

NARRADORES/FOTÓGRAFOS

NARRATORS/PHOTOGRAPHERS

Murilo Eduardo dos Reis¹
 Mestre em Estudos Literários
 Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
 (murilo.reis@unesp.com)

RESUMO: O tema deste trabalho é a precisão fotográfica empregada por certos escritores. O objetivo é verificar como enquadramentos e descrições são realizados em passagens de ficções e de que maneira o olhar apurado de seus respectivos narradores contribui para a feitura de textos literários que se assemelham a composições imagéticas. Especialmente, será fundamental a investigação da figura do narrador (quem fala) e do focalizador (quem vê). O *corpus* é composto por textos de Lucia Berlin (2017), Jorge de Lima (2016), Rubem Fonseca (1994; 1995) e Roberto Bolaño (2012). Para que o desígnio seja cumprido, o percurso metodológico se vale da apropriação seletiva de ensaios sobre aspectos estruturais das narrativas, bem como de artigos que tratam de moldura e *ekphrasis*. Assim, tomamos como base reflexões de estudiosos como Roland Barthes (2015), Rosana Soares de Lima (2001), João Adolfo Hansen (2006), Ortega y Gasset (1963) e Susan Sontag (2004). Como resultado, identificamos instâncias narrativas que guiam o leitor na percepção de detalhes que outrora era vistos apenas superficialmente.

Palavras-chave: Narração. Focalização. Moldura. *Ekphrasis*.

ABSTRACT: The theme of this work is the photographic precision employed by certain writers. The aim is to verify how framings and descriptions are accomplished in fictional passages and how the refined look of their respective narrators contributes to the making of literary texts that resemble imagetic compositions. In particular, it will be essential to investigate the figure of the narrator (who narrates) and the focuser (who sees). The corpus is composed of texts by Lucia Berlin (2017), Jorge de Lima (2016), Rubem Fonseca (1994; 1995) and Roberto Bolaño (2012). In order to achieve this purpose, the methodological path uses the selective appropriation of essays on structural aspects of narratives, as well as articles concerning frames and *ekphrasis*. Thus, we take as a basis reflections of scholars such as Roland Barthes (2015), Rosana Soares de Lima (2001), João Adolfo Hansen (2006), Ortega y Gasset (1963) and Susan Sontag (2004). As a result, we identify narrative instances that guide the reader in the perception of details that were once seen only superficially.

Key-words: Narration. Focus. Frame. *Ekphrasis*.

Introdução

No conto **As babas do Diabo**, o narrador de Julio Cortázar (2016, p. 59) diz que as pessoas deveriam, ainda crianças, aprender a fotografar. Assim, desenvolveriam senso crítico acompanhado das capacidades de fazer recortes da realidade e de adotar diversos ângulos de visão. Numa época em que o visor da

¹Doutorando em Estudos Literários. Agência de fomento Capes.
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5372-4326>.

objetiva foi substituído pelo *black mirror* dos celulares, a proposta cortaziana tem requintes de vanguardismo. A tela dos *smartphones* talvez tenha sido batizada de espelho justamente porque a maioria dos seus usuários queiram somente fazer retratos de si mesmos, a fim de representarem personagens *cool* ou até mesmo assumirem um anti-heroísmo que renda os tão desejados *likes*.

Na era das redes sociais, parece novidade dizer que a prática fotográfica não possui apenas fins narcísicos. Martín (Javier Drolas), personagem do filme **Medianeras** (lançado em 2011, dirigido por Gustavo Taretto), é diagnosticado como fóbico. Para combater o distúrbio, seu psiquiatra recomenda que ele fotografe. A fobia de Martín é consequência do desordenamento arquitetônico de Buenos Aires. A falta de planejamento na construção amontoada de edifícios é refletida no seu desequilíbrio emocional. O ato de fotografar obriga o detentor da câmera a adotar outra perspectiva, a olhar à sua volta de maneira diferente, a enxergar detalhes cifrados no cotidiano. Fotografar é estar e, ao mesmo tempo, não estar. Ausência e presença habitam a mesma construção sintática porque, para enquadrar o que ninguém vê, o fotógrafo precisa se afastar da caótica sucessão de acontecimentos urbanos.

É um comportamento parecido com o mencionado por Michel de Certeau (2004, p. 169 - 170). Segundo o historiador francês, as ruas de Nova York possuem um tipo de lei autônoma que coloca os pedestres numa massa de identidades indistinguíveis. Para que seja possível ler e interpretar o caos guiado pelos ruídos intensos do tráfego motorizado, ele sugere uma subida ao topo das extintas Torres Gêmeas – no alto do *World Trade Center*, o caminhante se transformaria num tipo de voyeur que, colocado à distância do desordenado trânsito da cidade, poderia ler aquele universo emaranhado que há pouco o possuía.

Tendo em vista que a observação é o principal predicado de grandes escritores, o objetivo deste trabalho é verificar como enquadramentos e descrições são realizados em passagens de ficções e de que maneira o olhar apurado de seus respectivos narradores contribui para a feitura de textos literários que se assemelham a composições fotográficas. Assim, tomamos fragmentos de obras de autores que consideramos ser habilidosos manuseadores de suas câmeras, que na literatura são chamadas de instâncias narrativas.

Limitações visuais e olhares apurados

A observação e o distanciamento são práticas comuns não só para fotógrafos, mas entre artistas no geral. James Wood (2017, p. 50) escreve que pessoas comuns não olham com vagar para as coisas que as rodeiam, mas os artistas em geral olham. A narradora de Lucia Berlin que conduz o conto **Lavanderia Angel's** (2017), por exemplo, observa indivíduos que frequentam, em Los Angeles, estabelecimentos que disponibilizam máquinas de lavar mediante o pagamento de alguns centavos:

A lavanderia Angel's fica em Albuquerque, no Novo México. Rua 4. Oficinas xexelentas e ferros-velhos, lojas de artigos de segunda mão com catres do Exército, caixas de meias sem par, edições de 1940 de Good Hygiene. Armazéns de cereais e motéis para amantes, bêbados e velhas com cabelos tingidos com hena que lavam roupa na Angel's. Noivas chicanas adolescentes vão na Angel's. Toalhas, baby-dolls cor-de-rosa, calcinhas de biquíni que dizem Quinta-feira. Os maridos usam macacões azuis com nomes escritos em letra cursiva no bolso. Gosto de ficar esperando para ver os nomes aparecerem na imagem espelhada das secadoras. Tina, Corky, Junior (BERLIN, 2017, p. 10).

Com sua gramática tão objetiva quanto o modelo de câmera assim batizado, a protagonista registra um espaço em decadência, repleto de imóveis depredados. Os motéis são para amores fortuitos e proibidos, para amantes que estão de passagem. Exercendo seu olhar fotográfico, a narradora passa dos imóveis para registros minimalistas – caixas de meia sem par, revistas antigas, *baby-dolls* cor-de-rosa. Está em contato com pessoas socialmente invisíveis (índios alcoólatras, viajantes em eterno trânsito, latinos). Descobre que cada uma delas carrega histórias. Fotografadas.

Escritores como Lucia Berlin são habilidosos no seu trabalho, bons seletores de vocábulos precisos e preciosos na composição de cenas. O cirúrgico verbo é o obturador da câmera dos narradores. A escolha verbal é o ajuste de foco, eixo paradigmático que funciona como o anel de rolagem da lente. Quando a expressão certa surge no centro do enquadramento, a instância narrativa pressiona o obturador, congelando a imagem.

Outro bem sucedido ensaio verbal é **O banho das negras** (2016), de Jorge de Lima, em que o eu-lírico menino se esconde atrás de arbustos para espiar escravas lavadeiras tomando banho no rio:

O contraste daqueles corpos pretos e luzidios sobre a areia das margens ou sob a espuma do sabão me impressionou bastante. Nunca tinha visto espuma sobressair tanto, correndo ligeira nas costas escuras ou descendo entre os seios espigados pelo ventre abaixo. Mais ligeiros que a espuma, eram os seus braços harmoniosos. Algumas com a cara ensaboada, sem abrir os olhos para evitar a espuma, aparavam-na antes que ela se perdesse no chão. A espuma grossa voltava outra vez para debaixo das axilas ou dos ombros, esmagada de novo pelas esguias mãos. Outras se ajudavam no ensaboamento esfregando as costas das companheiras ou os lugares que os braços não atingiam (LIMA, 2016, p. 60 - 61).

De onde está, local privilegiado, quase camarote, o campo de visão é reduzido. Seus olhos enquadram o colo e as coxas grossas e sensuais das mulheres, o contraste entre a espuma branca e a pele escura, o movimento de braços que são conduzidos pelas mãos que esfregam, as curvas dos ombros e das axilas que se mostram em detalhes. O resto é eliminado. O narrador não diz que os corpos são belos, mas utiliza o sabão que escorre por eles para realçar a sensualidade feminina.

No quesito precisão narrativa, Rubem Fonseca é reconhecido pela crítica como autor de técnica extremamente apurada. O enquadramento narrativo é uma das principais características de **A santa de Schöneberg** (1994), conto de sua autoria que traz história envolvendo Ursula e Roberto, dois excêntricos que se conhecem de maneira inusitada. O relato é conduzido por um narrador onisciente e sabedor de tudo o que vai pela mente das personagens. A perspectiva de Ursula é a primeira a ser abordada. De sua janela, ela observa o cômodo em reforma de um edifício que faz frente ao seu quarto:

Vê do seu quarto a cozinha do apartamento vizinho. Ao fundo há uma porta, que, supõe, deve dar acesso a um corredor; perto dessa porta, uma mesa, de madeira clara, com quatro cadeiras iguais. Vê ainda um fogão de quatro bocas, armários, baixos e altos, pintados de branco; uma geladeira pequena e uma máquina de lavar roupa, do tamanho da geladeira, tudo na cor branca. Sobre os armários baixos, do lado em que fica a geladeira, há uma comprida bancada. A máquina de lavar roupa fica próxima da janela, do lado oposto ao da geladeira, junto a uma pia com duas cubas de aço inoxidável. A persiana horizontal dessa janela nunca foi baixada durante as obras que acabaram de ser realizadas naquele apartamento. Agora não mora ninguém ali para fazer isso. O que a atrai naquela cozinha é ela estar sempre vazia. Cozinhas são lugares movimentados, pelo menos as que ela conhece. Quando a obra terminou, alguém deixou a luz acesa e às vezes ela acorda no meio da noite e vai contemplar a cozinha que, emoldurada pela janela e pela escuridão, parece, em sua imobilidade, uma fotografia (FONSECA, 1994, p. 645).

Rosana de Lima Soares (2001, p. 35) escreve que telas e janelas podem ser entendidas como molduras que abrem espaços. O termo moldura é adequado tanto para indicar os limites-alcances de uma pintura/fotografia quanto os alcances-limites da janela, sendo, simultaneamente, contorno e ruptura, algo que define um campo de visão e, conseqüentemente, deixa de fora outras imagens.

A janela contemplada por Ursula no trecho em destaque funciona como a moldura que cinge uma foto. Na escuridão da noite, a luz deixada acesa exerce contraste que demarca a configuração da cozinha em meio à ausência de luminosidade. Ao mesmo tempo que são criados contornos limítrofes, abre-se um espaço com novo alcance e novas possibilidades de imaginação e de interpretação. Ortega y Gasset (1963, p. 311) ressalta que a obra de arte é uma ilha imaginária rodeada de realidade por todas as partes. Nesse sentido, como se estivesse, à maneira de um quadro, pendurado numa parede escura, o fragmento iluminado desse apartamento é isolado do contexto noturno em que está inserido, resultando noutra representação de realidade que não a penumbra pela qual é rodeado.

Como guia descritivo, temos um narrador heterodiegético (GENETTE, [197-]) – instância que não participa da história e relata os acontecimentos em terceira pessoa – que sumariza a cena pormenorizadamente – cores, nomenclaturas, posições ocupadas no espaço. A onisciência da voz narrativa é revelada quando se alude à suposição levantada por Ursula de que a porta localizada no fundo do cômodo leva a algum tipo de passagem e no momento em que ela faz menção ao motivo pelo qual se sente atraída por aquele interior: o inusitado fato de, até então, nunca ter visto cozinha com ausência tão grande de movimento. Assim, aquela janela apresenta uma nova interpretação do real, algo que a personagem fonsequiana nunca havia visto.

Os verbos marcados no presente, particularidade que se mantém no decorrer do conto, sugerem a imagem fotográfica que caracterizará cada cena. Susan Sontag (2004, p. 13) diz que a arte da fotografia apresenta um novo código visual, ampliando e modificando a concepção do que vale a pena ser olhado e observado. Como a própria narração deixa claro, a inexistência de dinamismo emoldurada pela janela e contemplada por Ursula aproxima o que é descrito da reprodução de uma câmera. Em um mundo visualmente poluído, repleto de ruídos e abarrotado de cozinhas movimentadas, ela descobre a ausência de movimento e seu conseqüente silêncio,

algo pelo qual vale a pena levantar-se no meio da noite e realizar o exercício da contemplação – hábito esquecido na imediata era digital em que vivemos.

Essa limitação visual é semelhante ao que escreve Roland Barthes (2015, p. 17) sobre a função do visor das câmeras fotográficas. Ele funcionaria como a visão que alguém tem ao olhar pelo buraco de uma fechadura, imagem restrita aos contornos do encaixe da chave, recorte do que acontece no outro cômodo. É a função do fotógrafo: destacar um momento específico do panorama geral, algo que só o seu olhar artístico e treinado pode ver. Um quadro carregado de significados, assim como as palavras utilizadas por um poeta. Tal metáfora é concretizada por Rubem Fonseca em outro conto, intitulado **O buraco na parede** (1995).

O protagonista, morador de um quarto de pensão, descobre orifício atrás de um quadro, minúsculo portal que dá para o banheiro. Dali, observa sua amada tomar banho com xampu barato e sabonete gasto:

Olhei pelo buraco. Ela tirou o roupão e sentou no vaso sanitário. Fechei os olhos, esperei, esperei um tempo enorme antes de olhar novamente. Pia já estava em pé, dentro da banheira, o chuveiro aberto. Pude ver melhor a forma dos seus peitos, os halos rosados diminutos como petis pois. Ela colocou o pé sobre a borda da banheira para ensaboar a perna e a entrada do abismo revelou-se, coberta de negros pelos, que ela ensaboou apressadamente. Depois enfiou os dedos com sabão entre as duas nádegas. Lavava as axilas quando me afastei do posto de observação (FONSECA, 1995, p. 149).

O diminuto acesso visual faz com que o observador enxergue os detalhes que realmente importam para a configuração de uma beleza total. O que antes era visto apenas superficialmente passa a ser examinado com maior precisão. Apesar de se tratar de um furo minúsculo, é como se a visão fosse aumentada ou, diante dos olhos do narrador, houvesse uma lupa. Espreitar pela fenda da câmara clara tem um quê de subversivo. Trata-se do roubo da imagem alheia, uma invasão de privacidade, um crime delicado e violento sem punição.

Roberto Bolaño e a prática da *ekphrasis*

Roberto Bolaño, assim como Fonseca, também se especializou na cirúrgica e imagética construção verbal – não a partir do enquadramento, mas da descrição. O escritor chileno é perito em retirar retratos 3 x 4 de personalidades e realidades calibre 45. Um dos maiores escritores de todos os tempos parece ser dos seus principais

influenciadores. No prefácio de sua **História universal da infâmia**, Jorge Luis Borges (2012, p. 9) escreve que o volume é um compilado de biografias fictícias. Nesses contos, o escritor argentino confessa abusar de alguns procedimentos caros a enciclopédias, como enumerações e reduções de vidas inteiras a duas ou três cenas. Posteriormente, no prólogo de **Ficções**, Borges (2007, p. 11) diz que, em vez de elaborar calhamaços de quinhentas páginas, o melhor procedimento criativo é imaginar que tais livros já existem e compor resumos ou comentários sobre eles.

O processo de escrita borgiano foi escolhido por Bolaño na composição de **A literatura nazista na América** (2019). À maneira de **História universal da infâmia** (2012) e **Ficções** (2007), reúne a trajetória de autores que, além de serem adeptos à tortura, ao extermínio de raças não arianas e à guerra, escrevem literatura. Como se integrassem um almanaque, são divididos em capítulos temáticos e têm suas carreiras político literárias resumidas a uma dúzia de páginas ou poucos parágrafos.

Vemos no subcapítulo dedicado a Edelmira Thompson Mendiluce (**Os Mendiluce**), por exemplo, que a poeta, pertencente a uma rica estirpe de Buenos Aires, escreveu e publicou inúmeros livros, além de ter financiado editora cujo nome é *El Cuarto Reich Argentino* – um dos pontos altos de sua trajetória foi ser fotografada, durante viagem à Alemanha, ao lado de Adolf Hitler. O Führer, aliás, é constantemente homenageado. O cubano Ernesto Pérez Masón (**Precursores e anti-iluministas**) escreve romance em que cifra saudação ao líder nazista – começa cada um dos quinze capítulos com letras que, ao final, formam acróstico detectado pela censura: VIVA ADOLF HITLER. Já a autora portenha Daniela de Montecristo (**Letradas e viajantes**) publica *As amazonas* – épico que trata de um quarto Reich sediado na capital argentina – e tem tatuada na nádega esquerda a suástica nazista.

Contudo, a maior celebridade de **A literatura nazista na América** (2019) é Carlos Ramírez Hoffman – tanto que possui um capítulo para si (**Ramírez Hoffman, o Infame**). Funcionário do governo Pinochet, com as próprias mãos, tortura e mata inúmeros artistas chilenos considerados subversivos, cujos corpos enterra em valas comuns. Hoffman fez com que Bolaño ampliasse sua breve biografia e escrevesse o romance **Estrela distante** (2012). No prefácio, o romancista (BOLAÑO, 2012, p. 9) fala que a história do tenente Ramírez realmente existiu. A terrível fábula foi contada por um compatriota e amigo chamado Arturo B., veterano de guerra que, não satisfeito com o desfecho anterior, pediu ao autor de **2666** que a transformasse em uma história

maior. Na nova narrativa, Hoffman aparece aposentado e utiliza o codinome Carlos Wieder. Em alemão, *wieder* quer dizer “outra vez”. Dessa maneira, o sobrenome do poeta assassino remete ao eterno retorno de um mal inextinguível. Não há lei punitiva que o faça desaparecer.

Vanguardista, Wieder, no intervalo entre uma matança e outra, escreve poemas surrealistas no céu com um caça da força aérea e fotografa. Em um dia chuvoso, organiza exposição de fotos em seu apartamento, evento aberto apenas para funcionários e civis alinhados às ideias do governo. O narrador, que também é um dos personagens da trama, relata o que ocorreu na exposição a partir do testemunho de um amigo que esteve lá. Como se fosse um repórter, analisa, interpreta e organiza fatos dos quais não participou:

Segundo Muñoz Cano, em algumas das fotos ele reconheceu as irmãs Garmendia e outros desaparecidos. Eram, na maioria, mulheres. O cenário das fotos quase não variava de uma para outra, deduzindo-se, daí, que todas foram feitas no mesmo lugar. As mulheres pareciam manequins sem membros, destroçados, embora Muñoz Cano não descarte que em cerca de trinta por cento dos casos elas ainda estivessem vivas no momento da realização da foto. As imagens, em geral (segundo Muñoz Cano), são de má qualidade, embora a sensação que provocam em quem as observa seja extremamente forte. A ordem em que foram expostas não é fortuita: seguem uma linha determinada, uma argumentação, um roteiro, uma história (cronológica, espiritual...), um plano. As que estão presas no teto são todas semelhantes (segundo Muñoz Cano) ao inferno, mas um inferno vazio. As que estão pregadas (com percevejos) nos quatro cantos lembram uma celebração. Uma celebração da loucura. Em outros grupos de fotos predomina um tom elegíaco (mas como é possível haver nostalgia e melancolia nessas fotos?, pergunta-se Muñoz Cano). [...] A foto da foto de uma jovem loira que parece se desvanecer no ar. A foto de um dedo cortado, largado num piso cinza, poroso, de cimento (BOLAÑO, 2012, p. 86 - 87).

João Adolfo Hansen (2006, p. 85) escreve que, em exercícios preparatórios de oratória concebidos na Grécia entre os séculos I e IV d. C., *ekphrasis* remete à descrição ou exposição associadas às técnicas de ampliação de matérias narrativas, nas quais seu autor concebe um narrador que amplifica temas sobre os quais há concordância, como a exaltação da criatividade e do apuro técnico do pintor, além do estilo extraordinário e da beleza da obra de arte em si.

No recorte acima, é possível notar que há a prática de *ekphrasis* por parte do narrador de Bolaño. Para reproduzir imagens que, segundo Muñoz Cano, eram de

qualidade duvidosa, não há descrições detalhadas, apenas metáforas que comparam as imagens expostas ao inferno. Com o intuito reportar o efeito que corpos destroçados causaram nos seus expectadores – todos eles mancomunados com os que ordenaram a tortura e o assassinato daquelas pessoas –, o narrador os compara a manequins de plástico, analogia que tem como resultado a desumanização de corpos que perderam seu aspecto original, mesmo que alguns deles aparentassem ainda estar com vida.

Se fotografar é escrever com luz, Wieder escreve uma narrativa e as divide em capítulos que, segundo Cano, seguem uma linha temporal e outra mais subjetiva, abstrata. As imagens expostas representam fragmentos de um regime político brutal. Quando costurados uns aos outros, formam terrível colcha de retalhos, tessitura que narra os efeitos de um regime totalitário. O dedo cortado e abandonado no chão de concreto também é o estilhaço de uma história, de uma vida que foi literalmente feita em pedaços.

Graciliano Ramos, para representar a aridez sertaneja que castiga os membros da família de Fabiano em **Vidas secas**, opta por gramática econômica no uso de verbos e adjetivos. João Cabral de Melo Neto, no poema **O ferrageiro de carmona**, escolhe vocábulos sibilantes para que o leitor perceba o esforço do artesão ao domar o ferro e transformá-lo em arte. Assim como os escritores brasileiros, Carlos Wieder é um artista consciente do seu método. Opta pela má qualidade no acabamento justamente para reproduzir a crueza das imagens capturadas.

Considerando aspectos classificados como *crus* numa obra de arte, Hal Foster (2017, p. 130-31) reflete sobre a montagem **Desastre de ambulância**, de Andy Warhol, na qual a figura do corpo de uma mulher pendurado em uma ambulância acidentada intenciona chocar o espectador. Porém, segundo Foster (2017, p. 131), a primeira sensação traumática é encoberta pela repetição da imagem – o que também poderia gerar um segundo tipo de trauma –, procedimento que aproxima aquele que a observa do real. De acordo com o crítico, as reproduções que se fixam no real traumático contribuem não apenas para o efeito de absurdo de imagens afetivas e sem afeto, mas também para a existência de observadores impassíveis como Wieder, que narra as atrocidades sofridas pelos prisioneiros com a uma câmera objetiva.

Seguindo a linha de pensamento de Foster, a repetição de situações de violência explícita faz com que o espectador tenha o choque inicial encoberto por

novos incômodos. Tal situação pode acabar automatizando os fatos do relato. Porém, mais do que as cenas de brutalidade visceral, o que pode realmente causar espanto é a atitude do observador indiferente à selvageria, comportamento adotado pelo matador de Pinochet.

Atualmente, pode-se dizer que no fotojornalismo há um retorno da crueza característica da imagem explorada por Warhol. Em 2017, o **World Press Photo** elegeu a imagem captada pelo turco Burhan Özbilici como a melhor do ano. Nela, o também turco Mevlüt Mert Altintas, de terno e gravata, aponta a mão esquerda para o alto, empunhando uma pistola na direita e vociferando ao lado de um cadáver no chão. O corpo sem vida é do embaixador russo na Turquia, Andrei Karlov, que acabara de ser assassinado pelo atirador numa galeria de arte.

Esse tipo de imagem que transborda realismo é frequentemente comparado a um *frame* de cinema. O figurino do assassino, nesse caso, assemelha-se ao das personagens do filme **Cães de aluguel**, dirigido por Quentin Tarantino. Não é a mesma selvageria captada pelo personagem de Bolaño. Buscando não automatizar o olhar de quem contempla suas fotos, adota ângulos diversos, desfoca as imagens de diferentes maneiras, captura fragmentos mínimos, divide cada sequência em diferentes temas, singularizando o sofrimento do outro e transforma atrocidade e arte.

Se tivesse optado por uma focalização mais limpa e literal, o efeito provavelmente não seria o mesmo. Como é dito pelo narrador, o fotógrafo poeta consegue empregar nostalgia e melancolia a um cenário atroz e brutal. Ao fotografar a morte, Wieder, esse psicopata da arte, realiza o que diz Fábio D'Almeida (2018, p. 2) em artigo publicado no jornal **Folha de S. Paulo** – fotografar é uma forma de agressão contra o fotografado. O agente da ditadura sanguinária de Pinochet comete dois crimes: não apenas rouba vidas, mas também silhuetas.

Breves considerações

Sobre a natureza complexa da literatura, Antonio Candido (2017, p. 178) escreve que uma de suas principais facetas é a organização de obras autônomas enquanto estrutura e significado. Desse modo, segundo o crítico (CANDIDO, 2017, p. 179), a maneira como o poeta ou o narrador arranjam as palavras é crucial para dizer se a mensagem é ou não literária.

Seguindo o raciocínio do crítico brasileiro e resgatando as análises realizadas neste trabalho, podemos considerar que Lucia Berlin, Jorge de Lima, Rubem Fonseca e Roberto Bolaño organizam habilmente recursos expressivos na construção de imagens por meio de palavras. Em seus respectivos textos, tanto empregando a voz de narradores que também são personagens quanto utilizando enunciadores que estão fora da narrativa, os escritores apresentam sofisticadas técnicas, que vão do enquadramento à *ekphrasis*, na elaboração de significados que dão conta daquilo que olhares pouco atentos conseguem captar.

Na era dos *smartphones*, em que avalanches de imagens são compartilhadas a cada nanosegundo, a tendência que é a capacidade de observação seja perdida. A leitura de escritores como os aqui apresentados, artistas atentos aos detalhes que os cercam, pode ser o caminho para a retomada do exercício contemplativo.

Referências

BARTHES, R. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BERLIN, L. **Manual da faxineira: contos reunidos**. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BOLAÑO, R. **Estrela distante**. Trad. Bernardo Ajzenberg. São Paulo: MEDIAfashion, 2012.

_____. **A literatura nazista na América**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BORGES, J. L. **Ficções**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **História universal da infâmia**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017. p. 171 - 193.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Petrópolis: Vozes, 2014

CORTÁZAR, J. **As armas secretas**. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

D'ALMEIDA, F. Fotografia cordial brasileira. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 19 ago. 2018. Folha Ilustríssima, p. 2.

FONSECA, R. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **O buraco na parede**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

FOSTER, H. O retorno do real. *In*: _____. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. 123 - 158.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-].

HANSEN, J. A. Categorias epidíticas da ekphrasis. **Revista USP**, São Paulo, n. 71, p. 85 - 105, nov. 2006.

LIMA, J. **Poemas negros**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

ORTEGA Y GASSET, J. Meditación del marco. *In*: _____. **Obras Completas – El espectador (1916-1934)**. Madrid: Revista de Occidente, 1963. p. 307 - 313, tomo II.

SOARES, R. L. Telas e janelas, molduras das imagens. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 28, n. 16, p. 31 - 44, nov. 2001.

SONTAG, S. Na caverna de Platão. *In*: _____. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 11 - 35.

WOOD, J. **A coisa mais próxima da vida**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

Recebido em 09 de agosto de 2020
Aprovado em 19 de outubro de 2020