



**O fotográfico no romance espanhol  
contemporâneo**

**Fernando de Tacca**

DOI 10.5433/1984-7939.2011v7n1p93

# O fotográfico no romance espanhol contemporâneo

## The photographer in the contemporary spanish romance

Fernando de Tacca \*

---

**Resumo:** *Este artigo trata da construção de imaginário do ser espanhol, calcado em três obras da literatura espanhola que trata do fotográfico: A foto de los suecos, de Juan Cruz (1998), La ruta de Snábel, de Vital Citores (2001), e El pintor de batallas, de Arturo Perez-Reverte (2006). O despertar para a análise dessas obras e seus personagens surgiu a partir da leitura do livro España, sueño y verdad, da pesquisadora e ensaísta María Zambrano (1965), no qual ela trabalha o ethus espanhol construído a partir de três personagens literários: Don Quijote, El Cid e Don Juan. Com as análises, esse artigo explora questões entre personagens e autores na recente produção literária espanhola, nas quais o fotográfico se revela como elemento enunciador e narrativo e conclui que, a literatura recente mantém considerável distância da ambiguidade social presente na obra e nos personagens épicos analisados por Zambrano.*

**Palavras-chave:** *Literatura espanhola. Ethus espanhol. O fotográfico. Imaginário coletivo.*

**Abstract:** *This article talks about the construction of the imaginary of spanish being, based on three spanish literary works related to the photographic: La foto de los suecos, Juan Cruz (1998), La ruta de Snábel, from Vital Citores (2001), and El pintor de batallas, Arturo Perez-Reverte (2006). The interest of these books analysis came from the reading of the book España, sueño y verdad, from the researcher and essayist María Zambrano (1965), whereupon she works the spanish ethus built by three literary charecters: Dom Quijote, El Cid and Don Juan. With the analyses, this article explores questions between charecters and authors in the spanish's recent literary production, where the photographer is revealed as enunciator and narrative element and concludes that, the recent literature keeps considerable distance of social ambiguity presents in the book and in the epic charecters analysed by Zambrano.*

**Keywords:** *spanish literature. Spanish Ethus. The photographic. Collective imaginary.*

---

\* Fernando de Tacca é fotógrafo e professor livre-docente na Unicamp. Foi contemplado com o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia (Funarte) nos anos 1984 e 2010, e com a Bolsa Vitae de Artes/Fotografia 2002. Em 2006 recebeu o Prêmio Zeferino Vaz de Reconhecimento Acadêmico e ganhou o Prêmio Pierre Verger de Ensaio Fotográfico (ABA). Em 2011 recebeu a Bolsa de Produtividade Científica na área de Artes do CNPq. Publicou dois livros: A imagética da Comissão Rondon (Papyrus, 2001) e Imagens do Sagrado (Unicamp/Imesp, 2009). Atualmente pesquisa na Espanha (2011) com bolsa de pesquisa no exterior da Fapesp. Criador e editor da revista Studium desde 2000: [www.studium.iar.unicamp.br](http://www.studium.iar.unicamp.br).

## Introdução

Ao me aproximar de narrativas espanholas contemporâneas sobre o fotográfico, deparei-me com um livro paradigmático sobre o gênero romance, da ensaísta María Zambrano, intitulado *España, sueño y verdad*, publicado pela primeira vez em 1965. Organizado na forma de ensaios críticos sobre a literatura espanhola, centra-se em personagens que marcam certo *ethos* espanhol. Assim, Don Quijote, El Cid, Don Juan, serão analisados como personagens literários importantes na construção de imaginário do ser espanhol.

Logo no início, o livro traz uma questão que perpassa, a seu ver, a sociedade espanhola: certa ambiguidade latente da cultura. Para Zambrano, o gênero romance se desgarrou das imposições divinas para se centrar em questões humanas, superando o princípio fundador do mito e da tragédia, como parte de um momento no qual a filosofia também emerge como conhecimento. Mas, apartado dos deuses e da filosofia, o romance moderno se funda em questões humanas, e para a autora, o romance e sua narratividade é lugar do homem, desgarrado de sua servidão aos deuses e semideuses, ou como ela diz: “Sólo lo humano nos mide.”

Assim, a autora encontra na ambiguidade do romance um lugar para expressar a condição humana no seu cotidiano: “La ambiguidad de la romance procede, al parecer, de que está al nivel del hombre, de que la consciencia que define nuestra época, a nuestro mundo, emancipado do divino.” (ZAMBRANO, 1965, p.19). Ou seja, o personagem novelesco nasce depois do mundo autoexplicativo do mito, sendo envolto no tempo da consciência, ao mesmo tempo, “prisionero de ella”.

Esse personagem novelesco, como Don Quijote, será analisado por Zambrano (1965) dentro de uma lógica na qual emergem os conflitos entre consciência, razão e piedade. Portanto, o romance, e no caso, Cervantes, se centra na construção de uma consciência em conflito, e mesmo não conhecendo a Descartes, sempre é imbuída da questão do pensar a si mesmo ou a inventar-se a si mesmo. E nesta condição de

inventividade e ficcionalização, autor e personagem se mesclam em discurso também ambíguo, no qual a consciência transita de um para outro.

Nesse artigo, pretende-se explorar tais questões sobre personagens e autores em produção literária espanhola recente na qual o fotográfico se revela elemento enunciador e narrativo.

A escolha de três livros da produção literária espanhola sobre o fotográfico primeiro deve-se a uma leitura de um artigo de Antonio Ansón (2010), que analisa de forma sucinta a presença do fotográfico na literatura espanhola, enunciando uma ampla gama de livros e contos, dentre os quais elegemos dois que nos pareceram mais diretamente focados no tema: *A foto de los suecos* de Juan Cruz (1998); e *La ruta de Snábel*, de Vital Citores (2001). Inserimos no presente artigo o livro de Arturo Perez-Reverte (2006), *El pintor de batallas*, pela sua importância e também de seu autor, e não compreendemos a razão de Ansón não citá-lo e analisá-lo.

## La portada (A foto da capa)

A fotografia (Figura 1) conta algo para alguém. Ela é um portal para a infância e para a memória, alguma memória, mesmo as falsificadas, as prováveis e talvez as verdadeiras. A fotografia foi feita por um sueco vizinho, ao lado de seu caminhão, e dois filhos seus aparecem na fotografia, destacados em cores vibrantes.

En esa foto está la esencia de este libro, mi infancia entera. La foto de mi vida, llámala así. La foto de los suecos... Vi muchas veces esa fotografía, la mire como se mira las fotos viejas, y un día me propuse convocarla como si fuese toda mi memoria, como si el antes y el después de esa foto estuvieran en la foto misma y aunque todos hubiéramos vivido la historia restante, ahí estuviera el centro de lo que yo quería recordar. La memoria es una palabra y es también una foto, y la memoria de lo que vino luego también está en ese retrato que parece cuadro del pasado. (CRUZ, 1998, p.13).

Figura 1 – Fotografia de capa do livro *A foto de los suecos*



A fotografia tema é a que aparece na capa do livro *A foto de los suecos*, de Juan Cruz, na qual o próprio autor é fotografado com sua família quando criança. Uma das irmãs não está na fotografia. Uma imagem sem muita importância até um dado momento da sua vida. Foi com 48 anos, segundo ele, olhando as fotografias antigas que se deparou com ela e ela lhe saltou aos olhos. “Siempre quise contarte qué había em la foto de los suecos.” (CRUZ, 1998, p. 11). Parecia querer dizer-lhe algo.

A chamada “foto dos suecos” evoca o esquecimento, o silêncio de muitos anos, e permite ao autor reconstruir sua própria memória da infância tendo como âncora essa fotografia singela e banal, mas, que aos olhos de um sentimento, torna-se marcação de significados, e no transcorrer de seu relato o autor volta muitas vezes à fotografia para amarrar sua narrativa. “El silencio. Eso es lo que hay detrás de la romance, y detrás de la foto.

Nadie habla em las fotos; sin embargo, el eco llega hasta ahora mismo, y del eco te hablo.” (CRUZ, 1998, p. 17).

A imagem transforma-se em livro e também em sonho. Um sonho construído por fragmentos e por possíveis relações dentro da imagem silenciosa que ganha voz quando o autor adentra sua superfície e adensa as relações do visível e do invisível que a fotografia conota e denota. Escreve para uma pessoa amada, para contar-lhe de algo de seu lugar, de sua história de vida, e essa pessoa também habita sua memória, em algum lugar que não sabemos se faz parte dessa história ou de outra mais futura. Ele vê a “interlocutora”, é uma mulher, na própria fotografia, mas diz que pode ser um efeito de multiplicação dos significados da imagem, pois existe um “eco de la foto de los suecos”, no qual uma ausência também contribui para criar o clima, o ar da imagem, um lugar perdido nas reminiscências da memória pelo qual uma sensação de afeto é ativada a partir das relações fotográficas, um encontro único e singular de conforto e aconchego. Talvez a pessoa para quem ele escreve seja sua irmã que não aparece na imagem.

Muitas vezes descreve e cita as roupas das pessoas da imagem, e reporta para uma existência material, para uma roupa contida e tradicional, como lugar de tristeza e de silêncio, e, muitas vezes, emerge a imagem de sua mãe, que sempre está sorrindo, ocultando lugares da incerteza de sua memória. Talvez também escreva para uma prima muito nova, de sua idade, que morreu por volta dessa época e a ele sempre foi omitido o motivo da morte. Sua prima não aparece na fotografia e pode ser também sua interlocutora silenciosa, pois para essa interlocução não há nenhuma passagem na qual o diálogo se estabeleça, somente um monólogo. Também com Mário, um amigo, acontece algo parecido, diz que ele aparece ao fundo, mas na imagem da capa não podemos perceber; ele também morre. Trabalhavam juntos em uma pequena fábrica de fogos de artifício, e teve uma morte trágica, queimado pelos próprios elementos de seu trabalho. Nos dois casos a memória apresentava o ocultamento da morte, ou melhor, a forma da morte, como ocorreu tal morte.

Como um lugar no qual os espelhos produzem uma zona obscura, instala-se uma crise no narrador, sobre suas memórias, sobre sua identidade,

e se segue uma reflexão sobre a fotografia dos suecos, sobre o que contêm e o que não contêm. Assim, tudo pode estar na imagem, tudo pode não estar, e sobre os suecos propriamente há muito pouco, somente uma família vizinha, diferente, de outro país, com nomes estranhos, mas que mantinham uma relação amistosa com sua família.

[...] eso recuerdo y no está en ninguna foto... lo que veo es la parte oscura del espejo, los años de silencio, y de pronto veo la foto de los suecos, y digo: te voy a explicar de los suecos... todo está en la foto de los suecos... todo no. Todo no está en la foto de los suecos. (CRUZ, 1998, p.215).

Com um nome eloquente ao final do livro, a chamada para o capítulo é muito significativa para um possível fechamento do romance e da narrativa: *La foto más feliz de su vida*. E como de outras vezes, sua cachorrinha, que aparece na fotografia, volta ao texto e sempre relatando seu movimento, sua não obediência ao sinal do fotógrafo para o instante, para o congelamento, como se a ela fosse dado o sentido de transposição da memória, uma possibilidade de movimento na imagem fixa. Essa longa passagem sobre a fotografia dos suecos nos permite encontrar o ar que Barthes cita na fotografia “Jardim de Inverno”, no livro *A câmara clara*, quando nos indica encontrar sua mãe em uma imagem da infância da própria mãe, algo que não pode compartilhar. O mesmo ocorre com Juan Cruz, pois sua mãe ri para ele, para o autor, para sua procura de um lugar feliz da infância, e também não podemos compartilhar desse momento, já que faz parte de suas subjetividades e pulsões.

A nuestro lado viaja Perrucha, la perra que aparece moviendo el rabo em la foto de los suecos, pasando de un lado a outro del retrato, ante mis pernas, yo juego com mis dedos y mi hermana se agarra a mi cuello, lleva un vestido de peto, y mi Hermano lleva un pantallón de peto, y yo también llevo un pantallón de peto, los há hecho mi madre por las tardes, mientras oyen el rosário o mientras cuentas chistes verdes, dice mi madre, es una tela fuerte cuyo tacto yo reconozco mirando la foto, todos con pantallones de peto, la Perrucha pasa ente mi, indiferente a lo que está ocurriendo,

mientras mi padre, en esa foto, mira como si se estuviera yendo, siempre como se se estuviera yendo, tendo prisa, venga, dile ao sueco que saque ya la foto, y mi madre ríe, está con los dos niños suecos em sus brazos, lleva un vestido negro, un sobretodo, eso es, ella decía um sobretodo, y ríe como si fuera la foto más feliz de su vida, se ríe como se estuviera em medio de una fiesta memorable, la fiesta más feliz de su vida [...]. (CRUZ, 1998, p.251).

Juan Cruz amplia significações de uma imagem e questiona sua descrição densa da imagem memorial, deslocando-a para outros possíveis lugares onde ela poderia ter sido realizada, ou seja, a ficção poderia se instalar na mente do criador, sem a necessidade de uma aproximação somente indicial e sintagmática. Permite-se, assim, ao leitor, ter a dúvida e a ambiguidade de veracidades que advêm da imagem. “En el retrato, tantos años después, esa fotografía parece una vieja instantánea de campaña: un viaje por África [...].” (CRUZ, 1998, p.253).

Sua irmã ausente nos cristais de prata volta como uma interlocução, como diálogo com o sobrenatural, com a inexistência. “[...] Candelaria? tú no te haces la foto?... Candelaria dice, No, quiero hacerme fotos; mi madre le dice, Pues tu te lo pierdes, y desde entonces mi hermana jamás quiso hacerse otra vez uma foto [...].” (CRUZ, 1998, p.253).

A fotografia dos suecos evoca para o autor uma imagem de multidão, como se tudo pudesse aportar sua história de vida, todas suas recordações, como se pudesse indagar sobre sua identidade, seus medos e seu futuro, como se as imagens respondessem às nossas indagações e dúvidas.

Como si la foto hubiera parado el mundo y como si yo pudiera salir de la foto para poder mirarla y preguntarle a la foto, la foto como mi vida, quieta, quién es ese Chico, que háce ahí, qué hizo después. Como se las fotos tuvieran respuestas... [...] El mundo parado de esa fotografía.... Qué tienen las fotos antiguas que siempre parecen el tiempo en manos ajenas? (CRUZ, 1998, p.255).

E o autor, então, parte novamente para uma recordação sobre a cachorrinha, sobre sua própria debilidade, resultante de sua asma, como um menino sempre cuidado para não adoecer, para não se molestar, para



não se falar verdades. A tentativa de separá-los, ou melhor, de afastar a cachorra do menino pelo fato de uma provável piora no contato, ou não melhora de seu estado de saúde, por estar sempre ao lado da cachorra, é momento de incertezas para a memória, para um sentimento de perda. A fotografia fica no seu lugar, parada no tempo, mas a memória do autor se abre para a tristeza da separação e também para a felicidade de sua volta, da cachorra, ficando a fotografia no seu lugar, como simples portal ou janela de fragmentos possíveis da memória. “Me detengo en la Perrucha. La perra está allí viva, y ha seguido así para siempre en la fotografía, ahora que la veo de nuevo me pregunto qué tacto tenía, cómo era su crin.” (CRUZ, 1998, p.255).

Ao final, não sabemos ao certo a razão de tão forte indicação da presença dos suecos, um fotógrafo de outro país e também sua mãe segurando as duas crianças. Na capa do livro, a imagem tão descrita. Existe um efeito de cores, pois as duas crianças estão em tons muito fortes de azul e amarelo. Pensávamos que a narrativa iria ao encontro dessas pessoas, mas existe somente uma passagem muito rápida na qual o autor diz que se encontrou, muitos anos depois, com o garoto da fotografia e ele já parecia com ele próprio, ou seus amigos, não visualizando as diferenças da infância. O destaque dos suecos também possibilita perceber como deslocamento para um plano que não é da fotografia de família. Talvez o autor, que muitas vezes explicita sua ansiedade com os dedos e as mãos, gostaria de estar no colo de sua mãe. A fotografia, para o autor, o olha e o mira desde um lugar que estava perdido, a lhe buscar, a lhe encontrar. Termina relatando uma viagem para uma praia, um lugar proibido pela sua enfermidade, e talvez a imagem seja vinculada a essa viagem onírica, que descreve como um dos maiores acontecimento de sua vida.

Claro, en la foto no se vê ese viaje, no si adivina, ni se sabe qué va a pasar con ninguno de nosotros, porque las fotos no cuentan sino lo que pasa en esse instante, y cuando yo te he querido contar el pasado y el futuro de esa foto a lo mejor lo único que he hecho es recordarte el momento en que fue hecha la foto y si siquiera estoy yo en esa foto, sino que ahí soy el recuerdo de un niño que, como yo, estava entonces en la calle, sobre la tierra

resesa, juntando los dedos para comprobar que sus manos también existían en contacto con la luz del sol, el niño siempre jugando con los celajes, ese niño que no para de inventar cosas y que hace simetrias con sus dedos. Veo la foto de los suecos y veo tanto pasado buscándome. (CRUZ, 1998, p.276).

Na última frase da romance, o autor fala de um encontro (amoroso?) e alude para um sentimento novo em sua vida, uma primeira memória, algo que o desgarrar de incertezas, de silêncios, mesmo dos sorrisos, de certa perplexidade, e também da melancolia: “[...] que hay al fondo de la foto que he querido describirte”. (CRUZ, 1998, p.281).

O autor escreve e relata a romance para algumas pessoas íntimas e ausentes na fotografia, por isso, a não interlocução, o monólogo, a ausência fotográfica, a ausência física, ausência de resposta, e o que a fotografia não pode responder para sua memória.

## O ruído visual insignificante: para além da fotografia

Um detalhe aparece com força visual na lateral desta fotografia (Figura 2): um ruído, um elemento no vidro ou um risco no negativo, em forma de S, como uma curva na própria estrada. A imediata apropriação visual no início de um romance nos leva a um ponto de indagação sobre uma possível força dramática que a imagem terá no transcorrer da narrativa, e nos colocamos em sobreaviso, em expectativas de uma força visual no contexto da escrita que está porvir. A fotografia em questão não foi feita pelo personagem principal (Eván), mas, sim, pela sua companheira e esposa (Nila), envolvida na busca por expressão pessoal no processo de realização fotográfica. A fotografia faz parte de uma série realizada de dentro do carro, na volta de uma viagem, quando Eván conduzia e Nila então disparava três rolos de filme, do mesmo ponto de vista, de dentro do carro. A narrativa indica algo do enigma que aparecerá mais para frente:

“La foto de esa curva era una puerta que se abría hacia algo. Una foto que merezca la pena. Merecía la pena esa? No hasta el punto de morir por ella, desde luego.” (CITORES, 2001, p.49).

Figura 2 – Fotografia de capa do livro *La ruta de Snábel*



O livro *La ruta de Snábel*, de Vital Citores, começa com uma fotografia enigmática e desconcertante, quase toda fora de foco, borrada. Somente com muita atenção percebo alguns detalhes que nos levam para uma possível denotação: algumas luzes e formas que podem lembrar carros em uma estrada e, ao fundo, uma paisagem com árvores. O fluxo luminoso indica também efeitos de reflexos em chão molhado por chuva. Desde então podemos encontrar o lugar do ponto de vista: uma fotografia tomada de dentro de um carro, provavelmente em movimento.

Morrer por ela? Como alguém pode morrer por uma fotografia? O autor nos inquieta ainda mais sobre as possibilidades significativas da

primeira imagem. Logo no começo do livro nos damos conta de que se trata de um romance com nuances policialescas, pois ocorre um crime em uma galeria, perto de onde Eván trabalhava, quando tinha apenas 15 anos. E o assassino(a) o reconhece quando se esconde na loja onde trabalhava, diz seu nome, mas Eván não o vê, somente percebe que é a mesma mulher que lhe comprara laranjas um pouco antes de entrar na galeria. O assassino ficará conhecido pela alcunha de Esnábel, pois cometeu o assassinato dentro de uma galeria na qual se expunha quadros do pintor J. Esnábel. Torna-se um *serial killer*, que não se consegue localizar. Não conseguimos nenhuma indicação sobre a existência de tal pintor e de sua produção, possivelmente uma criação do autor.

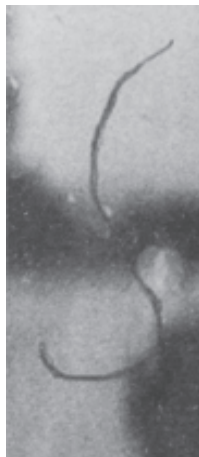
Assim, antes de Nila positivar cópias de um negativo para um concurso, que ela e Eván ainda escolhem visualizando os negativos, ocorre um fato aparentemente inócuo, mas como qualquer informação em romances policiais é relevante, a imagem torna-se mais indicativa de sua força dramática. Depois de deixar os rolos de filme em uma loja para revelação, ocorre um fato: alguém pegou os filmes revelados por engano, uma simples confusão de nomes. Porém, já no dia seguinte, os filmes revelados chegaram finalmente às mãos de Nila. A imagem por eles escolhida para ampliação e a forma enigmática que aparece na cópia, o S, como um traço curvilíneo negro, talvez um defeito do laboratório, talvez um risco, um ruído (Figura 3). Ruídos são informações que podem indicar detalhes detetivescos em romances policiais, mas podem também distrair o leitor de outros detalhes menos aparentes.

Somente depois de muito tempo transcorrido na narrativa é que tal S terá importância, pois poderá ser um rastro do assassino, que sempre tinha laranjas consigo quando cometia os assassinatos. Com a morte brusca de Nila, por atropelamento, logo em seguida, ficamos com a impressão de que poderia ter sido também assassinada, mas sua morte não correspondia ao padrão do *serial killer*, o que podemos verificar no decorrer, mas sem uma clara demonstração do autor, que mantém esse enigma o livro todo, não o revelando. Nila amplia a fotografia, mas não consegue retirá-la no processo de revelação, e a leva para um laboratório

que faz retoques para retirar o ruído S. Morre atropelada depois de pegar o envelope com a fotografia.

En el hospital entregan a Eván un bolso de cuero y un sobre amarillo. Son de su mujer, dice el médico. Eván se sienta en un banco del pasillo. Dentro del sobre hay una foto. *A foto*. No puede apartar la vista de Ella cuando le dicen que Nila acaba de morir. (CITORES, 2001, p.52, grifo nosso).

Figura 3 – Detalhe em S da fotografia



Eván agora está sem Nila e sem o “ruído” S, que permanece em sua memória e na imagem negativada. O traço curvilíneo, agora extraído da fotografia positivada, irá acompanhá-lo por toda a narrativa, pois o próprio *serial killer* também o acompanha de muito perto, como alguém que lhe conhece muito bem.

Traumatizado pela perda de sua amada, Eván rompe com tudo, com trabalho, com relações e procura intensamente respostas. Volta inúmeras vezes ao ponto de tomada da imagem do S, sempre às voltas com uma possível chave. Surpreende-se ao receber depois em sua casa um livro com fotografias premiadas em um concurso e uma fotografia na qual dois retratos de pessoas aparecem: um homem com metade do rosto e uma mulher ao fundo, diz o texto. A fotografia de sua mulher é

selecionada. Nila não lhe falou sobre isso e ela não saberá do resultado; morre antes. O prêmio: entradas gratuitas para o cinema local. Junto à fotografia publica-se um texto de Nila no qual demonstra suas desilusões com as imagens, com as “decenas de fotografias inservíveis” e reforça sua inquietação com o visível nas fotografias: “Lo que me importa no es lo que sale en la foto, sino lo que queda fuera [...]. Fotografio lo que se escapa. Lo que nunca voy a poder retener.” (CITORES, 2001, p.64).

O texto de Nila alude a um mundo de imagens descartáveis entre as quais poucas sobrevivem em tensões e pulsões pessoais; alude a um mundo imagético fluido e líquido, talvez uma alusão ao fluxo de imagens em tela que vivemos hoje em dia. Mais do que somente uma alusão ao digital, e ao acesso universal de produção e veiculação de imagens, o grau pessoal de Nila é polêmico no que traz sobre o indizível da fotografia, para aquilo que está fora da imagem, para o que não se dá a ver e que não se pode reter. Lembramos de Barthes aqui, sem dúvidas. O grau zero ou infinito da imagem fotográfica, enfim, sua dubiedade e ambiguidade.

Então, Eván lança-se à procura da imagem impossível, da retenção do invisível. Passa a fotografar interruptamente, de qualquer modo, carregando um disparador em um dos bolsos e a câmera em qualquer ponto de vista, para frente, para trás, de lado. Passa obsessivamente a preencher a falta de Nila com fotografias que talvez não sirvam para nada. Volta para lugares nos quais esteve com ela, fotografa ao acaso, para que algo possa lhe surgir e surpreender com as imagens indefinidas, borradas, mal enquadradas e com composições estranhas. Deixa que o programa tecnológico cumpra seu papel quase sozinho, sem intencionalidades humanas a impingir significações.

Nada lhe satisfaz e continua sempre a realizar imagens em fluxo, em continuidade de sua vida, ou talvez melhor, ao largo de sua existência, como algo importante, mas ao mesmo tempo marginal, sem importância. E, do afeto de um abraço de seu melhor amigo, surge sua redenção à imagem fotográfica. Seu melhor amigo o abraça e, inadvertidamente, o faz pulsar inconscientemente o disparador ocultado no bolso, com a câmera em meio aos dois. Resultado: um nada fotográfico, uma ausência de luz, o

acaso afetuoso cujo resultado é irreconhecível pelo programa, ou talvez, é quando o programa tecnológico falha. O afeto, então, não pode ser visto. “Cuando días después Eván revela esa foto su conclusión es obvia: una obra maestra. Al menos lo es en cuanto a que expresa su claridad de ideas en el momento del disparo. La foto es un rectángulo negro.” (CITORES, 2001, p.68).

Também passa a frequentar todos os dias o cinema, como um presente de Nila, e vê inúmeras vezes o mesmo filme, conhece falas inteiras de cenas.

Estamos no meio do processo narrativo e a partir de agora o fotográfico ficará para trás, o que pode indicar ao leitor que o afetuoso retângulo negro coloca o personagem em outro lugar, em outra busca. Como um excelente pintor de concursos de pinturas rápidas desde muito jovem, Eván volta-se para outras expressões pessoais. Ainda obcecado pelo tal S da enigmática fotografia, lança-se a uma espetacularização de sua ideia fixa, para talvez importunar ou fazer-se ver ao *serial killer*. Em grande prédio, pendurado em cordas, pinta um S similar ao da fotografia. Torna-se uma celebridade imediata, um artista contemporâneo que faz intervenções urbanas. Como se vivêssemos em um mundo de celebridades fugazes, o mundo da arte parece também se render à espetacularização, e Eván é convidado para expor suas obras em uma galeria.

O tal S também se apresenta como rastro do assassino para Eván ao tomar consciência de que tal ruído pode ser um fiapo da pele interna da laranja que fica entre a casca e a polpa da fruta, algo dessa parte branca junto aos gomos que pode ter caído no negativo, afinal os filmes foram retirados do laboratório por uma pessoa estranha e sem identificação, talvez o assassino. Assim, a letra da assinatura de Esnábel ou mesmo esse fiapo de laranja ganham um dimensão concreta para além da imagem mental que tanto o perturba, e ele projeta a dimensão psíquica do possível signo. Eván tenta chamar a atenção de seu seguidor, da mulher ou do homem que o reconheceu ainda jovem, quando do primeiro assassinato. Como uma boa trama de muitas informações, como sempre acontece em romances detetivescos, algumas surpresas irão aparecer ao final, e algumas

são construídas para que a narrativa consiga seu intento de finalizar o texto. O autor lança mão de forçadas situações para que se solucionem, ou indiquem a rede de informações lógicas para um final possível. Essas informações infelizmente não são dadas ao leitor anteriormente, somente ao final, o que causa uma frustração principalmente pelo envolvimento inicial que a narrativa faz conosco.

Mais além da frustração com a própria narrativa e forçadas situações construídas ao final da romance, o recorte em busca das significações do fotográfico não se concretiza e a fotografia inicial passa a não ter nenhuma importância, nem mesmo todas as questões implicadas no fotográfico. Talvez minha expectativa, como leitor de um romance policial, ou detetivesco, seja de encontrar na imagem inicial algum rastro de identificação da presença do *serial killer*, ou então de sua importância na trama. Como os autores desse tipo de literatura plantam algumas informações para desviar atenção na identificação de um possível assassino, somente nesse tipo de planejamento da escritura podemos localizar a presença de tal imagem na abertura do livro.

Por outro lado, pensando que o autor pôde se apoiar nas palavras de Nila como seu *alter ego* para definir o que pensa sobre fotografia, o conceito de imagem fotográfica é, então, a procura de algo que não está nela, e sim fora e para além dela. Dentro desta perspectiva a imagem inicial ganha força e significação, pois consegue nos distrair e nos iludir de que tenha alguma importância como um nó de significação da narrativa. Ao ganhar um lugar, marca sobreposta quando adquire um fiapo de laranja, também podemos pensar nas amplas possibilidades polissêmicas que a imagem fotográfica pode ter nos seus itinerários de existência.

Como um apaixonado pela fotografia, perante a qual quero estar sempre desarmado, como propôs Barthes, prefiro pensar na segunda opção para poder gostar da narrativa e da presença do fotográfico, mesmo que não seja essa a intencionalidade do autor. Prefiro pensar como Nila, ao invés do acaso retângulo negro de Eván, e pensar que uma fotografia pode me dizer algo para além dela mesma: algo que não pode reter na imagem.



## As batalhas do fotógrafo

O fotógrafo de guerra tem um perfil arquetípico, em geral, similar à tragédia real de Kelvin Carter, fotógrafo do conhecido grupo sul-africano *Clube do Banguê Banguê* e também a alguns personagens de cinema, como o fotógrafo macedônio de *Antes da chuva* (1994, de Milcho Manchevski) e a fotógrafa do filme *Desejos de liberdade* (2002, de Edoardo Ponti). Os fotógrafos de guerra vivem mundos paradoxos e em situações extremas nas quais os juízos são justificáveis por qualquer nacionalismo ou ideologia. A proximidade – com muitas crueldades e atrocidades – os coloca como presas de sua consciência. Mas como suportar tais situações? Como relativizar um ato dessa natureza, ainda mais reafirmado pelo ato fotográfico que fica registrado nas mentes desses profissionais, e, na maioria das vezes, sem poder interferir, ou mesmo interferindo e podendo colocar-se em risco.

Perez-Reverte (2006), em seu livro *El pintor de batallas*, produziu uma narrativa com densidade e intensidade dramática na qual o personagem principal, um veterano fotógrafo de guerra, se isola do mundo e das pessoas para construir um épico mural em uma torre no mediterrâneo. André Faulques, seu principal personagem, é um fotógrafo conhecido de conflitos e guerras, ganhador também do Prêmio Pulitzer. Tal pintura evoca grandes mestres da história da arte e também a sua própria experiência fotográfica, conjugando todas as grandes batalhas da humanidade, e assim, todas as suas tragédias. Busca referências na história da arte em Brueghel, Goya e Ucello para a concepção de um grande mural épico evocativo de todas as guerras, algumas vezes citando fotografias clássicas, como a jovem de cabeça raspada na cidade de Chartres, na França, em 1944, fotografada por Robert Capa. Nessa fotografia, Raul Beceyro não encontra a resistência fora do lugar ideológico, mas sim no olhar de Capa, que ordena o espaço para dar à jovem seu direito a resistir.

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 anos de procura. A presença de um *alter ego* do autor traz, em decorrência, uma relação dialógica entre criador e criatura. O soldado bósnio retratado pelo fotógrafo, em um primeiro plano descrito e não anunciado imageticamente, rodeia, cerca e ao final aflige o autor da imagem que ganha com ela o conhecido Prêmio Pulitzer. Depois de situações de cerco ao seu objetivo, o autor da fotografia, o soldado finalmente se apresenta e começa um longo debate entre eles, no qual também o escritor se envolve ao identificar-se com o perturbado soldado, que buscava o fotógrafo por muitos anos, até localizá-lo e afrontá-lo.

A tensão entre os dois marca boa parte da narrativa e a procura por uma consciência do processo se altera entre ambos, e também, claro, com o escritor. Um dos pontos centrais do processo – e altamente significativo – é uma explanação sobre questões de escolhas na vida. O fotógrafo relata sua relação com um franco atirador sérvio, como muitos deles aterrorizaram, mataram e feriram os habitantes da sitiada cidade de Sarajevo durante os anos do conflito dos Bálcãs. Podemos depreender desse relato a sua frustração com o ato fotográfico, como um gesto muito próximo da lógica mortal e maquina da arma de fogo, no caso do rifle especial do franco atirador, pela sua própria origem programática e tecnologia similar, mecânica e ótica, com o aparato fotográfico.

Câmera e arma são como números primos entre si, divisíveis somente por eles mesmos e pela unidade, características aparentemente distantes, entretanto muito mais próximo do que podemos ingenuamente imaginar. A unidade que une arma e câmera é a gestualidade técnica hoje incorporada como um ato cultura globalizado. (TACCA, 2009).

O personagem fotógrafo é um arquétipo de muitos outros construídos pelo cinema e pela literatura, um ser sem vínculos afetivos estabelecidos com lugares ou pessoas, ou seja, um ser em passagem, distanciado das tragédias dos conflitos pelo olhar relativizado da câmera, mas ao mesmo tempo próximo a elas, próximo também de sua morte,

como ocorreu com Capa. A intervenção fotográfica através da documentação da tragédia cede à desesperança de que o fotográfico possa trazer consciência da dor e da humilhação, e o personagem se pensa como portador de um imaginário coletivo redentor de sua própria desilusão.

André Faulques tem uma estranha relação de amor com uma fotógrafa que o acompanhou em muitas situações de conflito. Ela tinha uma relação mais crítica e cínica com a guerra, pois registrava detalhes, os resíduos, as ruínas recentes, ou as sobras da barbárie. Morreu como Capa. Nas recordações sobre sua morte, Faulques repensa também sua relação com a fotografia, e indica que somente o escritor como sujeito efetivo pode escrever e significar para além da imagem, para além da foto-choque (como coloca Barthes: uma imagem sem interpretações). Ao contrário desse tipo de fotografia, a amada fotógrafa era uma oposição à consciência fotográfica de Faulques, pois ela via somente no artista a possibilidade de aproximação com a verdade.

Além da fotografia vencedora do prêmio e causadora do embate entre criador e criatura, outras duas fotografias são parte da narrativa e aparecem ao acaso de um manuseio que o soldado bósnio faz do livro de autor do fotógrafo, e nele encontra duas sangrentas e impactantes imagens. O fotógrafo diz que pediu por clemência e de joelho para que tais mortes não ocorressem, mas mesmo impactado pelo ato bárbaro prestes a ocorrer à sua frente, sem receber ouvidos ao seu pedido de indulgência, a morte aconteceu, e ele, como fotógrafo de guerra automaticamente fotografou a selvageria humana e participou do ato.

Ao final, a criatura desloca o criador para um plano do vazio, colocando-o em um não-lugar. Então, o fotógrafo remete seu perturbador modelo, o soldado bósnio, para dentro da épica pintura e gruda a famosa fotografia no único espaço vazio do mural que não consegue pintar. Insere o perdido e insaciável soldado em busca de vingança moral no campo de batalhas da humanidade, e lhe dá uma existência também épica. Assim, sua imagem torna-se duplamente trágica. Faulques, então, pôde se desgarrar de sua consciência, e se liberar de tudo e de todos.

## Ambiguidades

Podemos identificar as tais ambiguidades do romance que fala María Zambrano nesses personagens?

Claro está que ela fala de um tempo histórico de deslocamento do plano da narrativa para lugar de uma consciência humana, na qual personagem e autor são portadores desses novos valores, muito além do plano do divino. Tais narrativas e personagens analisados por Zambrano, como Don Quijote e El Cid, estão, portanto, distantes dos romances relatados nesse artigo, pois a autora procura em personagens épicos uma ambiguidade presente na sociedade espanhola.

Nesse sentido, as questões sobre ambiguidades latentes nos três romances me parecem de ordem distintas dentro de nossa temática, ou seja, fotografia e literatura.

No primeiro caso, um relato memorialista em primeira pessoa de Juan Cruz evoca uma única fotografia, a chamada “foto de los suecos”, para anunciar muitos dos nós da lembrança e da ficcionalização da memória. Assim, a fotografia emerge e submerge no texto, aflorando e flutuando totalmente nas tentativas de explicitar relações familiares e outras do mundo infantil, como também mergulha em águas profundas sem rastros aparentemente diretos. A imagem que é apresentada na capa do livro torna-se, assim, um ator coadjuvante do autor, ou uma muleta para dar andamento à narrativa, e nunca desvenda algo muito importante, uma chave ou uma entrada vigorosa na lembrança, e sim, levanta indícios subjetivos que permitem desgarrar-se muitas vezes da descrição. Talvez a maior ambiguidade esteja localizada na própria imagem que é apresentada com duas crianças ressaltadas em cores diferentes, os tais suecos, e esperamos que essas crianças apareçam com força expressiva na vida do narrador/autor, mas nada acontece, e os tais suecos são somente fantasmas coloridos.

Em Vital Citores, novamente uma fotografia é anunciada logo na primeira página e torna-se um lugar de mistério com carga detetivesca.

Nesse caso, o romance faz do fotográfico um lugar com mais complexidade e estende suas tramas para questões para além do policialesco, como a expressão pessoal de Nila e a obsessão fotográfica de Eván. A fotografia visualizada perde sua importância como elemento coadjuvante, distinto do romance de Juan Cruz, e cede, mesmo com sua enunciação primeira, para outras questões que perpassam o fotográfico, dando mais luz ao perturbado personagem de Eván. Esse, sim, elemento ambíguo e esquivo, mutante e antropofágico, fotógrafo do nada e artista sobrevivente. Eván encontra nas ambiguidades da expressão artística sua forma de sobreviver à trama na qual foi envolvido com a morte trágica de sua amada e o entorno íntimo de um *serial killer*.

Em Arturo Perez-Reverte (2006), romance mais articulado e denso, nos parece que a ambiguidade se localiza inicialmente na relação triangular entre autor, criador e criatura, ou seja, no próprio processo criativo. A presença de um *alter ego* do próprio autor na projeção da criatura perfaz um jogo de esconde-esconde, no qual, como uma partida de xadrez jogada por uma única pessoa, ora com as brancas, ora com as pretas, aponta para uma escolha final das peças melhor localizadas para o cheque-mate. Uma escolha, afinal, o autor pré-anuncia as questões das escolhas na importante passagem da conversa do fotógrafo com um franco-atirador. A ambiguidade pode estar no próprio processo criativo desse vai e vem de idas e vindas entre o tripé do romance, ou seja, para além dos personagens. Entretanto, o personagem fotógrafo não sendo um cavaleiro épico tradicional, faz de suas batalhas uma necessidade simbólica de representação. Talvez aí resida uma nova forma de ser épico nos tempos atuais, na qual ele não luta contra moinhos de vento nem cavalga morto e heroico. A segunda ambiguidade desloca-se para o campo da visualidade contemporânea, seja fotografia, seja pintura. Desloca-se para o campo da arte.

## Referências

ANSÓN, Antonio. Influencia de la fotografía en la literatura española y latinoamericana. **ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura**, Madri, v. 186, n.741, p. 153-162, 2010.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BECEYRO, Raul. **Ensayos sobre fotografía**. Buenos Aires: Paidós, 2003.

CITORES, Vital. **La ruta de Snábel**. Madrid: Espasa, 2001.

CRUZ, Juan. **A foto de los suecos**. Madrid: Espasa, 1998.

MARINOVICH, Greg; SILVA, João. **O clube do Banguê Banguê**: instantâneos de uma guerra oculta. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PEREZ-REVERTE, Arturo. **El pintor de batallas**. Buenos Aires: Afaguara, 2006.

TACCA, Fernando de. Entre a arma e a câmera: reflexões sobre uma imagem-ato. **Studium**, Campinas, n.28, 2009. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/28/04.html>>. Acesso em: jul. 2010.

ZAMBRANO, María. **España, sueño y verdad**. Barcelona: Hispano Americana, 1965.