE, Kobo. *The Box Man*. Vintage: New York, 2001.

ADES, César. “Freund, as enguias e a ruptura epistemológica”, *Psicol. USP* [online]. 2001, v. 12, n. 2, pp. 125-135. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642001000200010&lng=en&nrm=iso

AQUINO, Marçal. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CALVINO, Ítalo. “A aventura de um Fotógrafo”, in *Amores difíceis*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CASARES, Adolfo Bioy.

- *La aventura de un fotógrafo en La Plata*. Buenos Aires: Emecé, 2005.

- *La invención de Morel*. Buenos Aires: Booket, 2007.

CORTÁZAR, Julio.

- “Las babas del diablo”, in *Las armas secretas*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1959.

Disponível em: <http://poars1982.wordpress.com/2008/02/19/julio-cortazar-las-babas-del-diablo/>

GARZA, Cristina Rivera. *Ninguém me verá chorar*. São Paulo: Francis, 2005.

GREG, Marinovich & SILVA, João. *O Clube do Bang-Bang*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*, Companhia das Letras: São Paulo, 2005.

PÉREZ-REVERTE, Arturo. *El Pintor de Batallas*, Buenos Aires: Afaguara, 2006.

SANTAELLA, Lucia & NÖTH, Winfried. *Imagem – Cognição, semiótica, mídia*. Iluminuras: São Paulo, 1997.

TACCA, Fernando C. de

“Fotografia e Cinema: Intertextualidades”, *Revista Studium* 27, junho, 2007. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/27/03.html>

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

VITTORINI, Elio. *Conversa na Sicília*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005 (fotos Luigi Crocenzi).