

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

**INSTITUTO DE LETRAS**

**Programa de Pós-Graduação**

**Mestrado em Literatura Comparada**

**INTERSECÇÕES POSSÍVEIS: O MINICONTO E A SÉRIE  
FOTOGRAFICA**

**TATIANA DA SILVA CAPIVERDE**

Dissertação apresentada à Comissão Julgadora do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como exigência parcial para obtenção de grau de Mestre em Estudos de Literatura, na área de Literatura Comparada .

*Orientação: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Márcia Ivana de Lima e Silva.*

**Porto Alegre, Junho 2004**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitora: Profa. Dra. Wrana Maria Panizzi

Vice Reitor: Prof. Dr. José Carlos Ferraz Hennemann

INSTITUTO DE LETRAS

Diretora: Diretora: Profa. Sara Viola Rodrigues

Vice-Diretora: Profa. Gilda Bittencourt

C236i CAPAVERDE, Tatiana da Silva

Intersecções possíveis: o minconto e a série fotográfica  
/ Tatiana da Silva Capaverde; Márcia Ivana de Lima e Silva  
(orient.) – Porto Alegre: UFRGS, 2004

100 fls.

Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) –  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras,  
Programa de Pós-Graduação 2004.

1 Interdisciplinaridade. 2 Gêneros híbridos. 3 Metaficção. 4  
Literatura fantástica. 4 Fotografia I. Título II. Silva, Márcia Ivana de  
Lima e III. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de  
Letras, Programa de Pós-Graduação

Av. Bento Gonçalves, 9500. Cep 91540-000

Bairro Agronomia - Porto Alegre - RS

Fones:

(051) 316-6689 - Portaria

(051) 316-6697 - Secretaria Executiva

Fax: (051) 3316-7303

[e-mail: iletras@vortex.ufrgs.br](mailto:iletras@vortex.ufrgs.br)

Dedico este trabalho a toda a minha família que soube avaliar a importância que a realização deste trabalho representou para mim.

Agradeço aos colegas que contribuíram com suas opiniões, críticas e elogios durante o processo de maturação e elaboração do trabalho.

Em especial, agradeço a atenção e o carinho dedicados pela professora orientadora, que me incentivou desde os primeiros semestres do curso de graduação a trilhar os caminhos da pesquisa.

*“O poeta nomeia as coisas:  
estas são plumas, aquelas  
são pedras. E de súbito  
afirma: as pedras são  
plumas, isto é aquilo.”  
(PAZ, 1972, p. 38)*

## RESUMO

O presente trabalho tem como tema norteador a atualização da discussão ontológica acerca da definição do conceito de representação, a fim de mostrar os caminhos paralelos percorridos pelo gênero literário conto e a arte fotográfica na concepção de suas propostas epistêmicas. Através da busca das especificidades de cada gênero, pretende-se mostrar a natureza híbrida do miniconto e da série fotográfica, tornando possível a observação do pertencimento destas obras aos seus campos e, ao mesmo tempo, de seus elementos de ruptura, além dos diálogos existentes entre as duas. A aproximação se apóia nos conceitos de interdisciplinaridade e hibridez, utilizando como *corpus* o miniconto *Continuidad de los parques*, de Julio Cortazar, e a série fotográfica *Things are Queer*, de Duane Michals, que serão analisados sob o aspecto da temática e da construção temporal.

**Palavras-Chave: Literatura Fantástica. Fotografia. Gêneros Híbridos. Interdisciplinaridade. Metaficção. Construção Temporal.**

## RESUMEN

El presente trabajo tiene como eje la actualización de la discusión ontológica acerca de la definición del concepto de representación, con fines de demostrar los caminos paralelos recorridos por el género literario cuento y el arte fotográfico en la concepción de sus propuestas epistemológicas. A través de la búsqueda de las especificidades de cada género, se pretende mostrar la naturaleza híbrida del cuento corto y de la serie fotográfica, volviendo posible la observación de la pertenencia de estas obras a sus campos y, al mismo tiempo, de sus elementos de ruptura, además de los diálogos existentes entre las dos. El acercamiento se apoya en los conceptos de interdisciplinaridad e hibridez, utilizando como *corpus* el cuento corto *Continuidad de los parques* de Julio Cortázar y la serie fotográfica *Things are Queer* de Duane Michals que serán analizados bajo el aspecto de la temática y de la construcción temporal.

**Palabras claves:** Literatura Fantástica. Fotografía. Géneros Híbridos. Interdisciplinaridad. Metaficción. Construcción Temporal.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>I</b>
<b>1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS</b> .....	<b>5</b>
<b>1.1 Contexto Crítico</b> .....	<b>5</b>
1.1.1 <i>Interdisciplinaridade</i> .....	7
1.1.2 <i>Hibridismo</i> .....	9
<b>1.2 A arte entre a representação e o simulacro</b> .....	<b>12</b>
<b>1.3 Imagens visuais e mentais</b> .....	<b>17</b>
<b>2 CAMPOS ESTÉTICOS</b> .....	<b>20</b>
<b>2.1 O conto</b> .....	<b>20</b>
2.1.1 <i>Conto fantástico</i> .....	22
2.1.2 <i>Miniconto</i> .....	30
<b>2.2 A fotografia</b> .....	<b>34</b>
2.2.1 <i>A foto-arte</i> .....	38
2.2.2 <i>A série fotográfica</i> .....	40
<b>3 INTERSECÇÕES POSSÍVEIS</b> .....	<b>45</b>
<b>3.1 Percursos Paralelos</b> .....	<b>45</b>
3.1.1 <i>Julio Cortázar</i> .....	45
3.1.2 <i>Duane Michals</i> .....	48
<b>3.2 A arte como tema</b> .....	<b>52</b>
<b>3.3 O tempo como elemento de rompimento</b> .....	<b>57</b>
3.3.1 <i>Tempo no texto</i> .....	59

3.3.2 <i>Tempo na foto</i> .....	63
3.4 O tempo e o tema como forma de intersecção .....	67
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>79</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>86</b>
<b>ANEXO 1: Reprodução do conto <i>Continuidad de los parques</i>, de Julio Cortázar.</b> .....	<b>991</b>
<b>ANEXO 2: Reprodução da série fotográfica <i>Things are Queer</i>, de Duane Michals.</b> .....	<b>94</b>

## INTRODUÇÃO

Tendo como pressuposto inicial a noção de que a Literatura Comparada atual permite um amplo jogo de aproximações e contrastes entre diversas manifestações artísticas, será feito um levantamento teórico que visa aproximar duas manifestações artísticas diferentes: o miniconto e a série fotográfica. O trabalho pretende mostrar a evolução do conceito de representação no gênero conto e na fotografia em uma leitura diacrônica, além da forma como a temática e a abordagem do tempo são administradas, exemplificando esses processos através dos diálogos e contrastes entre duas obras.

As discussões sobre o campo da Literatura Comparada têm sido exaustivas nos últimos tempos. O presente trabalho se insere neste contexto de debates sobre os limites da disciplina, já que propõe uma abordagem interdisciplinar, entendendo que as últimas tendências críticas apontam para uma abertura no campo e a possibilidade da inclusão de novas abordagens metodológicas à área. Portanto, influenciada por estas discussões, a análise se apoiará nos conceitos de interdisciplinaridade e hibridismo. Entender a abordagem dos diferentes objetos culturais pelo interesse literário é uma abertura estimulante às novas perspectivas interdisciplinares e híbridas, uma vez que torna possível a comparação entre textos de natureza e contexto sócio-político-cultural diferentes.

Apesar de os textos analisados neste trabalho pertencerem a países que fazem parte do modelo centro-periferia (Estados Unidos – Argentina), a abordagem analítica não passará pelo viés comparativo que busca o influenciador e o influenciado. O que se pretende mostrar é a existência das mesmas buscas

estéticas em diferentes manifestações artísticas de distantes espaços culturais, evidenciando diálogos entre as diversas artes e países. O estudo tem como pauta a noção de contaminação que acredita na aproximação entre os textos sem a necessária hierarquização entre os termos comparados.

O trabalho tem como tema norteador a atualização da discussão acerca da definição do que vem a ser arte, a fim de mostrar os caminhos paralelos percorridos pelos diferentes gêneros. Em um segundo momento, se buscará encontrar o que marca a especificidade de cada gênero para tornar possível a nominação das obras analisadas e, no momento posterior, o questionamento destes limites. Desta forma, será possível observar o pertencimento destas obras aos seus campos e os diálogos existentes entre eles.

No momento teórico atual do campo da literatura, essas questões estão muito pungentes, uma vez que a delimitação entre objeto cultural, objeto de arte e objeto literário está cada vez mais diluída. Como consequência desse processo, ocorre o renascimento das perguntas “o que é literatura?” - que perpassa séculos - e “o que é fotografia?”, esta última mais atual, porém tendo como pressupostos os mesmos questionamentos sobre a noção de arte e beleza que alimentaram a primeira. Na tentativa de aprofundar estas questões, necessariamente será discutida qual a relação que se estabelece entre a obra artística e a realidade, sendo o modo como ambas discutem e apresentam a noção de representação o ponto de contato entre as obras.

Para dar conta de tais questões e estabelecer as comparações, o trabalho se dividirá em três grandes capítulos: **Pressupostos Teóricos, Campos Estéticos e Obras em Contato.**

Em **Pressupostos Teóricos**, se apresentarão as premissas teóricas sob três enfoques: *Contexto Crítico*; *A Arte entre a Representação e o Simulacro*; e *Imagens Visuais e Mentais*. Em *Contexto Crítico* será feito um panorama geral do momento crítico da Literatura Comparada em que o trabalho se insere e serão definidos os conceitos norteadores o que sustentarão: interdisciplinaridade e hibridismo. Em *A Arte entre a Representação e o Simulacro*, parte-se do conceito de arte cunhado na Antigüidade para chegarmos à noção de arte que está por trás da criação das duas obras estudadas. A partir do entendimento da evolução do conceito de representação ao simulacro, é possível passar para o entendimento dos gêneros analisados e sua contextualização teórica específica. Em *Imagens Visuais e Mentais*, se estabelecerá a diferença entre as imagens do domínio mental e visual a fim de aproximar o miniconto e a série fotográfica pelo campo imagético.

**Campos Estéticos** foi dividido em *O Conto* e *A Fotografia*. Em cada uma destas sub-seções, se fará um panorama geral dos gêneros, marcando o processo evolutivo de cada um deles, do surgimento até as novas concepções modernas, com as migrações e deslocamentos que originaram os trabalhos que servirão de exemplo. A análise partirá do conto para se discutir o miniconto; partirá da fotografia para se chegar à série fotográfica.

Finalmente, com os conceitos e a base histórica e teórica revisitada, pode-se partir para o terceiro capítulo chamado **Obras em Contato**. Depois da apresentação dos autores, através de um pequeno histórico da suas vidas e obras, em *Percursos Paralelos*, inicia-se então a exemplificação da proposta através da análise das obras *Continuidad de los parques*, de Julio Cortazar, e *Things are Queer*, de Duane Michals. Em *Intersecções Possíveis* serão utilizados como elementos de análise a temática e o tempo, que funcionarão como balizadores para a aproximação e contraste entre as obras.

Desta forma se discutirá o conceito de representação nas duas formas artísticas e, através da explicitação dos pontos de contato e divergência entre as obras, se procurará confirmar a hipótese de que o miniconto utiliza, em sua estrutura estética, estratégias das artes plásticas e que a série fotográfica utiliza para a construção do sentido, estruturas da narrativa ficcional verbal.

# 1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

## 1.1 Contexto Crítico

Pensadores, criadores, críticos e pesquisadores da área literária, em âmbito mundial, enfrentaram, nos últimos anos, uma inusitada aceleração nas transformações e deslocamentos teóricos, marcada por fenômenos universais como a proliferação de doutrinas, escolas e tendências, o que exigiu de todos novas interpretações e respostas. A partir dos anos 50, começou um processo de intensa renovação da crítica que propõe, sob influência do existencialismo sartreano, a revisão do cânone literário. Paulatinamente, a perspectiva estruturalista vai se inter-relacionando com a semiótica e a lingüística, investigando a presença do emissor e do destinatário da mensagem literária, além de seu sentido, contexto e ideologia. Nos anos 60 e 70, o estruturalismo genético de Lucien Goldmann, a semântica de Julien Greimas, a semiótica de Julia Kristeva, rapidamente absorvidos, se sucedem e se superpõem à atmosfera de otimismo cientificista, levando ao ápice o processo de renovação dos paradigmas de análise. Nos anos 80, se consolidam muitas das propostas da década anterior, avançando-se de forma significativa nas mais diversas formas de interdisciplinaridade.

Desta forma, a Literatura Comparada, que nunca teve seus limites rigidamente estabelecidos, passa de um modelo que buscava metodologias próprias e a definição de um objeto legítimo de estudo, para uma disciplina que começa a pesquisar as relações entre as literaturas, a cultura e outras áreas do conhecimento, tais como a sociologia, a psicanálise, a filosofia e a antropologia, ocupando-se de questões como significação, autoria, subjetividade, ideologia, gênero, identidade

cultural e alteridade. No Brasil, desde os anos 70, alguns teóricos e críticos já trabalhavam na fronteira entre literatura e cultura, e é a partir deste momento que os estudos comparatistas passam a receber um impulso decisivo com contribuições teóricas que introduzem novos conceitos ao campo. Um dos mais importantes é o de intertextualidade, postulado por Kristeva a partir da teoria de Mikhail Bakhtin, conceito que passou a desempenhar um papel fundamental, na medida em que "desfaz o preconceito de hierarquia, de débito, inerente às antigas noções de fontes e influências, assim como resgata o valor da cópia em relação ao modelo" (SOUZA, 1997, p.40). Nesse sentido, é importante ressaltar o papel da corrente de estudos semióticos, que tem em Haroldo de Campos um dos nomes mais proeminentes, e cuja ênfase está na aproximação entre tradução e antropofagia, construída a partir de uma relação intertextual; e os estudos iniciados por Silviano Santiago que, em "O entre-lugar do discurso latino-americano" (1978), procura deslocar o foco de análise ao ressaltar a "originalidade da cópia" e ao desfazer o primado da origem fixa da autoria, estabelecendo o conceito de "entre-lugar" com que busca romper com a "rigidez das oposições, localismo versus cosmopolitismo, ou particular versus universal". Silviano Santiago, em artigo publicado na ABRALIC de 1998, demarca o período de 1979 a 1981 como momento-chave do que poderia ser chamado de consolidação da redemocratização dos estudos literários, que tem como característica recobrir uma grande diversidade de objetos de estudo e proporcionar um trânsito disciplinar cada vez maior.

Para Eneida de Souza e Wander Miranda, em *Estudo sobre a Literatura Comparada no Brasil* (1997), Silviano Santiago não só estabelece a flexibilidade crítica, como introduz a contradição e o paradoxo, anteriormente

ausentes no pensamento crítico brasileiro, imprimindo, assim, novos rumos às investigações de cunho comparatista. Esse processo de inclusão de novos paradigmas teóricos, inicia com os estudos intertextuais e culmina na interdisciplinaridade que, recentemente, propõe o entrecruzamento da literatura com sistemas semiológicos diversos, tais como o cinema, a pintura, o jornalismo e a arquitetura urbana, entre outros. Estes estudos contribuíram para a democratização das instâncias de produção e recepção da arte e da literatura por meio de uma perspectiva antropológica que cria novos espaços de enunciação, diferentes daqueles constituídos pelas práticas acadêmicas e políticas até então dominantes.

### 1.1.1 *Interdisciplinaridade*

A estruturação do pensamento sob uma construção interdisciplinar vai de encontro à acepção iluminista que concebe a interdisciplinaridade como método que levará a ciência ao abismo ou ao extremo entusiasmo de alguns que acreditam nesta abordagem como a salvação, como se todas as outras iniciativas estivessem condenadas *a priori*. Ari Paulo Jantschv e L. Bianchetti, através das palavras de Norberto Etges, acreditam que:

A interdisciplinaridade, enquanto princípio mediador entre as diferentes disciplinas, não poderá jamais ser elemento de redução a um denominador comum, mas elemento teórico-metodológico da diferença e da criatividade. A interdisciplinaridade é o princípio da máxima exploração das potencialidades de cada ciência, da compreensão dos seus limites, mas, acima de tudo, é o princípio da diversidade e da criatividade. (ETGES apud JANTSCHV, 1995, p. 14)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> ETGES, Norberto J. **Produção do conhecimento e interdisciplinaridade. Educação e Realidade.** Porto Alegre, v. 18, n.2, p. 73-82, jul/dez, 1993 **apud** JANTSCHV, Ari Paulo; BIANCHETTI, L. (orgs.). **Interdisciplinaridade: para além da filosofia do sujeito.** Petrópolis: Vozes, 1995.

Tanto a disciplinaridade quanto a interdisciplinaridade se impõem historicamente, sendo do objeto analisado parte da responsabilidade de uma abordagem ou outra. Há de considerar-se que a natureza dos objetos assume determinadas características, e estas abrem possibilidades ou limite para a interdisciplinaridade. Ela é, antes de tudo, uma perspectiva e uma exigência que se coloca no âmbito de um determinado tipo de processo.

A utilização da abordagem interdisciplinar na comparação entre contos e fotografias tem como pressuposto o entendimento de que as últimas tendências críticas apontam para uma abertura no campo da Literatura Comparada e a possibilidade da inclusão de novas abordagens metodológicas à área, além da necessidade que o *corpus* impôs à pesquisa. O estudo literário, sob uma perspectiva teórica renovada pelas idéias modernistas, oportuniza aos trabalhos críticos maior liberdade metodológica e um leque maior de possibilidades teóricas de inter-relações interdisciplinares. Concordando com o que afirma Eneida Maria de Souza, que acredita que “a interdisciplinaridade, de vilã da história poderia receber tratamento mais condizente com sua força de aglutinação de diferenças e de pulverização dos limites fechados dos campos teóricos” (SOUZA, 1998, p. 28-9), esse tipo de abordagem na análise comparatista passa a ser responsável pela diluição dos limites metodológicos anteriores, contribuindo para o alargamento das fronteiras e para a compreensão dos fenômenos culturais, permitindo a aproximação entre os textos *Continuidad de los parques* e *Things are Queer*. Tanto o conceito de interdisciplinaridade quanto o de hibridismo são norteadores para a análise destes textos, já que a perspectiva proposta busca estabelecer aproximações e

distanciamentos entre obras que pertencem a gêneros diversos e que, dentro de seus próprios campos, propõem renovações estéticas.

### *1.1.2 Hibridismo*

Hibridismo, a princípio, nos reporta à biologia e à noção de mistura entre espécies, mas diferentes áreas do conhecimento já tomaram o conceito emprestado, como por exemplo, a área comercial, que se refere a diferentes tipos de música, aparelhos ou soluções tecnológicas utilizando essa nomenclatura; ou o campo automotivo, que classifica o carro movido tanto a gasolina quanto a eletricidade como carro híbrido; ou ainda os estudos lingüísticos, que também tomam emprestada a idéia de hibridismo para abordar misturas entre línguas nativas e européias. Já no âmbito cultural, a utilização primeira foi no enfoque sócio-cultural, isto é, para evidenciar contatos e trocas entre sociedades diferentes ou distantes, mas é preciso sempre lembrar que a apropriação do conceito “híbrido” pela crítica cultural nunca será uma analogia perfeita, já que os genes envolvidos em um cruzamento biológico possuem um número limitado de cromossomos e de combinações possíveis. Formas culturais híbridas, por sua vez, reagem aos diferentes e infinitos agentes culturais, sociais, geográficos e étnicos, tornando possível infinitas combinações entre os traços e as características.

Historicamente, o hibridismo cultural sempre foi abordado pela crítica como um produto subalterno, isto é, a oposição entre o puro e impuro possuía também o peso de superior e inferior, carregando o termo de racismo e negatividade. Com as novas teorias críticas pós-coloniais, o hibridismo toma novo

rumo dentro das análises, tendo como colaboradores neste processo Homi Bhabha e Nelson Canclini.

Homi Bhabha (1998), partindo de Bakhtin, Freud, Lacan, Derrida e Foucault para analisar o jogo de poder e o encontro entre colonizador e colonizado, abandona a visão da sociedade e da cultura entendida dentro de relações dicotômicas e posições antagônicas, para defender um *terceiro espaço* ambivalente e fluido. O “terceiro espaço” é capaz de abrir o caminho à conceitualização de uma cultura internacional, baseada não no exotismo ou na diversidade de culturas, mas na inscrição do hibridismo na cultura (BHABHA, 1998, p.69). Néelson Canclini (2001), por sua vez, enfoca diretamente a realidade latino-americana, aprofundando a análise das culturas híbridas da América contemporânea, a partir de estudos interdisciplinares que envolvem artes, políticas culturais, comunicação, antropologia e história. A análise de Canclini sobre a posição de tais artistas e escritores aproxima-se do conceito de intertextualidade, que foge à ilusão do original e do puro, para realçar sua condição híbrida, e afasta-se da habitual conexão literatura-nação, já que o teórico propõe a desterritorialização e a interculturalidade. Esse novo olhar sobre a produção artística provocou uma intensa e frutífera reflexão sobre fronteiras culturais e estéticas, levando a comunidade crítica ao descobrimento da existência de uma relação de trocas mútuas e de diálogos nas duas vias comunicantes entre comunidades antes divididas entre influenciadas e influenciadoras. A partir de então, um novo leque de abordagens sobre o artístico se tornou possível, permitindo o crescimento do processo de inclusão de novos paradigmas no sistema literário. A entrada do novo milênio foi um momento propício e estimulante, chegando aos

nossos dias com um grande número de trabalhos críticos que discutem a natureza híbrida da literatura, dos gêneros e da linguagem de uma forma geral.

Na busca pela conceituação das obras fruto da produção desterritorializada e da utilização de novas tecnologias, característica da pós-modernidade, Canclini, em **Culturas híbridas** (2001), afirma ser necessário observar as manifestações culturais sob outros pressupostos frente a estas mudanças das produções artísticas. O teórico deixa bem claro que as formas híbridas não significam uma democratização da arte, como acreditavam alguns, mas exigem uma nova abordagem em seu sentido estético. Para Canclini, a arte vista da perspectiva das influências pós-modernas, tecnológicas, exige o entendimento de que “el posmodernismo no es un estilo sino la copresencia tumultuosa de todos, el lugar donde los capítulos de la historia del arte y del folclor se cruzan entre sí y con las nuevas tecnologías culturales” (CANCLINI, 2001, p. 299). Essa noção é necessária para a compreensão do que ele chama de *géneros impuros*: “lugares de intersección entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular, acercan lo artesanal a la producción industrial y la circulación masiva” (CANCLINI, 2001, p. 306). Este conceito de hibridez, - lugares de intersecção entre artes, gêneros e épocas, que habitam a margem em termos estéticos - permite entender o miniconto e a série fotográfica como gêneros impuros, manifestações que utilizam linguagens e efeitos que “não lhes pertencem”, como elementos visuais na literatura e narrativa nas artes plásticas. Estas características, quando presentes nas obras, promovem a discussão a respeito da definição dos gêneros e do conceito de representação.

## 1.2 A Arte entre a representação e o simulacro

Considerando-se que o debate sobre o papel que a realidade assume na literatura e nas artes em geral remete ao conceito clássico de mimese, parte-se de Platão e Aristóteles para introduzir a discussão sobre a representação. Platão foi o primeiro a tentar tratar do tema. A **República** é uma obra político-filosófica que procura explicar as relações sociais e entender o mundo que existe além das aparências, penetrado pela inteligência, constituído pela “essência de todas as coisas”. Na obra, Platão aborda a literatura entre outras manifestações artísticas, entendendo que a poesia é uma forma imitativa de representar o mundo, e, portanto, afastada da verdade divina. Para ele, o valor estaria nas coisas verdadeiras, puras e originais. Neste sentido, as artes em geral são vistas como cópias sem valor. Aristóteles também entendia a arte como imitação da realidade, porém não atribuiu a esse fato um valor tão pejorativo. Para ele, a obra possuía valor estético, e o significado de imitação passa a ser o de “possíveis interpretações do real”. A **Poética** é o primeiro tratado sistemático sobre o discurso literário. A imitação, como atividade essencialmente humana, marcou as manifestações artísticas e foi definida por Aristóteles como sendo “modos de representação”.

Ubiratan Paiva de Oliveira (1996), em sua tese de doutorado, afirma que a mimese aristotélica não se refere a uma cópia da realidade, mas a uma representação criada a partir de critérios próprios e que intenta produzir determinados efeitos, baseada nos critérios da verossimilhança e da necessidade, os quais fornecem à obra condições de criar sua própria verdade. Lígia Militz da Costa acrescenta ainda que, “para Aristóteles arte se afasta da ontologia e se transforma em fábulas. ‘Mimese’ e ‘mimesthoi’ deixam de significar ‘imitação’ para

significar ‘tornar visível’, ‘mostrar’ não mais a verdade, o ser originário em seu caráter empenhativo, mas o possível, as possibilidades humanas” (COSTA, 1986, p.78). Trata-se, portanto, de uma organização de elementos reconhecíveis na realidade chamada de “verossimilhança”. Mesmo sob forte influência dos filósofos gregos da Antigüidade e da corrente positivista que domina os séculos XVIII e XIX, a arte mostra que a linguagem humana é insuficiente para poder expressar a realidade.

A verossimilhança apresenta essa dupla possibilidade de manter uma referência ao mundo real e, ao mesmo tempo, transformar, criar a partir daquele modelo original sem reproduzi-lo. Desta forma, a obra de arte pode criar sua própria realidade, que poderá ou não conter elementos verdadeiros, tornando possível a utilização do elemento fantástico na construção das referências espaciais e temporais do texto. A presença e o equilíbrio destes elementos – racionais e irracionais – produzirá efeitos surpreendentes junto ao receptor, além de um deslocamento de percepção da temática abordada, tornando o texto provocativo e inquietante. Assim, verossimilhança corresponde não à verdade, porém ao plausível, de acordo com a organização interna da obra, podendo, dessa forma, tudo tornar possível dentro de uma lógica própria. A arte utiliza a linguagem para representar a chamada realidade, mas a linguagem é uma convenção de signos e códigos que possuem em sua própria natureza a limitação inerente a um sistema arbitrário. Portanto, “não só a obra de arte não tem por objetivo reproduzir a realidade dos fatos como, mesmo que o tivesse, estaria impossibilitada de fazê-lo, tendo em vista limitações inerentes a nossa condição humana, cuja própria linguagem revela-se insuficiente para expressar a realidade.” (OLIVEIRA, 1996, p. 45)

A literatura, por sua potencialidade de significações, faz parte de uma teoria geral dos signos, mas é um fato de linguagem. O fenômeno literário passa, assim, a ter sua própria significação. Seu sentido é inseparável da capacidade de representação, pois deve ser mais do que um documento de uma época e/ou local de produção. Ele é um discurso particular, a manifestação da concretização de uma estrutura abstrata. Desta forma se poderá falar em uma literariedade dentro de uma noção ampliada, já que o texto literário estará inscrito em um quadro histórico, já que o homem é um ser temporal, mas atentando também para a especificidade do fenômeno literário. Assim, a literariedade será considerada de forma não-isolacionista, num enfoque amplo, mas preciso; aberto, mas conseqüente; globalizante, mas abarcando as contradições. Novamente se faz necessária uma reflexão sobre a questão da representação na literatura, não mais para saber quanto de verdade há na ficção, mas sim o quanto de ficção encontra-se nas verdades defendidas.

Pelo mesmo processo de reorientações dos conceitos passam as artes plásticas, pois o advento das técnicas de reprodução automática permitiu o registro de imagens de forma, a princípio, mais rápida e fiel ao objeto, provocando um questionamento do papel da pintura plástica e de seus trabalhos figurativistas. Conforme Walter Benjamin (1985), o advento da reprodutividade leva o campo artístico à discussão sobre autoria e sobre a importância do original. A possibilidade de, a partir de uma obra, se obter milhares de cópias iguais, contraria um dos valores tradicionais da arte desde o Renascimento, a autoria, acarretando a necessidade de uma mudança nas concepções de valor artístico, deslocando o foco da originalidade da coisa criada para a leitura do criador e do leitor. Em função disso,

o próprio campo da fotografia se vê em debates na tentativa de definir suas possibilidades criativas até então pouco observadas.

A fotografia, por sua vez, apresenta um percurso histórico similar, na medida que sofre, ao longo do tempo, mudanças na forma de percepção de seus elementos referenciais. Philippe Dubois, no livro **O Ato fotográfico e outros ensaios** (1999), identifica a existência de três momentos distintos na apreensão do fotográfico, ou melhor, três formas diferenciadas de pensar a fotografia ao longo de sua história. São elas: a fotografia como mímese, a fotografia como convenção/codificação e a fotografia como traço ou índice. Mais ou menos nessa mesma ordem, dentro de uma linha cronológica, tiveram cada uma delas sua vigência histórica. Isso não quer dizer, entretanto, que haja uma divisão estanque na linha do tempo; ao contrário, em muitos momentos houve a sobreposição de percepções. Seu trabalho mostra as mudanças sofridas pela forma como a realidade é administrada pelo artista e percebida pelo espectador ao longo da história da fotografia, característica que determinou definições e embasou amplas teorias e análises a respeito da definição do gênero.

Todos esses movimentos e correntes teóricas libertaram cada vez mais a arte da relação explícita com o mundo visível. Se o importante era representar os estados de alma ou uma visão crítica da realidade, nada indicava que a melhor maneira de fazê-lo fosse através de imagens que copiassem essa realidade que se queria representar. O novo contexto levou à irreversível separação entre arte e aparência visível das coisas, entre arte e figura, levando à libertação do processo criativo e à conquista pela arte de seus próprios e exclusivos objetivos. Já na literatura isso se expressa através da busca de novas linguagens que permitam a

livre expressão e dêem conta das diferentes formas de ver o mundo, provocando intenso experimentalismo, incorporação do cotidiano e da arte popular nas temáticas trabalhadas e valorização em termos artísticos do subconsciente e do inconsciente.

Como conseqüência desse processo, há a utilização do conceito de simulacro para designar a nova relação entre a realidade e a ficção. O simulacro é o conceito que se superpõe àquele que Platão cunhou. Neste caso, como pondera Rejane Pivetta de Oliveira:

(...) a imagem prescinde de referencialidade, pois é criada a partir de modelos de simulação, que instituem a realidade por si mesmos. Elimina-se, assim, a diferença entre o real e o ilusório, o verdadeiro e o falso, de modo que a representação passa a viver sob o domínio do código, que pode ser infinitamente reproduzido(...) (OLIVEIRA, 2003, p. 28)

Como um jogo, a obra se transforma em paródia dos valores de referência, de estrutura e de sentido, desarticulando a continuidade entre o pensamento e o mundo. Desta forma, seguindo o raciocínio de Rejane Oliveira (2003), o simulacro, ao contrário de mascarar a essência das coisas, desvela a fantasmagoria que sustenta a verdade, mostrando que a máscara é a condição de existência de todas as coisas e que a realidade é vivida como ficção.

A partir destes novos paradigmas, como diferenciar a realidade da ficção, a descoberta da invenção, o dado e o posto? A obra seria a cópia, como pensavam os clássicos? Seria a literatura representação da realidade ou talvez interpretação dessa realidade? Será que existe realidade? Não seria a literatura uma das formas de criação de uma “realidade” usada entre aspas pelos modernistas?  os surrealistas sugeriram a discussão sobre a escassa realidade da realidade, que, com efeito, desvenda a perda de uma fé na realidade dada e passível de ser

descoberta e mostra a nossa situação como ficção inventada e posta por nós. A sensação do fictício de tudo que nos cerca é um tema que será desenvolvido com muita força pela produção artística posterior aos anos 60.



### **1.3 Imagens visuais e mentais**

Como explica Lucia Santaella (1998), o mundo das imagens se divide em dois domínios: o primeiro é o domínio das imagens como representação visual (desenhos, pinturas, fotografias), o segundo é o domínio imaterial das imagens como representação mental (visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos). As duas formas caminham juntas, pois a imagem mental tem alguma origem na imagem visual, e a imagem visual é construída primeiramente em termos mentais. O conceito unificador destes dois domínios é o da representação.

A teoria imagética do pensamento mais radical entende que as imagens mentais seriam cópias da realidade. A teoria do pensamento e do signo como cópia foi defendida pela semiótica e pela semântica marxista, através da qual o homem adquire mentalmente uma realidade objetiva. Já numa concepção mais cognitiva, as imagens seriam representações das coisas da realidade e a compreensão do mundo dependeria do entendimento de que há uma continuidade entre nossas mentes e as coisas lá de fora. Mais tarde passa a ser defendido, dentro da teoria da percepção, que o percebido provoca representação interna que tem uma relação de semelhança com os objetos percebidos sem, no entanto, possuir necessariamente o caráter de imagens reais.

Independentemente da corrente teórica abordada, o conceito de imagem está atrelado ao embate entre a representação e a imaginação: um

descreve a imagem diretamente perceptível, o outro remete à imagem mental. Esta dualidade semântica das imagens está profundamente arraigada no pensamento ocidental, o que se pode perceber na linguagem comum, em que a polissemia do conceito de imagem fica evidente quando abrange além das imagens gráficas, as imagens óticas, acústicas, mentais e verbais.

Dentro do campo das imagens mentais, interessa observar que as imagens verbais podem ser tratadas sob dois pontos de vista: como metáfora ou como figuração da realidade. As figurações não são imagens gráficas, mas formas simbólicas que obedecem a um sistema de regras tradutórias ou espaços lógicos. O uso metafórico da linguagem, por sua vez, tem ampla disseminação na literatura poética. A aproximação entre as imagens visuais e mentais tem sido muito utilizada. A exploração da natureza plástica e imagética do código alfabético tem sido cada vez mais intensa desde o surgimento dos poemas concretos, descobrindo-se novas possibilidades através da sofisticação da imprensa e da publicidade. Além disso, observa-se o desenvolvimento das linguagens híbridas, misturas entre as palavras e as imagens diagramáticas e fotográficas, cada vez mais dominantes nos meios gráficos.

A imagem e a palavra, portanto, são signos que pretendem representar o mundo mas que, em função das limitações inerentes à natureza da linguagem, não o fazem de forma completa. De qualquer viés teórico que se pretenda interligar as duas formas de linguagem, acaba-se por concluir que o elo entre as duas passa necessariamente pelo conceito de representação e simulacro, base da construção imagética tanto visual quanto mental. O uso das formas híbridas é cada vez mais explorado, exigindo a integração do leitor, tornando o seu papel

cada vez mais importante no processo de significação, pois a construção do sentido não se dá mais apenas com base no que o texto ou a imagem fazem referência, mas também naquilo que o texto e a imagem provocam no imaginário do leitor.

## 2 CAMPOS ESTÉTICOS

### 2.1 O conto

A forma narrativa conto, que hoje conhecemos como um gênero literário, é originária do conto popular, que só mais tarde dividiu-se em conto folclórico e conto literário. O conto tem seu nascimento marcado fortemente pela missão de transferir um conhecimento de uma pessoa a outra. Possui, portanto, em sua gênese, a missão de contar, de noticiar fatos ocorridos, de relatar acontecimentos passados, tendo, desta forma, uma íntima relação referencial com a realidade.

A história do conto está marcada, portanto, por essa relação com o contar. Porém, o conto literário não tem compromisso com o evento real, não é um documento. Isso pode ser observado na própria história do conto, que mostra a transformação que o critério da invenção sofre dentro do gênero ao longo do tempo: “antes, a criação do conto e sua transmissão oral. Depois, seu registro escrito. E, posteriormente, a criação por escrito de contos, quando o narrador assumiu esta função: de contador-criador-escritor de contos, afirmando, então, o seu caráter literário.” (GOTLIB, 1998, p. 13)

O conto hispano-americano passa pelo mesmo processo. A América Hispânica sempre foi uma terra rica em lendas e tradições que fazem parte do imaginário popular, tanto de origem das culturas pré-colombianas, quanto africanas, formando um ambiente propício para o desenvolvimento dos contos populares. No entanto, o caráter plenamente literário do conto se desenvolve na sua melhor forma

no séc. XIX com o Romantismo, deslançando com o Modernismo no início do séc. XX. A literatura anterior a 1940 tem como característica principal o regionalismo. A partir da década de 40, surge uma literatura que servirá de veículo às renovações estéticas que visam a superação da linguagem e dos moldes de tratamento realista no campo ficcional. Para Davi Arrigucci:

A característica essencial da tradição ficcional hispano-americana (quebrada só em poucos momentos antes de 40, como se verá), a ênfase sobre a função referencial do discurso, a busca da transparência textual capaz de reproduzir, no universo da literatura, a realidade empírica de fora, vai aos poucos perdendo terreno, diante do destaque dado à própria realidade do texto literário enquanto tal, que se traduzirá num novo modo de encarar a linguagem, numa renovação da técnica narrativa e numa maior abertura à imaginação. Estes aspectos gerais da renovação se concretizam numa intensa *poetização* do discurso narrativo, num adensamento de sua opacidade, de sua *literariedade*, que, nos casos extremos, determinará a ruptura ou a dissolução dos gêneros, aspirando ao texto poético total, exatamente nos termos em que Cortázar, já em 1948, no seu ensaio *Notas sobre la novela contemporánea*, colocara. Na verdade, essa revolução técnico-expressiva remete a uma nova visão do homem e do mundo, para a qual o realismo anterior, empenhado numa reprodução mais ou menos fiel da realidade sensível, aparece como um reflexo ilusório e, portanto, inaceitável. (ARRIGUCCI, 1973, p. 127)

A partir de então, o conto hispano-americano se desenvolve em número e qualidade, tornando-se um dos gêneros de maior representatividade nos países de língua espanhola da América Latina, com autores conhecidos mundialmente, como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, entre outros.

A proposta de renovação da linguagem que passa a discutir, no interior do texto literário, as relações entre invenção e tradição tem como expoente máximo a obra de Cortázar, vinculando claramente o autor às obras inovadoras aparecidas na América Hispânica, em função da “radicalidade do seu projeto de

invenção lúdica, ameaçado pelo risco extremo de autodestruição, pela rjeza do seu cerne antiliterário.” (ARRIGUCCI, 1973, p. 118)

### 2.1.1 *Conto Fantástico*

Na literatura é possível encontrar elementos fantásticos nos contos de fadas da Antiguidade, em alguns relatos da Idade Média ou na novela gótica. Mas é a partir no século XIX que encontramos os primeiros estudos sobre a literatura fantástica. A literatura que se caracteriza pela superação dos modelos realistas do século XIX tem origem na Europa e vive seu apogeu nas primeiras décadas do século com os chamados movimentos de vanguarda. O fantástico se desenvolve a partir de um certo abandono da racionalidade que por muito tempo imperou com o propósito de explicar o mundo e o indivíduo. O imaginário entra na literatura como uma possibilidade de abordagem de elementos inquietantes e inexplicáveis da realidade. A crítica, na tentativa de encontrar uma definição para a produção que se consolida, difunde os termos realismo mágico e realismo maravilhoso, muitas vezes usados de forma indiscriminada. Na América Latina, tanto a crítica quanto os autores em seus trabalhos ensaísticos tentam definir e situar a nova narrativa latino-americana de caráter fantástico dentro dos termos cunhados, tentando esclarecer seu significado e uso. Mas a diversidade de designações mostra bem a problemática de se tentar precisar o gênero, pois, mesmo o fantástico tendo como elemento fundador a problematização do natural e do sobrenatural, existe dentro do gênero uma série de nuances e variantes.

Tzvetan Todorov foi o primeiro teórico a tratar do tema, em 1968, criando a expressão “literatura fantástica”, que, para ele, refere-se a uma variedade

da literatura ou a um gênero literário. Ele estudou, basicamente, a literatura européia, com ênfase na francesa e formulou alguns sub-gêneros para o gênero fantástico: o fantástico-estranho, o fantástico-maravilhoso, o estranho puro e o maravilhoso puro. Para Todorov, o gênero fantástico se fundamenta:

(...) essencialmente numa hesitação do leitor – um leitor que se identifica com o personagem principal – quanto à natureza de um acontecimento estranho. Esta hesitação pode se resolver seja porque se admite que o acontecimento pertença à realidade; seja porque se decide que é fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão; em outros termos, pode-se decidir se o acontecimento é ou não é. Por outro lado, o fantástico exige um certo tipo de leitura: sem o que arriscamo-nos a resvalar ou para a alegoria ou para a poesia. (TODOROV, 2003, p. 166)

O efeito fantástico de hesitação gera o medo através da inquietação intelectual (a dúvida). O medo é entendido aqui como um efeito discursivo que o narrador elabora a partir de um evento de leitura ambíguo ou simplesmente duplo. O mistério, o inquietante, o milagre quebram o sistema e ameaçam quem está lendo. Outra condição para a ocorrência do fantástico é a de que o leitor se recuse a fazer uma leitura poética ou alegórica do texto. Ler o texto de forma alegórica transformará o insólito em um recurso para falar de outra coisa. Já a leitura poética, pela sua própria natureza, fará com que o leitor não leve em conta o efeito fantástico. Para Todorov (2003), o fantástico é um gênero datado, aparecendo por volta do fim do século XVIII, com Jacques Cazotte e, um século mais tarde, nas novelas de Guy de Maupassant, consideradas os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero, tendo seu final marcado pela publicação, no início do século XX, de **A Metamorfose**, de Franz Kafka, quando desaparece a hesitação e o fantástico assume uma postura naturalizada no seio da narrativa.

Já a expressão “realismo mágico” foi primeiramente aplicada às artes plásticas. De acordo com Irlemar Chiampi (1980), a crítica é unânime em apontar Franz Roh como o primeiro a usar o termo, em seu livro **Pós-expressionismo, realismo mágico: problemas relacionados com a pintura européia mais recente (1925)**. Esta obra foi traduzida para o espanhol por Fernando Vela e publicado pela *Revista de Occidente* de Ortega e Gasset, em 1927. Na publicação do periódico, o título em espanhol sofreu uma alteração, desaparecendo o “pós-expressionismo”. Já no livro inverteram a ordem das expressões do título: **Realismo mágico, postexpresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente**. Nos dois casos, houve um destaque para a expressão “realismo mágico”, sendo através da publicação desta obra que o termo foi introduzido na crítica hispano-americana. Segundo Emir Monegal, Franz Roh pretendia definir a nova arte européia, caracterizada por:

Penetrar uma camada muito mais profunda da realidade procurando fazer uma síntese de duas correntes opostas que existiam anteriormente na pintura alemã: a realista, que procura descrever mimeticamente o mundo real, na sua aparência cotidiana, e a expressionista, que tenta explorar o que está oculto, atrás ou dentro das coisas, e para a qual o espírito que contempla é mais importante que a coisa contemplada. (MONEGAL, 1980, p. 133).

No contexto hispano-americano, costuma-se apontar o escritor e crítico venezuelano Arturo Uslar Pietri como o primeiro a ter utilizado o termo realismo mágico aplicado à literatura. Em *Letras y hombres de Venezuela*, de 1948, ao analisar os contos daquele país nos anos 30 e 40, ele aponta como tendência predominante o realismo mágico (c.f. MACHADO, 1999, p.39-40). Porém, Emir Monegal (1980) chama a atenção para o fato de que em seu trabalho não parece haver distinção entre realidade e realismo, situando o autor entre aqueles que

acreditam que a nova narrativa se propõe apenas a corrigir algumas limitações mais óbvias do realismo, dando-lhe uma nova dimensão: misteriosa, poética ou mágica.

O termo “real maravilhoso” ou “realismo maravilhoso” difundido na América Latina por Alejo Carpentier, proposto no prólogo de seu romance **El reino de este Mundo** de 1948, também passa a designar um tipo especial de escritura. No ensaio o escritor cubano propõe o conceito de real maravilhoso para explicar sua obra e a própria realidade latino-americana. Para ele, a literatura nasce do real, mas não do *real natural* e sim do *real maravilhoso* (c.f. MONEGAL, 1980, p. 143). A base de seu raciocínio é a suposta existência de uma realidade maravilhosa na América Latina, resultado da conjunção de uma natureza exuberante e uma cultura mestiça, em cuja história ocorrem fatos que podem parecer insólitos aos olhos do estrangeiro. O autor cubano nos leva a pensar, num primeiro momento, que era o modo distinto de perceber o real que dava acesso ao maravilhoso. Mas no decorrer do desenvolvimento de sua proposta, percebe-se que ele postula a existência de uma “essência mágica” dos objetos e fenômenos. Para Maria Luiza Machado (1999), ele pretendia que o relato contivesse uma combinação de real e supra-real como forma de expressar a América Latina como entidade cultural. Segundo Monegal (1980), na tentativa de definir a terminologia adotada, Carpentier procura desembaraçar-se do maravilhoso europeu, isto é, o maravilhoso exaltado pelo surrealismo, condenando, sobretudo, os truques metafóricos delirantes, já que, enquanto ele busca o maravilhoso no mundo real, os surrealistas partem da percepção do sujeito. Ao recusar o maravilhoso onírico ou poético dos surrealistas europeus, Carpentier volta-se, ávido do sobrenatural e do estranho, para o continente americano, levantando a

geografia e a história da América, suas ruínas e lendas, sua convivência com o *vodu*, com as obscuras mitologias pré-colombianas, sua mestiçagem fecunda.

Frente aos dois conceitos, Márquez Rodríguez (1992) sustenta que o realismo mágico é um conceito estético que alude a um procedimento para criar a obra de arte, ao passo que o real maravilhoso é um conceito ontológico, na medida em que se refere a um modo de ser de uma determinada realidade. Para o crítico venezuelano, o que Uslan Pietri define como realismo mágico é apenas uma criação estética, uma obra humana que, partindo de uma realidade, mediante um tratamento adequado, converte-se em insólita ou mágica. O realismo mágico seria, então, essa magia inventada ou criada pelo artista a partir de uma realidade concreta, a qual se deforma intencionalmente com fins estéticos. A diferença é importante porque situa Carpentier fora do campo ontológico da magia, no qual permanecerão outros críticos hispano-americanos que abordarão a questão dentro do campo da percepção da realidade, ou seja, no campo fenomenológico.

Irlemar Chiampi (1980) também discute os conceitos anteriores considerando o termo “maravilhoso” como aquele que melhor define o fenômeno narrativo ocorrido na América Latina, já que:

Maravilhoso é termo já consagrado pela Poética e pelos estudos crítico-literários em geral, e se presta à relação estrutural com outros tipos de discursos (o fantástico, o realista). Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural e acoplá-lo a realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (a atitude do narrador), ora de ordem conteudística (a magia como tema) (CHIAMPI, 1980, p. 43).

A teórica defende o termo “maravilhoso” baseando-se na sua definição lexical que possui duas acepções, tornando possível a aplicação da

terminologia nas obras mais diversas produzidas na América Latina, permitindo maior especulação teórica e estilística:

Maravilhoso é o “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. (...) O maravilhoso recobre, nesta acepção, uma diferença não quantitativa, mas qualitativa com o humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma uma perfeição que pode ser mirada pelos homens. Assim o maravilhoso preserva algo de humano, em sua essência. Em sua segunda acepção, o maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais. Aqui, já não se trata de grau de afastamento de ordem normal, mas da própria natureza dos fatos e objetos. Pertencem a outra esfera (não humana, não natural) e não têm explicação racional (CHIAMPI, 1980, p. 48).

A partir do levantamento dos diferentes conceitos e da opinião de diversos teóricos, pode-se perceber que o uso indiscriminado dos termos e a difícil definição dos mesmos, dificultam a classificação que se pretenda fazer do *corpus* deste trabalho. O que parece unânime afirmar é que a literatura latino-americana tem como uma de suas marcas de identidade a presença do elemento fantástico, o qual pode ser percebido na busca pela revolução da linguagem poética através da abordagem dos aspectos mágicos e irracionais do real, unidos à transformação da vida. Para nomear o desconhecido, transformando-o em uma manifestação de linguagem, vale-se da magia, vista quase como um sinônimo de poesia. Através dela, pode-se chegar ao maravilhoso, cujo lugar predominante é a própria linguagem que tem a capacidade de criar universos alternativos, um “outro lugar” que recusa a realidade mais imediata. Seria uma forma de ver o mundo que, no princípio, refletia a crença de que se atingiria o maravilhoso através do sonho, da loucura e da imaginação, mas que, com a evolução do conceito e as contribuições da psicanálise e do marxismo, passa a propor o entendimento do supra-real como algo imanente ao real.

Louis Vax (1983), que estabelece uma correlação entre literatura e artes plásticas, ressalta o caráter alusivo do fantástico presente tanto na narrativa quanto na pintura, pois ambas remetem ao que não são. A pintura de caráter fantástico retrata cenas impossíveis de serem verificadas na realidade, o mesmo se dando com a literatura. O medo não se origina da tela ou do papel e sim da realidade a que a imagem faz referência. A possibilidade de que o fantástico se instale no seio do real abala a razão. O fantástico, no sentido mais estrito do termo, exige que ocorra a irrupção de um elemento sobrenatural num mundo dominado pela razão. Esta, que fazia a distinção entre as coisas, acaba por ceder lugar à mentalidade mágica.

Este elemento estranho, identificado por Freud (1919) e denominado de *Unheimlich*, que significa o estranho, o desconhecido, o insólito, será chamado neste trabalho, assim como fez Borges<sup>2</sup>, de fantástico. Julio Cortázar, autor do miniconto pertencente ao *corpus* deste trabalho, classifica sua obra como fantástica, no ensaio *Alguns aspectos do conto* (1999), quando afirma “quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero fantástico por falta de nome melhor, e se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas” (CORTÁZAR, 1999, p. 348). A partir desta afirmação, é tranqüila a utilização do termo “fantástico” para designar o fenômeno, mas, como o próprio Cortázar polemiza no artigo *El sentimiento de lo Fantástico*<sup>3</sup>, “el problema, como

---

<sup>2</sup> Destacam-se os textos “El arte narrativo y magia”(1932), “Prólogo” de *La invención de Morel* (1940) e a conferência “La literatura fantástica” (1949).

<sup>3</sup> Texto referente à Conferência proferida por Julio Cortázar na U.C.A.B. Consulta *online*. (Não corresponde ao texto com mesmo nome publicado em **Valise de Cronópio**).

siempre, está en saber qué es lo fantástico” (CORTÁZAR, 2003, *Online*). Para Cortázar, o fantástico é um sentimento definido como:

(...) lo fantástico, y todo eso no crean ustedes que tiene nada de sobrenatural, de mágico, o de esotérico; insisto en que por el contrario, ese sentimiento es tan natural para algunas personas, en este caso pienso en mí mismo o pienso en Jarry a quien acabo de citar, y pienso en general en todos los poetas; ese sentimiento de estar inmerso en un misterio continuo, del cual el mundo que estamos viviendo en este instante es solamente una parte, ese sentimiento no tiene nada de sobrenatural, ni nada de extraordinario, precisamente cuando se lo acepta como lo he hecho yo, con humildad, con naturalidad, es entonces cuando se lo capta, se lo recibe multiplicadamente cada vez con más fuerza; yo diría, aunque esto pueda escandalizar a espíritus positivos o positivistas, yo diría que disciplinas como la ciencia o como la filosofía están en los umbrales de la explicación de la realidad, pero no han explicado toda la realidad, a medida que se avanza en el campo filosófico o en el científico, los misterios se van multiplicando, en nuestra vida interior es exactamente lo mismo. (CORTÁZAR, 2003, *Online*)

Para Julio Cortázar, em uma outra ordem mais secreta e menos comunicável, o fantástico penetra no real. Em suas obras, afirma Arrigucci, “o que se nota de imediato é uma procura constante de novas formas de expressão, de novos códigos e mensagens, observável, num primeiro nível, na tortuosa variação ou mesmo na dissolução dos gêneros literários” (ARRIGUCCI, 1973, p. 16). Esta busca aparece em seus textos em diversos níveis: no temático, no técnico e na visão de mundo. Arrigucci completa:

Uma busca que vai mesmo além: que se apresenta nas várias camadas estruturais da obra e na organização dessas camadas sob a forma de tema, procedimento técnico inovador ou de elemento do significado, mas que também pode surgir, de modo explícito, na maneira pela qual o autor encara a criação literária, a obra a fazer, isto é, no nível da poética, do projeto operativo, que chega a ser formulado no próprio interior do universo ficcional de Cortázar, como elemento intrínseco à obra. (ARRIGUCCI, 1973, p. 19)

Por todos estes motivos teóricos e em função da declaração em entrevista do próprio Cortázar, quando afirma possuir este projeto literário, isto é, o de “ir hasta el fondo de un largo camino de negociación de la realidad cotidiana y de

admisión de otras posibles aperturas”\*, seu miniconto *Continuidad de los parques* foi escolhido como exemplificação de análise, sendo utilizada a nomenclatura por ele escolhida.

### 2.1.2 Miniconto

A obra *Continuidad de los parques*, de Cortázar, em função de suas características formais, foi denominada pelo próprio autor de miniconto, classificação dada a todos aqueles contos que não ultrapassam duas páginas de extensão, chamados também de microconto, microrrelato, minificção, conto brevíssimo ou conto em miniatura. Esta modalidade do conto tem uma clara raiz na tradição oral e possui como características principais a brevidade e a condensação.

Em todos os países hispano-americanos o conto é um dos gêneros que possui o maior número de produção. Desta forma, o conto latino-americano se transformou no veículo responsável pela disseminação e popularização do gênero um nível mundial nas últimas décadas. Em consequência deste desenvolvimento do gênero entre os escritores hispânicos, também o miniconto conquistou uma avançada tradição nestes países, destacando-se, principalmente, no México (Juan José Arreola, Augusto Monterroso, René Avilés Fabila), Venezuela (Luis Britto García, Gabriel Jiménez Emán, Ednodio Quinteros) e na Argentina (Julio Cortázar, Marco Denevi, Ana María Shua). Mas o fenômeno não se restringe à cultura latino-americana, como afirma Lagmanovich:

---

\* Trecho da gravação do programa organizado, em 1994, pela Fundación Banco Mercantil Argentino que integrou a Mostra Internacional de Cinema da TV Cultura.

(...) el fenómeno se puede relacionar con una tendencia general de las artes en la modernidad: una inclinación a eliminar la redundancia, rechazar la ornamentación innecesaria, abolir los desarrollos extensos y privilegiar, en definitiva, las líneas puras y la consiguiente brevedad. (LAGMANOVICH, 1994, apud LAGMANOVICH, 2003)<sup>4</sup>

Esta tendência tende a influenciar todas as artes que se inserem neste contexto com raízes modernistas. O miniconto ganha força apenas na década de 50, tornando-se um fenômeno da narrativa breve, uma forma específica de realização do conto. Mas somente nos últimos anos são publicados trabalhos que estudem o miniconto como uma manifestação autônoma dentro da prosa contemporânea.

É necessário fazer uma distinção conceitual entre microtexto e miniconto (ou as diferentes formas que o denominam). Os microtextos são todas aquelas formas escritas que possuem como característica principal a brevidade, sem que se leve em consideração a temática ou o estilo narrativo. Pode-se considerar, portanto, como microtexto o haicai, poemas brevíssimos, casos da tradição oral e suas aproximações com a literatura escrita, fábulas e anedotas, sentenças e aforismos. Quando se fala em miniconto, está-se fazendo referência a um microtexto, porém acrescido de um conjunto ímpar de características que congregam os traços distintivos do conto. Por isso é importante que não se utilize a denominação “microrrelato” ou “minificção” como sinônimo de miniconto ou microconto para não se fazer do campo uma grande confusão.

---

<sup>4</sup> O texto citado de sua própria autoria é:  
Lagmanovich, David. 1994. Márgenes de la narración: el microrrelato hispanoamericano. *Chasqui*, XXIII, 1: 29-43.

A brevidade, portanto, não é a única característica que o determina, já que a existência da novela e dos contos extensos quebra este critério como limite entre gêneros, além da ocorrência da brevidade em microtextos que não são necessariamente microcontos. Dolores M. Koch (2003) acredita que as características gerais dos minicontos seriam as seguintes:

1. Preocupación por el lenguaje: el microrrelato ofrece una prosa sencilla pero ingeniosa, poética y a la vez concisa. Su poder de sugerencia permite más de una interpretación. (...)
2. Afán de universalidad: El microrrelato debe su impulso vital a las grandes lecturas y a ellas responde. Es un diálogo universal de libros balanceándose entre dos polos: la escritura que habla de sí misma y la que dialoga con otros libros... Participa novedosamente a veces de la sabiduría del adagio, el aforismo y la parábola, y al mismo tiempo, del ensayo o anotación de diario. El final de un microrrelato es frecuentemente el descubrimiento de una paradoja.
3. Sentido del humor: el microrrelato juega con la razón y la intuición y, ante todo con la capacidad expresiva del lenguaje.
4. Rebeldía y originalidad: primeramente juega con las tradiciones establecidas por la preceptiva al escaparse de las clasificaciones genéricas y se complace al romper las barreras entre cuento, ensayo, y poema en prosa. Juega con la literatura misma en sus alusiones y reversiones. Juega con las actitudes aceptadas mecanicamente descubriendo nuevas perspectivas. Juega con el concepto de la realidad, la desproporción y la paradoja. Su autor se vale de variados recursos narrativos y sorprende al lector con un despliegue de ideas, de palabras o un punto de vista insospechado. (KOCH, *Online*, 2003)



Como se pode perceber, os trabalhos críticos sobre o tema ainda não encontraram a definição das características distintivas do miniconto e os resultados das tentativas que perseguem este propósito não são satisfatórios, pois incluem pontos que os caracterizam, mas que não os diferenciam do conto como gênero maior. Os trabalhos encontrados reforçam a convicção de que o miniconto só pode ser entendido dentro da evolução do gênero conto e com relação a outras formas breves. Mesmo assim, há aqueles teóricos que defendem a classificação do

miniconto como um gênero independente, usando como argumento a constatação de uma crescente estabilidade da produção que chegou a ser objeto de projetos e publicações autônomos em grande quantidade, o que, para eles, indicaria a consolidação do gênero. Desta forma, o miniconto teria seu nascimento no interior do gênero conto, mas hoje se diferenciaria substancialmente dele. Outro grupo de estudiosos acredita que a discussão a respeito de seu pertencimento ao gênero conto não faz sentido quando se pensa no miniconto como um não-gênero, um espaço de cruzamentos, um híbrido. Neste trabalho será defendida a segunda colocação, acreditando que o mais importante é a observação das inter-relações possíveis entre diferentes gêneros que o miniconto proporciona, sem a preocupação de uma determinação entre estas fronteiras. Pensando desta forma, pode-se considerar que o miniconto seria uma modalidade do conto, porém tendo em sua identidade um pertencimento marginal ao conto, já que habita a margem do gênero e inaugura um diálogo com as linguagens multimídia e hipertextual.

De qualquer forma, a natureza impura do miniconto é muito evidente. No plano temático, podemos observar que aqueles textos com temas mais subjetivos acabam por se aproximar muito da poesia, já os textos com temáticas mais reflexivas se aproximam do ensaio; todos dialogam com as artes plásticas pela descrição concisa e apurada, com o foco agudo no ponto principal do enredo. Por estas razões, não é estranho observar a dificuldade que a crítica encontra em classificar estas obras dentro dos gêneros consagrados, uma vez que isso só é possível quando se toma uma característica dominante para fazer a aproximação, tornando evidente a natureza híbrida destes textos e seu pertencimento a diferentes gêneros ao mesmo tempo.

Podemos pensar, portanto, que o miniconto, ao mesmo tempo em que se encontra à margem das formas convencionais do conto, está no centro das novas manifestações literárias da escritura contemporânea quando a nova ordem é minificar todas as formas de comunicação, congregando, através da condensação, o visual e o textual, o instantâneo e o narrativo, abordando o tempo e o espaço sob dois diferentes aspectos em um mesmo objeto de arte.

## **2.2 A fotografia**

A necessidade de contar algo também é percebida formalmente nas artes plásticas na busca pela representação de um objeto ou de um tipo humano. A pintura por muitos anos cumpriu esse papel, até o surgimento da fotografia, que nasce para fixar sobre uma emulsão fotossensível a imagem de um objeto. O homem, não mais satisfeito com a representação do pintor, agora queria o olhar objetivo da lente fotográfica. A utilização da máquina como mediadora desta tarefa marcou o aparecimento da fotografia e favoreceu a realização de seu propósito, uma vez que, na sociedade capitalista do século XIX, a máquina era sinônimo de imparcialidade e de precisão científica. Acreditava-se que a fotografia determinava a alienação total do homem do processo de representação. Era como se o aparelho fotográfico possibilitasse à natureza auto-representar-se, como afirmam Helouise Costa e Renato Rodrigues:

Por essa razão a fotografia no século XIX foi considerada como mera cópia do real ou simples documento. O seu estatuto existencial era tido como científico, sua vida estética negada. Na sociedade racionalista do século passado, em que a arte e a ciência viviam em universos distintos, a aceitação da cientificidade da fotografia impedia a percepção da estruturação ideológica da imagem, negando a intervenção do homem no resultado final do processo fotográfico. (COSTA e RODRIGUES, 1995, p. 22)

A preocupação com a documentação transparece na maior parte da produção fotográfica do século XIX, pois havia a intenção explícita de documentar o mundo e representá-lo em suas variáveis sociais e materiais. O espaço urbano e os tipos humanos foram os principais temas registrados. Pretendia-se, com isso, contar fidedignamente a “história”. A fotografia nasce, portanto, com uma forte relação de referencialidade com o objeto retratado. Mas ao longo da história sua relação mimética com a realidade passa a ser questionada e leituras de cunho sociológico, antropológico e cultural apontam a parcialidade da tomada fotográfica. Hoje, teóricos entendem a evidente relação referencial como “traço de um real”, quer dizer, uma ligação restrita a um único referente sem necessariamente haver uma analogia mimética. Seguindo essa corrente, Roland Barthes e Philippe Dubois desenvolvem seus trabalhos.

Roland Barthes, em seu livro **A Câmara clara** (1984), aborda o enigma da fotografia sob o ponto de vista da linguagem. Barthes, como todo semiólogo, quer saber qual a estrutura da linguagem fotográfica, qual seu traço essencial. A análise que ele propõe identifica dois elementos inerentes à fotografia que ele denomina com expressões em latim, por falta de um correspondente em francês: o *studium* e o *punctum*. *Stadium* é, em síntese, o interesse humano, cultural e político, estimulado pela imagem fotográfica. São os referentes visuais que nos tocam, humanamente, culturalmente e moralmente, mas permanecem em plano impessoal, sem nos atingir de forma especial. Por outro lado, o *punctum*, na concepção de Barthes, seria um elemento, um detalhe inadvertido que salta da fotografia e nos trespassa como uma flecha.

Barthes ressalta ainda o caráter conservador da foto. A imobilidade, fixação de um instante através da pose, é o que constitui a natureza da fotografia. A pose eterniza uma ficção e não uma realidade. A ficção decorre do fato de que a pose do fotografado é uma imagem criada, é a imagem que se quer passar, aquilo que imaginamos ser, e não o que somos. Pode-se dizer que a foto realmente eterniza uma imagem mesmo que esta não corresponda à verdade absoluta, mas a uma verdade fabricada, aquela que se quer passar adiante. O caráter subjetivo da fotografia não pode ser desprezado. A imagem retratada, ao mesmo tempo em que apreende o real, reflete o ponto de vista de seu autor. Completando seu pensamento, pode-se afirmar que a foto possui um caráter manipulador, mas conservador sob determinados aspectos. A fotografia, de fato, não representa apenas o resultado de um simples “clique”, é “uma imagem louca, com tinturas de real”. (BARTHES, 1984, p. 169)

Já o sujeito fotografado é o morto que retorna. A atestação desta existência prova a sua falência. A transformação do sujeito em “Todo-imagem, isto é, a Morte em pessoa; os outros – o Outro” (BARTHES, 1984, p. 29), marcando o *isto foi* que Barthes friza em sua obra, leva à constatação de que o que foi fotografado não existe mais. Não se pode negar que a coisa fotografada realmente esteve lá. Assim, são absolutamente certos dois pontos: a realidade do referente fotografado e seu passado. Uma fotografia é sempre uma imagem de algo, ela está atrelada ao referente que atesta a sua existência e todo o processo histórico que o gerou. Ler uma fotografia implica em reconstituir no tempo seu assunto, derivá-lo no passado e conjugá-lo a um futuro virtual.

Já Philippe Dubois propõe uma abordagem epistêmica:

Pretendo antes atingir 'a fotografia' no sentido de um dispositivo teórico, o *fotográfico*, se quisermos, mas numa apreensão mais ampla do que quando se fala do 'poético' com relação à poesia. Aqui vai se tratar de conceber esse 'fotográfico' como uma categoria que não é tanto estética, semiótica ou histórica quanto de imediato e fundamentalmente *epistêmica*, uma verdadeira categoria de pensamento, absolutamente singular e que introduz a uma relação específica com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer. (DUBOIS, 1999, p. 59-60)

Para tanto, Dubois toma emprestada a teoria de Peirce, utilizando sua tipologia que possui como instrumento de classificação o modo como a forma artística trata o real: espelho do real (ícone), transformação do real (símbolo) e marca do real (índice). A questão do realismo fotográfico, ou seja, a relação da imagem fixada no papel com a situação do mundo que a originou, é o ponto inicial utilizado pelo autor para organizar o percurso histórico do pensamento sobre o fotográfico. A primeira concepção, que vê a fotografia sob o ângulo mimético, estaria, pela terminologia peirciana, na ordem do *ícone*, enquanto que a concepção de fotografia como representação por convenção geral a alçaria à condição de *símbolo*. Em consonância com essas categorias sógnicas de Peirce, a terceira concepção, portanto, é composta de teorias que consideram a fotografia como procedente da ordem do *índice* – representação por contigüidade física do signo com seu referente.

A fotografia como índice é a definição mais clara da imagem fotográfica, pois ela indica, sempre, que aquilo foi, que aquilo existiu e se apresenta associada à existência referencial. A fotografia como ícone encontra-se no campo da mímese: a imagem fotográfica não é algo, mas o representa. A fotografia simbólica é uma imagem codificada. Porém, Dubois salienta que o mesmo signo pode depender das três categorias semióticas ao mesmo tempo. Como ele mesmo explica, "é que de fato nenhuma dessas três categorias existe em estado puro (...) e cada uma

delas se apóia sempre, de uma maneira ou de outra, de acordo com as mensagens, nas duas outras”. (DUBOIS, 1999, p. 65)

Estudos como esse procuram definir o ato fotográfico identificando suas características diferenciadoras das outras artes pictóricas e essas tentativas passam, necessariamente, pela discussão a respeito da representação. A abordagem do tema pouco a pouco vem se transformando: a natureza mimética da fotografia perde importância e a ligação com o referente passa a ser entendida como processo e não como fim. Hoje se sabe que através da imagem fotográfica se pode saber que “isso foi”, mas não o que “isso quer dizer”. A força referente não se confunde com qualquer poder de verdade. Há um deslocamento no entendimento do fotográfico sob o ponto de vista teórico, o mesmo que ocorre em sua produção e percepção.

### 2.2.1 A foto-arte

O movimento de renovação da fotografia, que resultou na experiência moderna, ocorreu nas duas primeiras décadas do século XX. Tratava-se, justamente, de desconstruir a herança documental da fotografia do século XIX, questionar os limites da utilização do aparelho, atualizar a percepção do homem e redefinir o potencial de transformação da arte. Nos anos 50, a fotografia chega aos museus e, nos anos 60, ela começa a freqüentar as galerias de arte do circuito comercial, em um movimento que até hoje não se completou totalmente no Brasil. Nas décadas de 70 e 80, sob influência das artes conceituais, a fotografia não só vivencia seu apogeu como estatuto de arte, como também coloca em xeque seu traço identitário maior, sua função mimética.  <sup>2</sup> *opis*, como apontam Costa e Rodrigues,

o “experimentalismo moderno veio desequilibrar a dinâmica figurativismo/abstracionismo. A partir deste momento, o real passa a ser apenas o estímulo inicial do fotógrafo, simples matéria prima a ser posteriormente manipulada” (COSTA e RODRIGUES, 1995, p. 98). A fotografia moderna se lançou em uma pesquisa de autonomia formal que a levou aos limites do abstracionismo. Um campo ilimitado abriu-se frente ao olhar atônito e voraz do fotógrafo moderno e sua atuação renovou, de modo surpreendente, a fotografia. No entanto, a intenção modernista teve que lutar contra a busca pela representação na fotografia que, afinal, não podia ser totalmente superada. Desse modo, o dinâmico figurativismo/abstracionismo foi tópico da produção moderna e teve como elo a produção fotográfica, definindo um tipo de sensibilidade específico.

A partir de meados dos anos 60, a fotografia passou a desempenhar função definitiva e material no universo da arte, ainda que os primórdios da experiência remontem ao período moderno. No Brasil, artistas pioneiros já exploravam, desde os anos 40, as potencialidades da fotografia na criação de imagens abstratas, geométricas ou oníricas, mas foi a partir dos anos 70, e, sobretudo, na última década do século XX, que a relação arte e foto tornou-se um dos princípios da arte contemporânea. Liberta da servidão documentária e funcional, a fotografia torna-se um agente poderoso para o olhar e as idéias poéticas, aberta à imaginação e ao extraordinário. É na arte que ela pode contrariar suas próprias origens e razões.

A fotografia, portanto, nos seus primórdios, foi constantemente questionada enquanto expressão artística em virtude da impressão fotossensível e da tecnologia "automática" que emprega, sendo considerada por muitos críticos

pertencente a uma triste posição submissa de arte menor, uma analogia do real, mera reprodução da realidade. Mais do que um simples testemunho ou uma memória calcificada no suporte da prata sensibilizada, a fotografia, recentemente, tem aflorado nos museus e galerias como arte que tenta desgarrar-se da realidade por técnicas mistas junto com outras formas de expressão, como a gravura e a pintura. Uma das lições fundamentais que a modernidade deixou foi a de que a forma não precisa mais se sujeitar ao real, a ser simples representação do mundo. Distanciando-se de seu referente e apresentando-se como puro fluxo do imaginário, as formas passam a ser livres para se “de-formar”, se “re-formar”, se “trans-formar”. A fotografia passou, então, do mero registro automático da realidade para uma fonte de reflexão ao olhar. Ao quebrar uma lógica perversa de atrelamento ao real, essa prática fotográfica alçou a fotografia a um *status* singular na arte.

### 2.2.2. A *Série fotográfica*

Nesta nova perspectiva estética, em que a fotografia passa a ser entendida como expressão artística, surge com maior força a série fotográfica. A série é uma forma de utilização da imagem fotográfica ainda mais vanguardista do que o tratamento dado à fotografia única, pois, além de utilizar a imagem de forma narrativa, isto é, essencialmente ficcionalizada na medida em que cria história através de imagens “reais” e “irreais” (montadas), introduz o elemento “interpretação” no processo de sentido da imagem fotográfica e trabalha com a noção de tempo narrativo. A série fotográfica conquista, além do estatuto de arte que estava reivindicando, também a possibilidade do uso de imagens fotográficas para composições ficcionais.

A série fotográfica pertence a uma tendência dentro das artes plásticas chamada de Arte Seqüencial, que pretende, através de seqüências de imagens, criar narrativas. Para Eisner, a Arte Seqüencial é “uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma idéia” (EISNER, 2001, p.05). Feijó acrescenta que:

Na Antigüidade, as narrações através da Arte Seqüencial apareciam em tapeçarias, frisos, painéis, pinturas ou em alto-relevo, mosaicos, vitrais, etc. Seu objetivo não era apenas decorativo, mas também, e principalmente, registrar acontecimentos ou reforçar mitologias e crenças religiosas. (...) Na Idade Média, por exemplo, a Igreja usava e abusava da Arte Seqüencial para divulgar episódios da vida dos homens santos ou histórias religiosas junto a fiéis de pouca educação formal. (FEIJÓ, 2003, p. 14)

Utilizada desde a Antigüidade, hoje o Cinema e a História em Quadrinhos são duas das formas mais difundidas e desenvolvidas da Arte Seqüencial. O cinema, em seu desenvolvimento, ganha som e, mais tarde, os avanços digitais. Os quadrinhos com o passar do tempo se libertam de seu traço cômico e criam os super-heróis. De acordo com Eisner,

(...) durante os últimos 35 anos, os modernos artistas dos quadrinhos vêm desenvolvendo no seu ofício a interação de palavra e imagem(...). A configuração geral da revista em quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavras e imagens, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da revista em quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual. (EISNER, 2001, p. 08)

A História em Quadrinhos tem grande aceitação de público até hoje, sendo, atualmente, a forma mais conhecida da arte seqüencial impressa. A fotonovela é outra forma encontrada para desenvolver narrativas através da união entre imagem/texto que também teve bastante popularidade. É uma construção considerada mais popular, que trata de temas românticos e tem o enredo

supervalorizado. Não utiliza o desenho como ilustração, mas da foto para a construção da seqüência de imagens, e normalmente é impressa em forma de revista, sem muitas pretensões estéticas. Foi um gênero que surgiu na Itália na década de 40 e teve grande repercussão na América Latina nos anos 50 e 60, tendo sua história marcada pelos interesses comerciais e editoriais da época, que visavam grande número de público e pouco cuidado editorial. Acabou por ter sua construção estética esvaziada pela padronização de forma e conteúdo sofrida ao longo do tempo e perdendo leitores para a novela televisiva. De qualquer maneira, a fotonovela prendeu-se muito à tradição verbal em todo o seu desenvolvimento, como afirma Dulcília Buitoni:

É uma narrativa contada através de fotos que sustenta a palavra escrita. As fotos são lidas através das palavras, que dominam totalmente sua expressão. Não há linguagem visual, a imagem não conduz a narrativa. Não há montagem no sentido cinematográfico do termo, a foto não é explorada em suas potencialidades: o peso do verbal é muito grande (BUITONI, 1984, p. 72).

Podemos encontrar ainda, nesta mesma proposta, o foto-romance, que bebe destas duas formas primeiras de narrativas com texto-imagem, mas que pretende utilizar a construção da fotonovela (fotos e textos), porém apresentando temáticas mais críticas e fotos com conceitos estéticos diferenciados, ressemantizando instrumentos da cultura de massa. Migra da forma editorial mais efêmera, a revista, para a forma de livros e procura valorizar a qualidade estética da construção da imagem, tendo o texto funcionando como elo de sentido. Já na década de quarenta, o cine-romance – redução do cinema à linguagem fixa dos quadrinhos – será o início de uma construção formal que deu impulso à fotonovela e, mais tarde, ao foto-romance, como afirma Manini:

Composto de texto escrito e fotografias – ou somente de fotografias – o foto-romance tem no escritor Benoit Peeters e na fotógrafa Marie-Françoise Plissart – ambos belgas – seus principais autores. Estes, ao longo dos anos oitenta, com a produção de oito histórias, foram constituindo o que hoje se denomina o moderno Foto-romance. (MANINI, 1998, p. 244)

No desenvolvimento da idéia de uma construção textual com imagens fotográficas, inicia-se a produção de textos narrativos construídos sem palavras. A partir de então, o foto-romance ganha novo impulso experimental. Considerado pela crítica como um gênero que vive ainda sua pré-história, o foto-romance explora a estrutura textual da narratividade através de seqüências fotográficas, abrindo mão, muitas vezes, da palavra como elemento narrativo e criando uma nova teia de sentidos textuais. Marcadores e referências, idéias de espaço e idéia de tempo aglutinam-se em significado, em narrativa, em história foto-romanceada. Manini completa:

Podemos pensar que a principal característica de uma seqüência fotográfica seja um certo sentido narrativo que seu conjunto deve transmitir, expressando a idéia de desenvolvimento da ação no tempo e no espaço; ela forma uma unidade onde as fotografias que a compõem são meras frações que, sozinhas, possuem um outro sentido discursivo, também fracionado, individualizado pela imagem que se apresenta só, isolada – preenchida, entretanto, de conteúdo. (MANINI, 1992, p.52)

No caminho percorrido desde a história em quadrinhos até a produção do foto-romance, encontram-se alguns precursores que já trabalhavam com a seqüência de imagens fotográficas, porém sem a extensão e complexidade narrativa posteriormente conquistada no trabalho dos belgas.

Um destes precursores é Duane Michals, que com claras preocupações artísticas, publica, em 1981, seu primeiro trabalho nesta linha: *Correspondance*. É interessante chamar a atenção para o quanto de vanguarda existe em sua proposta, indo ao mesmo tempo de encontro à cultura de massa e

seus apelos populares e afrontando a ideologia fotográfica consolidada e respeitável. A série fotográfica, gênero híbrido, vem para valorizar a montagem, o planejamento quanto a enquadramento e cenário, além de subverter a noção de tempo associado à fotografia, que era, até então, de redução, de corte, de congelamento de um instante. Passa-se, então, a se pensar na fotografia como tempo em forma de extensão, construído através do *continuum* temporal e espacial para que possa ser lida a construção narrativa.

## 3 INTERSECÇÕES POSSÍVEIS

### 3.1 Percursos Paralelos

#### 3.1.1 Julio Cortázar

Julio Cortázar é um autor nascido na Bélgica, filho de pais argentinos, radicado em Paris a maior parte de sua vida. Iniciou sua carreira literária, em 1938, com o livro de poemas **Presencia**. Em 1946, teve seu primeiro conto publicado na revista *Los Anales de Buenos Aires*, chamado de *Casa tomada* e, em seguida, publica seu primeiro livro de contos: **Bestiario** (1952). O livro considerado sua obra prima é publicado em 1963: **Rayuela**, o qual provocou um grande furor no meio crítico, abalando convicções e antigos conceitos. Para Débora Mütter da Silva, este romance “exigiu um novo olhar e uma nova maneira de pensar sobre os meios e os fins da arte de narrar e estendeu as fronteiras dos gêneros até limites impensáveis.” (SILVA, 2001, p. 66)

Além de sua extensa produção literária, também escreveu muitos textos críticos que possuem como traço distintivo a utilização de imagens próprias da linguagem literária ou criativa em abordagens que são do domínio da teoria ou da crítica. Como afirma Débora Silva (2001), em sua dissertação, o contrário também se percebe em seus textos ficcionais; os limites destes invadem o âmbito teórico, tanto pela via temática, pelas incursões dos seus narradores, quanto pela composição estrutural da narrativa que se estende às questões epistemológicas, sem, contudo, abrir mão de uma linguagem tipicamente literária. Assim como a forma e a temática de suas obras, sua atitude híbrida encaminha sua produção

ficcional para o tratamento crítico do ato literário, uma vez que o escritor mescla o posicionamento de autor e crítico ao mesmo tempo, tornando grande parte de seus textos metaficcionalis. Arrigucci (1973) trata dessa dubiedade de Cortázar, ressaltando a coexistência do lado inconsciente e consciente de sua criação, dos minuciosos procedimentos técnicos em convivência com o espontâneo da operação poética e o embate travado no interior da obra do próprio ato criativo através da problematização da linguagem. Para o crítico, “(...) Cortázar mantém em permanente tensão os pólos opostos que se digladiam na própria consciência criadora. A hesitação está no âmago da obra” (ARRIGUCCI, 1973, p.112). André Bueno (2002) afirma que sua literatura se move entre duas divisas: a revolta romântica e a revolução realista que explora os limites da tradição moderna, formada e madura, experimentada em seus limites estéticos e políticos, existenciais e sociais” (BUENO, 2002, p.28). Ele ainda completa dizendo que seus relatos

são herdeiros de uma certa tradição de recusas e revoltas diante das formas de vida urbana criada pelo capitalismo. E que passam, com certeza, pela tradição das recusas românticas e surrealistas, por exemplo, tentando criar pontes e passagens, alargar o campo do possível diante do mal-estar que é vivido no cotidiano. (BUENO, 2002, p.31)

Uma constante em suas obras é a luta contra o pragmatismo na arte, contra o excesso de convencionalismo, contra a solenidade inútil. Cortázar possui como projeto perseguir, de forma labiríntica, novas formas e temas. Seus personagens e narradores são os ‘perseguidores’. Na tentativa de desvelar o mundo que a realidade não mostra, que a palavra não descreve, nasce a necessidade de tratar do próprio ato de narrar. Linguagem de invenção e mistério da realidade são as duas dimensões do desafio que move o autor, como aponta Arrigucci:

O autor é um construtor hábil e caviloso, extremamente lúcido e lúdico com relação à própria obra. Joga com todas as possibilidades da linguagem, ao mesmo tempo que a ironiza, levando a crítica das suas insuficiências e falsidades até a beira do impasse. Destrói códigos desgastados da tradição literária hispano-americana e recolhe outros ainda vivos do passado. Parodia ou incorpora modelos estrangeiros, muitas vezes integrando nos seus, textos alheios. Joga o tempo todo. Ilude nossa atenção com saídas humorísticas e ataca a própria literatura com carga demolidora e irracionalista, enraizada em certas poéticas de vanguarda. Sugere o fragmentário e o caótico, zomba da coerência do próprio conjunto, mas acaba por deixar liames seguros entre as partes e o todo, travadas relações entre os elementos estruturais, o que mantém a tensão entre os elementos estruturais, o que mantém a tensão interna da obra e garante a sua eficácia estética. (...) O que se nota de imediato é uma procura constante de novas formas de expressão, de novos códigos e mensagens. Observável, num primeiro nível, na tortuosa variação ou mesmo na dissolução dos gêneros literários, reflexo de uma inventividade à flor da pele que acaba por romper as fronteiras tradicionais, fundando um universo de ficção poroso e aberto a novas expansões, ao mesmo tempo que uno e coeso internamente. (ARRIGUCCI, 1973, p. 16-7)

Esta é a forma que o autor encontra de trabalhar com a temática que persegue, criando estruturas e efeitos que configuram a identidade de sua obra, possuidora de uma maneira própria de ser fantástica. As formas que o fantástico assume na literatura de Cortázar pertencem a uma rica floração que se dá no contexto do Rio da Prata. Sua obra desafia leitores e críticos com cenas aparentemente banais que são rasgadas por um episódio insólito que altera a ordem estabelecida e expõe uma dimensão estranha do real. A fascinação perturbadora da obra de arte dentro da própria obra é um de seus temas e, para a descrição de sua obra, são utilizadas figuras geométricas e combinações de quadros, evidenciando seu caráter plástico e visual, que poderá ser observado no miniconto *Continuidad de los parques* (em anexo).

### 3.1.2 Duane Michals

Duane Michals é um fotógrafo estado-unidense, nascido na Pensilvânia em 1932, que influenciou grande parte dos fotógrafos pós década de sessenta. Estudou desenho na Universidade de Denver e, mais tarde, em Nova Iorque. Como fotógrafo autodidata, produziu suas primeiras fotografias em uma viagem para a União Soviética, em 1958; como *free-lancer* trabalhou para a *Vogue* e a *Scientific American*, entre outras revistas. Presente em vários museus do mundo como *Museum of Modern Art* (Nova Iorque), *National Museum of Canada*, *Bibliothèque Nationale* (Paris), Duane Michals tornou-se uma referência usando uma simples câmara 35 mm, luz natural, seus próprios amigos como atores, trabalhando em espaços familiares de seu cotidiano. Em 1966, produziu a primeira de suas séries fotográficas, uma proposta experimental para contar histórias que abordam mitos e aproximam o mundo "real" de uma presença espiritualista. Suas séries fotográficas ou mesmo alguns instantâneos são sempre uma inserção no mundo da narrativa propriamente fotográfica e da significação imagética no uso da montagem ou da seqüência.

Duane Michals se preocupou em criar algo inteiramente novo e de natureza intrinsecamente fotográfica, explorando em seus retratos o *flou*<sup>5</sup>, o desfoque<sup>6</sup> e as múltiplas exposições<sup>7</sup> em um mesmo fotograma. Mesmo quando incorpora sistemas de representação não-fotográficos como o texto escrito e a pintura, ele não o faz numa perspectiva clássica já consagrada, mas numa

---

<sup>5</sup> Efeito de esfumado, pouco nítido ou com contornos fluidos.

<sup>6</sup> Efeito provocado intencionalmente por erro de foco.

<sup>7</sup> Técnica de captar em um mesmo fotograma registros de diferentes tomadas.

perspectiva experimental e renovadora, instaurada com o propósito de estabelecer um diálogo entre os diversos campos de expressão. Tal ponto de partida o aparta do princípio da fotografia de caráter exclusivamente documental, pois sua proposta é a de que uma fotografia não deve dizer aquilo que já se sabe, devendo, ao contrário, ‘descarrilar o trem de seu pensamento’, propondo uma possibilidade mais abrangente da percepção fotográfica. Desde suas primeiras séries, pode-se perceber um estilo recorrente, com a presença marcante do sobrenatural e do inesperado, além das temáticas como a sexualidade, o relacionamento humano, a irrupção do imponderável na vida e o humor.

“Michals é um genial criador de pequenas histórias, construídas através de montagens fotográficas, às quais ele adiciona ou não um texto que, quando existe, é manuscrito, deixando uma não muito evidente impressão de interferência escrita na história fotográfica já pronta, como um sublinhar das imagens” (MANINI, 1998, p. 245). Assim, a fotografia resulta em imaginação e ficção, para além de uma representação da realidade culturalmente imposta pelo meio. A ilusão e a fantasia estão presentes em sua visão enigmática do mundo, refletindo-se em suas fotografias e seqüências: homens que transmitem luz e espíritos que aparecem e desaparecem. Em suas imagens, o invisível existe e é construído para o leitor, mas somente intuído pelos personagens de suas histórias, talvez como em nossas próprias vidas. Nunca sabemos se realmente os personagens viveram ou imaginaram a situação, levando-os muitas vezes ao desespero e à angústia de assim terem imaginado. Como afirma Manini, “ele nos oferece, quase sempre, um referente ilusório, por ele manipulado através de

trucagens, seja no momento das tomadas fotográficas ou por interferências no momento da ampliação.” (MANINI, 1998, p. 246)

Para Michals, o fato de o registro fotográfico ter a intenção de representar a realidade prova que, como ele diz em entrevista, “as aparências são as únicas coisas que consideramos reais. E os sonhos, o medo, a luxúria, e todas aquelas formas de intimidarmos uns aos outros? Essas experiências, para mim, constituem a realidade.”<sup>8</sup> É com esta definição ampla que inclui também as coisas sentidas ou experimentadas, e não apenas vistas, que ele trabalha o registro fotográfico. De acordo com Marco Livingstone, o seu trabalho é construído sobre a premissa de que

(...) se pode conceber o evento a ser fotografado não apenas como alguma cena ou elemento externo, mas como a visualização de aspectos do próprio ser. Como ele mesmo explicou para Tom Evans, em uma entrevista publicada na *Art & Artists* de agosto de 1985, tornou-se desafeto da maioria das convenções da fotografia porque elas não lhe davam suporte para tratar com as coisas que dizem respeito a ele enquanto ser humano: ‘As coisas que me interessavam eram todas invisíveis, questões metafísicas: vida após a morte, a aura do sexo – sua atmosfera não sua mecânica – que são coisas que nunca se vê na rua. Então tive que inventar e montar essas situações para expressar e explorar essas coisas. (LIVINGSTONE, 1997, p. 7-8)

Para dar conta desta proposta, o artista escolheu a forma de seqüência que, como afirma Livingstone, “rompe com uma das regras cardinais da fotografia, a da autonomia da imagem, única e isolada” (LIVINGSTONE, 1997, p. 9). O fotógrafo, desde seus primeiros trabalhos, tem buscado maneiras de libertar suas fotos dentro do correr do tempo, envolvê-las em duração, desenvolvimento e clímax.

---

<sup>8</sup> Todas as citações deste livro serão parte da tradução não publicada do inglês feita por Viviane Possamai.

Foi em torno de 1966, oito anos depois de ter-se iniciado na fotografia, que Michals passou a criar narrativas em seqüência, ponto de partida para o desenvolvimento de uma obra dotada de um estilo personalíssimo. A imagem múltipla, a foto-estória, a série, e alguns livros de fotografia têm tentado envolver a continuidade do tempo. A ação é total e dirigida teatralmente com franqueza, o que significa levar em conta a obtenção tanto de uma narrativa clara quanto o interesse visual, mostrando símbolos visíveis de uma realidade invisível.

É evidente que antes dele a combinação em séries de imagens fotográficas já havia sido empregada, porém de forma totalmente diversa. As primeiras tentativas passaram pelo propósito científico de aprofundar o estudo dos movimentos, através da decomposição fotográfica de diversas ações humanas ou animais, como o ato de caminhar, por exemplo, que eram fotografadas em intervalos regulares de tempo. Mais tarde, na década de 30, o desenvolvimento da tecnologia do *flash* estroboscópio, capaz de realizar fotografias em velocidades até então inconcebíveis, abre novas perspectivas para os estudos do movimento. Já na década de 40, o gênero chamado de *picture stories* se populariza e dissemina uma forma de composição fotográfica que se aproxima das narrativas visuais, porém sob o formato de trabalho que ainda possui as características da reportagem. A obra de Duane Michals veio para introduzir o elemento intuição e criatividade na narrativa visual.

Entre as obras do artista, foi selecionada para análise a série intitulada *Things are Queer* (em anexo) por sua estrutura formal e estética e pela temática tratada. Esta série está editada no livro **The Essential Duane Michals**. A obra é uma edição de grande qualidade, apresentando fantásticas narrativas

fotográficas sem palavras. Além de *Things are Queer*, o livro contém outras como *The Return of the Prodigal Son*, *The Spirit Leaves the Body*, *The Human Condition*, *The Alice's Mirror*, *The Bogeyman*. Entre as narrativas acompanhadas de textos, foram editadas *Person to Person* e *A Dream of Flowers*.

### **3.2 A arte como tema**

Veículo da reflexão sobre si mesma, a arte reflete sobre suas idiossincrasias em âmbito ficcional. Tanto o efeito fantástico quanto as construções metaficcionalis são formas de questionar a noção de realidade presente na arte. O que ora chamaremos de metaficção é uma tendência da modernidade de substituir as obras de arte pelo processo de sua própria produção. É uma construção que, ao mesmo tempo, procura confundir realidade com ficção, mostrando a ambigüidade provocada, quando existe a tentativa de uma divisão, confirmando, desta forma, a não realidade da matéria narrada, ratificando a ficção e não a realidade. O contexto geral em que se insere a produção de textos e obras metaficcionalis é o de uma grande crise que se instala nos meios artísticos tradicionais no período pós-guerra. Arrigucci (1973) chama a atenção para o fato de que nesses períodos há uma tomada de consciência da fragilidade humana e das construções sociais, denotando que as artes plásticas e a literatura são mortais "(...) não porque podem ser destruídas junto com o resto da civilização, de fora para dentro; mas porque podem ser destruídas também de dentro para fora. Elas próprias podem se destruir, como decorrência paradoxal de seu processo de constituição" (ARRIGUCCI, 1973, p. 10). Para o crítico,

(...) o desnudamento irônico dos procedimentos de construção da obra, cujo papel importante na evolução literária foi ressaltado pelos formalistas russos, se apresenta, aos olhos de hoje, como uma operação metalingüística decisiva na configuração da literatura do nosso tempo. (ARRIGUCCI, 1973, p. 172-3)

A literatura moderna remete o leitor ao seu próprio instrumento, a linguagem, desnudando ironicamente os procedimentos de construção da obra, como exemplifica Décio Pignatari no trecho do ensaio *Metacinema* publicado em

### **Contracomunicação:**

Quando o mestre-precursor da metalinguagem moderna, Edgar Allan Poe, pratica uma espécie de contra-trocadilho em seu conto *A Queda da Casa de Usher* (a casa termina por se afundar de fato num pântano); quando seu filho espiritual Mallarmé, o maior gênio da metalinguagem, escreve *cygne* (cisne) para significar também *signe* (signo); quando Erik Satie anota numa partitura “para tocar rangendo os dentes”; quando Marcel Duchamp expõe numa galeria um vaso sanitário com o nome de *Fonte* (1915); quando Maiakóvsky, num de seus roteiros cinematográficos, *Enfeitiçados pelo Filme*, indica que a heroína deve ser perseguida por um rolo de película, que acabará por envolvê-la como uma jibóia; quando fazemos um trocadilho; quando numa história em quadrinhos, um personagem “sai” do quadro, rompendo o fio que o delimita; quando Belmondo, em *Pierrot Le Fou (O Demônio das Onze Horas)*, dá uma piscadela para a platéia, ou, em *La Chinoise*, a câmara filma a câmara que aparenta filmar Jean-Pierre Léaud; ou quando nos defrontamos com os produtos da chamada “antiarte” – não estamos senão diante do mesmo fenômeno da metalinguagem, fenômeno pela qual a linguagem desvenda a sua própria natureza. (PIGNATARI, 1971, p. 245)

Uma busca por novos procedimentos literários desmascara o próprio fazer artístico, questionando seus limites e levando-o a uma autocrítica que pode dirigir a obra ao caos e à destruição através da extrema ambigüidade. Através da construção da narrativa dentro da narrativa, é possível conhecer o próprio jogo ficcional. Os escritores que se aventuram nessa busca de novos procedimentos e temas levam a obra e o leitor a uma nova experiência estética e a um constante questionamento dos papéis e funções.

A exploração da metaficcionalidade na literatura hispano-americana tem como um dos melhores exemplos o romance **La invención de Morel**, de Bioy Casares. O texto foi publicado em 1940, com um prólogo-manifesto de Jorge Luis Borges, e é considerada até hoje uma das melhores obras do autor e da literatura fantástica do século XX. A trama é ambientada em uma ilha, onde vive um foragido. Num determinado dia a maré começa a subir surpreendentemente, dois sóis aparecem no céu de forma misteriosa. Ele pensa que o cansaço começa a lhe causar alucinações. Acuado pela enchente, tem que abandonar sua pequena habitação improvisada e então percebe que há visitantes na ilha. Surpreende-se com a aparência da região antes decadente e agora com a aparência renovada: a piscina limpa, o jardim florido. Começa a acompanhar a vida dos novos habitantes da ilha sem se fazer perceber. Estranhamente, tudo parece se repetir a cada dia: uma bela jovem, sempre no mesmo horário, sai e observa o sol que se põe; outro jovem se aproxima e eles conversam. Pouco a pouco o foragido se apaixona pela jovem. Um dia ele entra escondido na casa e ouve a informação de que Morel, um dos visitantes, havia criado uma máquina que registraria para sempre os acontecimentos daquele final de semana. Os outros visitantes, surpresos, sentem-se traídos por Morel, pois além de não ter pedido permissão a eles, dizia-se que sua invenção tiraria a vida de quem fosse "fotografado". No dia seguinte, o foragido vai até a casa das máquinas e confirma que a máquina ainda existia e havia sido acionada pela maré cheia. Percebe, então, que aquelas pessoas todas não existiam mais, eram apenas imagens que se repetiam sempre, inclusive a de sua amada, a bela jovem que saía para ver o sol. O foragido agora passa a contracenar, como num ensaio, com a jovem. Conhecia de cor todos os seus passos. Respondia a seus lamentos solitários... trocava com ela olhares... Resolve então acionar a outra parte

da máquina, a que "fotografava" as imagens, mesmo sabendo que ela destruiria sua vida. Suas últimas palavras, no livro narrado em primeira pessoa, expressam seu último desejo: o de que alguém invente um dia uma nova máquina que una verdadeiramente aquelas duas imagens de tempos distintos que contracenam agora até o fim dos tempos.

Nesta obra, a imortalidade consiste na repetição eterna de cenas pré-gravadas. A pergunta final seria: trata-se tudo isto de um sonho dentro de outro sonho, em círculos concêntricos, ou melhor, em espiral, até à eternidade? Assim, a máquina que reproduz imagens como se fossem a própria vida, desempenha a mesma função que a literatura, que cria ficções que se confundem com a realidade na medida em que possuem como finalidade o verossímil, tematizando o questionamento a respeito dos limites entre o literário e o não-literário, a ficção e a realidade.

Nas artes plásticas, a reflexão da criação artística através do próprio fazer artístico aparece em algumas obras isoladas já no Maneirismo, quando, por exemplo, Velázquez, em *As Meninas* (1656), brinca com a ambigüidade da imagem ao incluir muitas versões da arte do retrato no mesmo quadro. A pintura é o retrato da princesa Margarita aos cinco anos, atendida pelas damas de honra, no primeiro plano. Mais atrás há o reflexo em miniatura do rei e da rainha no espelho, e, ao fundo, um retrato de corpo inteiro de um membro da corte, além do auto-retrato do próprio pintor à esquerda. Tal era a sua técnica que todas as imagens parecem igualmente convincentes, mas não deixa de trazer à reflexão o processo de composição. Já outra leitura acredita que o artista esteja pintando o reflexo de um espelho que não aparece no quadro. Neste caso há o quadro pintado dentro da tela,

que aparece de costas para quem está de fora, e de frente para Velázquez, que a pinta. Mas na verdade ele está de frente para o espectador e já está pintado, retratando duas faces do tempo em uma mesma superfície.

No período do Realismo alguns artistas passam a introduzir em seus quadros a figura do artista como forma de se posicionarem frente a suas obras, como, por exemplo, o quadro de Courbet, *Interior do Meu Ateliê – Uma alegoria real resumindo sete anos de minha vida de Artista*, em que o pintor retrata as duas esferas de influência que afetam sua arte: à esquerda estão as pessoas comuns, que são seu tema, e à direita representantes do mundo artístico parisiense. O ponto focal é seu auto-retrato. Sua posição pivô em meio aos dois mundos implica que o artista se posiciona como intermediário, ligando o mundo real com o mundo da arte.

O processo criativo entra na temática artística com maior força com o Modernismo, em que a ordem era desafiar as convenções, rejeitando o passado e buscando uma liberdade radical de expressão. A subversão das cores, as perspectivas inusitadas, os temas e objetos até então não abordados levam à reflexão do fazer artístico. A literatura trata do fazer artístico no próprio texto, através do narrador ou de uma construção textual, provocando no leitor o questionamento das especificidades do gênero. As artes plásticas incluem nos quadros retratados parte do processo criativo, o motivo ou o questionamento que tenha impulsionado aquelas obras, tornando o leitor cúmplice do processo, ou mais ainda, um elemento participante na construção de sentido e conhecedor dos mecanismos da criação artística. O resultado desta reflexão proposta é o surgimento na contemporaneidade da Arte Conceitual, que entende o processo da criação artística sendo algo mais importante do que a peça acabada: o artista descobre significados ao fazer.

### 3.3 O tempo como elemento de rompimento

A existência do tempo faz parte do saber empírico, uma vez que a sua passagem pode ser sentida e observada através de referenciais como a movimentação aparente dos astros. Com o desenvolvimento das ciências, todas as áreas, de uma maneira ou de outra, fizeram tentativas para definir o tempo dentro do saber científico. No campo biológico, experiências procuram, desde o século XVIII, ler o tempo próprio dos organismos vivos e tentar definir seus ciclos biológicos. Na física, o tempo é entendido como uma variável que caracteriza algo que se modifica no decorrer do sistema. Todo sistema físico evolui, altera-se, e a física associa essas alterações com o tempo, que funciona como um tipo de descrição ou variável que marca uma relação de causa e efeito que ordenará a seqüência temporal. Na matemática, os números são formas simbólicas de representar o tempo e os movimentos em frações cada vez menores, tornando possível seu entendimento global, mas sob um olhar dividido. No campo da psicologia se discute o tempo não mensurável, a experiência psicológica da duração. O tempo na história é tripartite, inclui, necessariamente, o passado, o presente e o futuro, que organiza os fatos de forma periódica. Na filosofia da Antigüidade o tempo foi abordado como elemento para se explicar a criação do mundo e compor a noção de eternidade, que, para Platão, é a negação do tempo.

Como é possível observar,

A dimensão temporal dos fenômenos constitui-se em preocupação filosófica, metodológica e experimental para diversas áreas do conhecimento, tanto no campo das artes e das ciências humanas, quanto no das ciências exatas e naturais. Pode ser analisada do ponto de vista de sua generalidade, enquanto dimensão da natureza, através de questões de ordem filosófica sobre a sua essência. Pode, por outro lado, discutir as diferentes apropriações do tempo

realizadas por diversas disciplinas, através de questões sobre como o tempo é incorporado e tratado pelas diversas áreas do conhecimento humano. (MARQUES e MENNA-BARRETO, 1991, p.1)

A idéia de tempo, elaborada pelas diferentes áreas, é conceitualmente múltipla, mas não são díspares entre si: a todas elas se aplicam as noções de ordem (sucessão, simultaneidade), duração e direção. Enquanto o tempo físico se traduz com mensurações precisas e se apóia no princípio da causalidade, o psicológico se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, ao sabor de sentimentos e lembranças. No campo das áreas exatas ou no campo das humanas, o tempo é elemento substancial para o desenvolvimento das ciências, uma vez que o conhecimento foi construído, desde o seu surgimento, dentro de um raciocínio de causa e efeito.

Nas artes plásticas e na literatura, o tempo é elemento igualmente essencial, estando no cerne da divisão entre gêneros e escolas literárias. Entre diferentes gêneros artísticos, pode-se citar a música, em que é fácil perceber a importância do tempo em sua constituição, uma vez que a música é basicamente articulada segundo medidas temporais como ritmo, compasso e andamento. Nas artes dramáticas o tempo da ação é muito importante quando se entende que uma dramatização de extensão muito longa dificulta o acompanhamento por parte do espectador, e que o tempo de espetáculo também não pode ultrapassar certos limites de tolerância dos atores e espectadores a fim de que a dramaticidade seja mantida e apreciada até o final do último ato. No século XX, a percepção do tempo assume especial importância, uma vez que “a tônica da existência moderna é a velocidade, que é a relação da distância com o tempo” (MENDILOW, 1972, p.11). Muitos filósofos nos dizem que a preocupação com problemas do tempo é o foco do

pensamento moderno, e que essa obsessão influencia a maneira de pensar e de sentir e, por conseqüência, as formas de expressão artística. Para Mendilow (1972), a preocupação com o tempo revela-se em toda a arte, “nos andamentos inquietos, ágeis e sincopados do *jazz*, e na libertação do acento da estrutura do compasso na música moderna. Está presente na busca dos poetas por ritmos mais livres em distinção aos padrões comparativamente fechados dos metros e estrofes tradicionais.” (MENDILOW, 1972, p. 13)

### *3.3.1 Tempo no texto*

A discussão a respeito do tempo na literatura passa pelas relações entre o tempo e a linguagem. Quando se procura relacioná-los, a primeira premissa é a de que o discurso sempre sofre uma defasagem com relação ao fato descrito, já que aquilo que tentamos descrever agora, no momento seguinte já é passado. Mas o paradoxo está em que ao mesmo tempo em que a linguagem não consegue acompanhar o acontecimento dos fatos, ela está mergulhada em referenciais temporais. Através destes é que o discurso é construído e passa a fazer sentido para o leitor, que pode, então, criar seqüências e relações de causa e efeito. Mas se o tempo é incaptável pela linguagem, como explicar a categoria tempo como uma das mais discutidas dentro das teorias literárias?

Em função desta incapacidade da linguagem de registrar os fatos no momento em que eles acontecem, a literatura criou mecanismos próprios para trabalhar com este elemento. Incapaz de dominar o tempo real, a literatura cria seu próprio tempo, dentro de uma relação de verossimilhança com o mundo. Pelo andamento progressivo do discurso, tem-se a ilusão de acompanhá-lo; pela

associação de uma palavra com outra, tem-se uma orientação para a memória ou para o futuro. A escrita, portanto, é uma forma de romper os limites entre o espaço e o tempo. Não é por acaso que os escritores são chamados de imortais, isto é, a escrita como forma de auto-eternização.

O elemento tempo, portanto, é condição indispensável na existência de qualquer categoria narrativa (antes, durante e depois; início, meio e fim). Como uma categoria do discurso, o tempo da narrativa deriva da relação entre o tempo de narrar e o tempo narrado. De acordo com Benedito Nunes (1995), no texto literário dois planos temporais são construídos: o tempo narrativo (do ponto de vista do conteúdo) e o tempo discursivo (do ponto de vista da forma de expressão). É no plano da história que se trabalhará com o tempo ficcional ou imaginário, mas os dois planos devem possuir uma sintonia para que o texto se configure e funcione como uma construção literária. O discurso nos dá a configuração da narrativa como um todo significativo; a história, o aspecto episódico dos acontecimentos e suas relações, juntamente com os motivos que os concatenam, ambos impondo à narrativa um limiar de inteligibilidade cronológica e lógica, correndo de forma paralela para construir a narração. Desta conjunção nascem o tempo físico e o psicológico, o tempo cronológico e o tempo histórico.

Já o tempo de leitura, um tempo extratextual, se consoma através do ato de leitura e da temporalidade própria do leitor. O próprio ato narrativo se desloca temporalmente, uma vez que contar uma história leva e toma tempo. É atividade real que consome minutos ou horas do narrador ou do ouvinte/leitor.

Tanto o tempo narrativo, quanto o de tomada ou leitura das obras de arte foram, ao longo da história, elementos importantes nas definições dos gêneros e estilos. Aristóteles, em **Poética**, utiliza o conceito de tempo para reforçar a distinção entre epopéia e tragédia. Enquanto a tragédia limita-se, tanto quanto possível, ao período de um dia, a epopéia tem a duração ilimitada. A limitação da ação dramática ao período de um dia no curso de um espetáculo, que não deve passar de 3 a 4 horas, contrasta com a duração ilimitada da ação épica, poemas sempre com extensão superior ao do escrito trágico. A importância do tempo como elemento identitário entre os gêneros fica muito clara quando se observa a distinção feita entre romance, novela e conto, que provocou e continua provocando intermináveis discussões, tendo como principal elemento diferenciador entre os gêneros o tempo de leitura. É desta relação que Cortázar, em seu conhecido artigo *Alguns aspectos do conto* (1948), estabelece a comparação analógica entre romance e cinema, fotografia e conto, utilizando como elo entre os dois o tempo de duração da narração no romance e no cinema, e o tipo de recorte realizado pelo conto e a fotografia na limitação da ação e da imagem.

Nos textos literários, os diferentes tipos de tempos se imbricam para a construção do mundo ficcional, sempre marcando a idéia de ordem, duração e direção. Através da construção narrativa é possível aproximar e deslocar tempos como o passado e o futuro que o tempo real separa, criando o atemporal ou eterno. De acordo com Nunes (1995), no plano da ordem temporal, a utilização dos diferentes tipos de anacronias é muito comum como efeito narrativo, uma vez que a alteração de uma das medidas provoca desconforto ao leitor, levando-o a um deslocamento também pela via formal. As anacronias são utilizadas desde as obras

clássicas, quando se alterava a ordem cronológica dos fatos, até nossos dias, com a inclusão no texto dos *flashbacks*. No plano da duração da ação, na ordem dos efeitos estéticos, o tempo pode sofrer alongamentos (quando o discurso dura mais que a história) ou sumários (abrevia os acontecimentos), pausas (o tempo da história pára e o do discurso prossegue correspondendo a um momento de descrição) ou elipses (anula o tempo do discurso enquanto prossegue o da história), recursos que constroem o imaginário da obra. Já no plano da direção temporal se utilizam como aliados os tempos verbais e os tipos de narradores daí decorrentes, além do foco narrativo. Através da perspectiva criada por esses elementos é possível entender a sucessão dos acontecimentos e diferenciar os aspectos de primeiro e de segundo plano. A forma como o narrador é construído também determina a forma como serão apresentados os fatos. O uso da perspectiva interna, ao invés do narrador onisciente, relativiza a ação através de uma abordagem por um ângulo que dará um ponto de vista possível dos fatos, afetando diretamente o elemento tempo da narrativa, já que se passa a apresentar o mundo interior dos personagens, rompendo a ordem cronológica dos fatos. Quando se aprofunda o tempo psicológico, mescla-se passado, presente e futuro no fluxo de consciência. Para que coexistam diferentes planos temporais, os planos espaciais discorrem de forma cinematográfica diante do leitor, sofrendo também alteração.

Estes são alguns exemplos de algumas formas de trabalhar com o elemento tempo na narrativa, criando efeitos e sensações, construindo e desconstruindo ordens e perspectivas. O uso cada vez maior destes recursos tem permitido que as obras literárias inovem em suas temáticas e formas,

proporcionando ao leitor maior jogo interpretativo em obras cada vez mais complexas.

### 3.3.2 *Tempo na foto*

Lucia Santaella, em seu livro **Imagem: Cognição, semiótica, mídia**, observa que o tempo na imagem pode ser dividido em três tipos: o tempo intrínseco, extrínseco e intersticial. O tempo intrínseco “refere-se à imagem que é constituída de tempo” (SANTAELLA, 1998, p.76), isto é, o meio pela qual esta imagem é produzida, transmitida ou apresentada ao receptor. Ainda dentro do tempo intrínseco, ela aborda também o tempo do corte próprio de cada técnica artística que determina o tempo do enunciado e do discurso. Obras fixas ou em série provocam percepções diferentes com relação ao tempo, já que o movimento cria a impressão de continuidade. Já o tempo extrínseco se refere aos dispositivos utilizados, pertencentes a uma determinada sociedade e a um determinado período histórico que marcam a obra. Em imagens figurativas, pode-se considerar ainda os traços de épocas que datam as obras. Essas características são menos evidentes em obras abstratas, somente observáveis através da técnica e do estilo utilizado pelo artista. O tempo intersticial é o tempo de percepção, o cruzamento entre o sujeito perceptor e o objeto percebido. Nesta modalidade ela inclui o processo mental em que as informações são decodificadas, os esquemas lógicos que se constroem proporcionando a capacidade simbólica de leitura.

No caso específico da fotografia, o tempo extrínseco é identificado pela utilização de um mecanismo mecânico para a apreensão da imagem, que caracteriza esta forma de arte como representativa da modernidade, em que a

objetividade e o figurativismo eram almejados. Com o passar do tempo, a fotografia passa a trabalhar também com o abstratismo, perdendo esta clara referência ao tempo extrínseco, mas o uso que se faz da máquina fotográfica e as técnicas utilizadas continuam denunciando seu período histórico. A exaltação do instante e da instantaneidade levou a tomada fotográfica para o cerne do debate a respeito do tempo intrínseco quando se entende esta questão como central para a discussão da natureza artística ou não da fotografia. Como afirma Baetens (1998), para os defensores da fotografia como arte, a ruptura do *continuum* referencial permitiria uma aproximação com a arte pictórica, que é pensada como arte de simultaneidade e não da sucessividade. Para os defensores da fotografia como ferramenta científica, a extrema brevidade dos segmentos temporais capturados pela câmara ajudaria a pôr à luz as virtudes hermenêuticas da fotografia, vista como prolongamento artificial do olho.

A utilização da máquina fotográfica como mediadora da criação artística inaugura muitas mudanças em relação ao que se dará no interior do ato de criação (tempo intrínseco) e na forma de percepção (tempo intersticial), pois a fotografia inaugura uma maneira nova de ver o mundo, provocando uma profunda transformação na estrutura e no significado das experiências visuais. O maior traço distintivo entre a pintura e a fotografia é justamente o caráter sincrônico do ato fotográfico. O tempo intrínseco na fotografia é o ato do corte:

A imagem fotográfica não é apenas uma impressão luminosa, é igualmente uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma só vez, o gesto do corte, do *cut*, que faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão. Temporalmente de fato – repetiram-nos o suficiente – a imagem ato-fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola,

capta, recorta uma porção de extensão. A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma fatia, uma *fatia* única e singular de espaço-tempo, literalmente *cortada ao vivo*. (DUBOIS, 1993, p.161)

O ato da tomada é o instante decisivo e culminante de um disparo, relâmpago instantâneo que fixará a imagem para sempre. O enquadramento recorta o real sob um certo ponto de vista, o obturador guilhotina a duração, o fluxo, a continuidade do tempo. A imagem revelada é sempre o seu duplo, fragmento e vestígio do real que revela, sobretudo, a diferença, pedaço eternizado de um acontecimento que, ao ser fixado, indicará sua própria morte. O ato de cortar uma fatia do espaço-tempo instala uma espécie de fora-do-tempo, pois congela algo que não existe mais, que faz parte do passado e instala um buraco temporal no presente. O congelamento, a suspensão, a descontinuidade do ato fotográfico eterniza aquele momento, reduzindo o fio do tempo a um ponto. A ideologia fotográfica defendida por Cartier-Bresson sempre pregou a busca do “momento decisivo”. Como diz Dubois,

(...) esse momento único, levantado do contínuo do tempo referencial, torna-se, uma vez pego, um instante *perpétuo*: uma fração de segundo, decerto, mas *'eternizada'*, captada de *uma vez por todas*, destinada (também) a durar, mas no próprio estado em que ela foi captada e cortada. (DUBOIS, 1993, p.168)

É neste sentido que Roland Barthes em **A Câmara clara** trata da fotografia como forma de morte. Ele entende que a fotografia registra aquilo que foi, o tempo passado, que no momento do registro já não existe mais.

A fotografia, portanto, trabalha formalmente com o tempo na forma de corte, de tomadas de um tempo contínuo. Ao mesmo tempo, ela provoca a sensação de eternidade, na medida que congela aquela fração de segundo sobre o papel fotográfico, mas, por um outro lado, esse instante congelado não existe mais,

é parte do passado. “Presença confirmando a ausência. Ausência afirmando a presença” (DUBOIS, 1999, p. 81). A fotografia trabalha com esta dicotomia: ao mesmo tempo em que o eterniza, evidencia a morte do momento passado. Em função disso o tempo intrínseco é elemento vital para a discussão a respeito da identidade da arte fotográfica. Dubois (1999) completa explicando que:

A distinção do *aqui* e do *lá* sobrepõe-se à do *agora* e do *então*. Todos sabem de fato que o que nos é dado a ver na imagem remete a uma realidade não apenas *exterior*, mas igualmente (e sobretudo) *anterior*. Qualquer foto só nos mostra por princípio o passado, seja este mais próximo ou distante. E esta distância temporal, que torna a fotografia uma representação sempre *atrasada*, adiantada, em que qualquer simultaneidade entre o objeto e sua imagem não é possível, (...) essa distância temporal corresponde ao processo técnico da revelação, que é necessariamente inscrito na duração, com suas faces sucessivas obrigatórias, indo da imagem latente à imagem revelada e depois à imagem fixada. Mesmo no caso da Polaróide, em que o tempo da revelação foi consideravelmente acelerado, essa decalagem temporal subsiste, ainda que reduzida a poucos segundos. Como diz John Berger, ‘entre o momento recolhido na película e o momento presente do olhar que se leva à fotografia, sempre *existe* um abismo. (DUBOIS, 1999, p. 89-90)

Além da discussão a respeito do fato de a fotografia revelar o presente ou o passado, eternizar a imagem ou matá-la, o tempo de leitura também entra em pauta. O ato de leitura da imagem fotográfica primeiramente provocava uma rede de associações de informações referenciais. O olhar que percorria a fotografia completava a leitura em poucos segundos. Quando a fotografia passou a compor quadros com informações simbólicas, o tempo de leitura passou a ser outro: infinito. Passaram a existir várias leituras para a mesma obra, leituras variadas de leitor para leitor ou variadas em relação à passagem do tempo para um mesmo leitor. O processo cognitivo ficou mais complexo, necessitando de um tempo maior para a sua conclusão e houve a inclusão deste tempo diacrônico no processo de leitura. Quando então a imagem fotográfica estiver a serviço de uma seqüência

narrativa, o elemento tempo se aproximará ainda mais do tempo discursivo e narrativo.

### **3.4 O tempo e o tema como forma de intersecção**

A proposta de questionamento a respeito da noção de arte e literatura, parte dos fundamentos que embasaram a produção artística moderna, está presente nas duas obras escolhidas pela temática abordada e pela forma como estruturalmente elas trabalham com o elemento tempo. O miniconto de Julio Cortázar, pertencente à chamada literatura fantástica, e a série fotográfica, que se baseia nos princípios da arte conceitual, possuem em comum a motivação de desconstruir as fronteiras estabelecidas historicamente entre o real e o imaginário. Através desses dois exemplos, pode-se observar como as duas formas artísticas trabalham com a dissolução dos contornos da realidade objetiva e de sua natureza estético-formal: a obra de arte conquista sua autonomia, atendendo às exigências do verossímil e não do verdadeiro.

O miniconto *Continuidad de los parques* tem a extensão de duas páginas e é construído intercalando quadros: o primeiro quadro é a descrição de um homem de negócios, protagonista do miniconto, lendo um romance, sentado em seu escritório, de frente para uma janela de onde se pode avistar um parque de carvalhos. Aos poucos ele se deixa envolver pela trama e é neste momento que o narrador onisciente encaminha o leitor para dentro do livro que está sendo lido: “Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba (...)” (CORTÁZAR, 1994, p.291). O segundo quadro é a narração de um último encontro furtivo entre um casal de amantes em uma cabana de um bosque.

Os amantes estão tensos, e o narrador dá ao leitor algumas pistas de que há um plano sendo feito: “Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuído” (CORTÁZAR, 1994, p.291). Um terceiro quadro é construído por Cortázar, intercalando os dois primeiros, iniciando com a despedida dos amantes e culminando na execução do crime passional que começa a ser executado com a frase: “Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba” (CORTÁZAR, 1994, p.292). Termina com a descrição da procura de alguém por parte do homem que percorre os cômodos da casa e que o encontra, sentado no escritório, em uma poltrona verde, lendo um livro.

*Continuidad de los parques* é, portanto, a história de um personagem que lê a história de seu próprio assassinato. Inicia com a descrição da cena em que um homem recomeça a leitura interrompida de um livro e termina com a surpreendente penetração do personagem do romance lido pelo protagonista na narrativa. A habilidade de Cortázar permite que, em duas páginas, o leitor percorra duas histórias paralelas que só serão entendidas como algo interligado na última frase do miniconto. O narrador onisciente leva o leitor para percorrer os caminhos da trama sem, no entanto, deixá-lo entender o todo. Uma sobreposição de quadros que só fará sentido no final, quando, então, se percebe que o tema é, justamente, o jogo entre a ficção e a realidade. As pistas estão no próprio texto, pois a ficção é simplesmente isso, uma composição entre claros e escuros. Os dois relatos surpreendem pelo seu intenso realismo, pois, lidos separadamente, não é possível perceber qualquer elemento estranho. O fantástico se apodera do relato quando as duas histórias se fundem: a novela que o homem de negócios lê é a história de dois

amantes que decidem assassinar um homem de negócios justamente no momento em que ele está lendo um romance que conta a história de um assassinato de um homem de negócios...

A forma plástica como é montada a seqüência de acontecimentos e imagens do texto funciona como uma estratégia formal que provoca uma identificação intensa do leitor com a trama desenvolvida. O protagonista também é um leitor assim como aquele que lê o miniconto, e o envolvimento provocado por essa situação faz com que se caminhe desarmado ao longo da narrativa até o golpe final. A imbricação entre a ficção e a realidade, a narrativa lida pelo protagonista e a que é lida pelo leitor de Cortázar, desloca esse leitor de sua posição passiva para uma desconfortável constatação de perigo iminente no ato da leitura.

O efeito tido como fantástico origina-se menos da fantasmagoria do que da ativação de certos códigos técnico-narrativos (ordenação de tempo, articulação de focalizações). O miniconto selecionado apresenta um envolvimento com a supra-realidade, surgida em decorrência da própria ambigüidade textual, que em um espaço que se mostra como único, dá lugar ao real e ao irreal sem apresentar uma opção por nenhum dos dois. Esta contradição é inerente ao real e se apresenta de forma viva ao leitor desta obra. Arrigucci resume esta propriedade da obra de Cortázar com a afirmação: "A fascinação perturbadora da obra de arte dentro da própria obra desempenha o mesmo papel importante na obra de Cortázar e permite ver, com maior clareza, a base lúdica de sua poética." (ARRIGUCCI, 1973, p. 191)

Em se tratando dos diferentes tipos de tempo (narrativo, discursivo e de leitura), *Continuidad de los parques*, de Julio Cortázar, rompe com a noção de

tempo sob os três aspectos. Com relação ao tempo narrativo há uma sobreposição de acontecimentos paralelos que só é entendida pelo leitor na última frase do texto. A estrutura circular da narrativa leva o leitor ao eterno retorno, a uma volta constante para o mesmo ponto. O tempo não é mais sucessão, marcado pelo encadeamento de acontecimentos; ele é circular, infinito e incontável. O tempo do discurso também é quebrado, pois o autor altera a lógica dos acontecimentos, confundindo o leitor para que o efeito fantástico seja criado. Quadros de dois tempos e espaços diferentes são apresentados de forma intercalada sob o artifício de uma narração dentro de outra narração. A inexistência de referenciais subordinados aos padrões fixados no tempo cronológico aproxima o tratamento temporal daquele utilizado na lírica, que parece ser abstrato, estranho ao tema, uma espécie de não-tempo. O tempo de leitura também é diferenciado, pois o texto é um miniconto que possui a extensão de duas páginas, levando o leitor de forma rápida e intensa à surpresa do final da narração. Além disso, a estrutura circular da obra leva o leitor ao início do miniconto, criando a sensação de continuidade e seqüencialidade, uma sensação de leitura infinita. O efeito é de intensidade e o ritmo imposto pela história faz com que não se percebam algumas pistas deixadas pelo autor para o entendimento da trama. O envolvimento do leitor é total, e a estrutura formal utilizada, através de um narrador que leva o leitor a se desarmar durante o desenvolvimento da trama, não permite que ele se proteja contra a surpresa que o arrebatará ao final.

Em todo o desenvolvimento da história o autor utiliza expressões que remetem a uma construção imagética do próprio ato de leitura, como por exemplo, quando o narrador se refere aos personagens do texto lido pelo protagonista com expressões como desenho e imagens: “se dejaba interesar pela

trama, por el dibujo de los personajes” ou “su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas”.

A narratividade do miniconto, mesmo com a utilização do corte e da descontinuidade, é mantida, uma vez que o encadeamento temporal se dá mesmo sem a utilização de instrumentos como a mudança do tempo verbal ou do tipo de narrador. Estas seriam as formas mais conhecidas utilizadas pelos autores, marcando lingüisticamente as mudanças temporais no texto, orientando o leitor ao entendimento da simultaneidade proposta. Porém, Cortázar, com toda sua ousadia, abre mão destes recursos e surpreende o leitor com planos temporais e espaciais sobrepostos sem o uso de qualquer marcador textual. A técnica utilizada é de natureza plástica, a mesma sugerida no miniconto quando o protagonista descreve o ato de leitura: “Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento”. (CORTÁZAR, 1994, p. 291)

O entendimento do texto se dá no campo imagético. Imagens mentais compõem a seqüência, surpreendendo o leitor a cada nova cena. Detalhes narrativos fazem a ligação entre um quadro e outro, como por exemplo, a descrição do parque de carvalhos que o protagonista avista da janela de seu escritório e o bosque onde o casal se encontra, insinuando uma aproximação entre os espaços, também sugerida pelo título do miniconto; a indicação do entardecer na descrição espacial do primeiro quadro e a descrição do segundo quadro ambientado no anoitecer, sugerindo a sucessão de acontecimentos; e a utilização da descrição da poltrona de veludo verde que marca o ambiente do primeiro quadro e sua retomada como referência na última cena, quando os dois planos se mesclam.

O miniconto apresenta uma composição formal circular, indicada em seu título, que desconstrói a idéia de tempo linear. A imbricação dos quadros narrativos desmonta a relação de sucessão da narrativa. Esta apresentação do texto através de cenas aproxima o texto da forma plástica da fotografia, já que a continuidade é quebrada e o corte, marca identitária da fotografia, é um dos elementos que fracionam o texto. É desta forma híbrida que o autor trabalha com o elemento tempo em sua obra, deslocando o conceito e o leitor para uma experiência nova em termos formais e de recepção. *Continuidad de los parques* mostra o jogo que o autor estabelece entre a realidade e a ficção de forma muito irônica, brincando com os limites das molduras da ficção, com a desconstrução de tempo e do espaço e com a temática da metaficção.

Já a série fotográfica *Things are Queer* (As coisas são estranhas) é composta por nove imagens: a primeira mostra um banheiro com uma pia sobre a qual há um quadro, e no quadro uma foto difícil de identificar claramente. Na segunda imagem há, em meio ao banheiro, uma perna humana em tamanho desproporcional ao dos mobiliários. Esta perna que surge esconde a fotografia pendurada na parede. Na terceira foto o enquadramento é mais amplo e se pode ver o homem por inteiro que está de pé dentro de um banheiro, em frente a um espelho que não reflete exatamente o que está a sua frente. A quarta imagem apresenta uma folha de um livro que contém a foto anterior. Pode-se ver o dedo que segura o livro, um texto de oito linhas na parte inferior indicando que o homem é um gigante, e a imagem da foto anterior. Na quinta imagem o *zoom*<sup>9</sup> vai se afastando e o livro, do

---

<sup>9</sup> Efeito de afastamento ou aproximação produzido por um conjunto de lentes com alcance focal variado.

qual, na imagem anterior, só era possível ver a folha, agora pode ser visto por inteiro, além da silhueta de seu leitor. A imagem seis é a mesma imagem anterior, porém de um ponto de vista mais distante. A sétima foto é a imagem anterior emoldurada. Na oitava, pode-se observar o quadro na parede sobre uma pia; e a nona imagem é igual à primeira, retornando para o ambiente do banheiro em que, ao longe, sobre a pia, há um quadro...

A série fotográfica de Duane Michals também propõe uma ruptura em termos formais. Desde os primórdios da fotografia, os fotógrafos têm buscado maneiras de libertar suas fotos do correr do tempo, do registro daquilo que foi, passando a envolvê-las em duração, desenvolvimento e clímax. A imagem múltipla, a foto-estória, a série e alguns livros de fotografia procuram trabalhar com a continuidade do tempo; para isso, a ação é dirigida teatralmente para a obtenção de uma narrativa clara e que possua também interesse visual.

Considerando os três tipos de tempo citados por Lucia Santaella (tempo extrínseco, intrínseco e intersticial), pode-se dizer que a série *Things are Queer* não fornece referenciais histórico-temporais ao leitor (tempo extrínseco), pois o cenário de um banheiro que possui alterações nas relações de proporção não dá indícios seguros ao leitor, já que o elemento fantástico da imagem não remete ao mundo real. Por outro lado, a técnica de composição através de seqüências de imagens denuncia uma proposta estética moderna, já que a foto única era a técnica utilizada até então. Desta forma, pode-se dizer que a busca pela atemporalidade da proposta do artista o remete a um espaço-temporal específico dentro da história da arte, que é o momento moderno de rupturas temporais, constituindo um paradoxo comum aos movimentos de vanguarda.

Em se tratando do tempo intrínseco, o elemento fantástico que compõe o cenário do banheiro, evidenciando a utilização de montagem para a realização da tomada fotográfica, motiva o leitor a uma leitura que compreende a série como algo montado, artificial, com a clara intenção ficcional. Essa relação impossibilita que haja uma leitura de atestação dos fatos própria da fotografia, mas ao contrário, uma ficcionalização comum às artes narrativas. Já no plano intersticial, o tempo de leitura de uma foto única é completamente diferente do de uma série fotográfica. A leitura de um e de outro exige frações temporais diferentes. A circularidade da série fotográfica remete o leitor a uma nova leitura da série, amarrando o espectador em uma teia de sentidos e sensações infinitas. Desta forma, a série fotográfica não mais remeterá apenas ao passado, àquilo que foi, a uma reconstrução da tomada fotográfica que deu origem à imagem; mas lançará esse passado ao futuro, para possibilidades de releituras e reconstruções em conjunto com a imaginação do leitor na construção do sentido, criando referências temporais e espaciais próprias da ficção.

No discurso fotográfico das séries o tempo é outro - o da narrativa - diferente do tempo memorialístico até então utilizado, isto é, a sintaxe fotográfica, como afirma Jan Baetens:

(...) em vez de permanecer voltada para o passado, para o momento da tomada em que se absorve a percepção do espectador atual separado de sua temporalidade, daqui em diante é a coincidência da imagem fotográfica e do presente, após os deslocamentos do espectador dentro do lugar, que se vê valorizada. (BAETENS, 1998, p. 240)

O fato de a série fotográfica ter uma proposta ficcional desloca o tratamento dado ao tempo da forma como ele é trabalhado na arte fotográfica para a forma como ele é apresentado nas formas narrativas. O corte temporal, marca da

tomada fotográfica, é administrado através de uma sucessão de imagens (decupagem) praticamente iguais, possuindo como única diferença a distância do enquadramento. Das nove imagens da série *Things are Queer*, cinco variam apenas o *zoom* da tomada. Esta seqüência cria a ilusão de sucessão e fornece o encadeamento narrativo necessário para a leitura da narrativa, criando uma sintaxe fotográfica. Porém, ao mesmo tempo em que a sucessão de fotos permite que haja um antes e um depois, configurando a narratividade, os elementos fantásticos da obra e a circularidade de sua estrutura afastam a percepção do espectador de uma leitura lógica, de um entendimento dos acontecimentos, gerando perguntas e estranhezas sem dar respostas ou caminhos. Além disso, a presença da imagem que aparece na terceira foto em todos os outros quadros, hora de forma visível e outras sob forma de sugestão, também interliga os quadros, formando, não mais uma coletânea de imagens, mas uma seqüência narrativa. Não se trata mais de um agrupamento de imagens sobre um mesmo tema ou que registre momentos sucessivos. Configura-se uma construção sintática e semântica que possui uma trama, um tema e uma identidade estética que as interliga. A história de Duane Michals é um movimento de câmara na profundidade de uma única imagem, seguindo a lógica da “boneca russa”: dentro de uma imagem há uma outra que contém uma outra que guarda uma outra...

A série de Michals congrega os três tipos de formas de representação sistematizadas por Dubois, pois apresenta uma certa relação mimética com a realidade, uma vez que é possível reconhecer os elementos do cenário (ícone); possui necessariamente uma ligação referencial com o objeto fotografado (índice); mas utiliza sua construção icônica e indicial para compor

metáforas e simbologias, portanto uma representação do tipo símbolo. É desta forma que o trabalho se aproxima das formas de linguagem, também classificadas como modo de transformação do real.

Nas duas obras, os limites entre o real e o ficcional são quebrados, e o plano imagético, que só dispunha de elementos ficcionais ou irrealis, também passa a trabalhar com frações da realidade, e o mundo, lugar comum do real, passa a ser questionado. Os conceitos são subvertidos e a arte, através de seus próprios elementos, discute sua constituição. O tempo, responsável pela noção de sucessão, passa a designar simultaneidade, remetendo à percepção, que antes seguia uma seqüência lógica, a um jogo de paralelismos e descontinuidades.

Por sua natureza híbrida, os trabalhos de Duane Michals em formato seqüencial foram comparados pelos críticos ao cinema, mas a dependência do tempo real e do naturalismo na realização dos filmes os afastam dele. É possível, isto sim, afirmar que estejam muito mais próximos da linguagem metafórica dos poemas. Quando Livingstone (1997), organizador da coletânea **The Essential Duane Michals**, diz que as séries de Michals estão para os filmes de maneira semelhante a que os poemas estão para o romance, atuando na imaginação não por meio da evidência acumulada pela descrição e explicação, mas através da condensação de imagens únicas, ricas em alusão metafórica, é interessante observar que ele chama a atenção para a natureza híbrida do trabalho, relacionando dois gêneros que possuem também como instrumento a linguagem verbal, evidenciando o diálogo entre a narrativa literária e a série fotográfica pelo viés poético. Pedro Vasquez (1999), em sua dissertação, afirma que, mesmo sendo difícil a descrição da obra de Michals, seria possível descrevê-la como o equivalente visual

de um conto ou de um longo poema narrativo e conclui dizendo que a melhor forma de classificá-la é através da nomeação: poesias narrativas confessionais em imagens fotográficas. Cortázar, ao mesmo tempo, em seu ensaio *Dos contos breves e seus arredores*, relaciona o conto e a poesia, quando diz que:

A gênese do conto e do poema é, contudo, a mesma, nasce de um repentino estranhamento, de um deslocar-se que altera o regime 'normal' da consciência, num tempo em que as etiquetas e os gêneros cedem a uma estrepitosa bancarrota, não é inútil insistir nesta afinidade que muitos acharão fantasiosa. Minha experiência me diz que, de algum modo, um conto breve como os que procurei caracterizar, não tem uma estrutura de prosa. (CORTÁZAR, 1993, p. 234)

O que Cortázar e Michals esteticamente chamam a atenção em suas obras, Octavio Paz teoriza em seus ensaios. Ele diz que a imagem (neste contexto significando metáfora), “ao enunciar a identidade dos contrários, atesta contra os fundamentos do nosso pensar. Portanto a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade” (PAZ, 1972, p. 38). Ele completa ainda dizendo que:

A linguagem ultrapassa o círculo dos significados relativos, o isto e o aquilo, e diz o indizível: as pedras são plumas, isto é aquilo. A linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende – e às vezes o consegue – recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade. (PAZ, 1972, p. 50)

Com base nesta premissa, as duas obras possuem esta intersecção também com a poética, na medida em que o tratamento dado à realidade nas duas obras pretende questionar as formas de representação e utilizar a metáfora como forma de apresentar um mundo próprio para cada leitor.

*Continuidad de los parques* e *Things are Queer* são duas obras que vêm exemplificar de forma magistral os questionamentos estéticos de um período. A proposta de abordar a continuidade e a estranheza está nos títulos das obras, que

remetem ao insólito. O miniconto de Cortázar diz que a vida pode ser ficção e que a ficção pode ser realidade. A série fotográfica apresenta um quadro ao leitor, ao mesmo tempo em que o joga dentro dele. As imagens mentais criadas no ato de leitura do miniconto e as imagens verbais construídas na série fotográfica criam no imaginário do leitor um mundo fantástico, que não segue as leis da cronologia temporal, que não possui correspondência com os referenciais conhecidos, mas que comunica a arbitrariedade das representações do mundo.

## CONCLUSÃO

A rebelião que ocorreu nas artes, no que diz respeito ao tratamento dado à linguagem, decorreu da tomada de consciência de que a palavra ou a composição imagética não poderiam atingir as pretensões almejadas pelo cientificismo. Os novos procedimentos, que iniciaram no Romantismo e culminaram no Surrealismo, não só desmascararam essa visão aparente da realidade, como também transformaram o relativismo no próprio princípio da construção artística. A arte deixa de trabalhar com a representação como mímese da realidade e passa a entendê-la como simulacro: a imagem, a aparência como uma forma de realidade, não entrando em questionamento seu poder de verdade.

Tendo como pano de fundo este contexto, muitos artistas transformaram estas questões em temas de suas obras. O miniconto de Julio Cortázar *Continuidad de los parques* e a série fotográfica *Things are Queer*, de Duane Michals, foram escolhidos para exemplificar essa atitude, em que é possível observar o processo de mudança de conceitos e paradigmas, pois são duas obras que apresentam uma nova forma de contar histórias, histórias estas não mais presas a referenciais fixos, reais, mas a elementos simbólicos e abstratos. Além disso, as propostas de seus autores também dialogam, permitindo que obras de gêneros diferentes apresentem a mesma temática, discutindo o fazer artístico e trabalhando com as mesmas problemáticas no aspecto formal.

Através da flexibilidade que o campo da Literatura Comparada alcançou nos últimos tempos, foi possível que se fizesse a aproximação entre um miniconto e uma série fotográfica, utilizando conceitos como a interdisciplinaridade e

o hibridismo. A atitude interdisciplinar foi necessária tanto no suporte teórico, isto é, na forma de relacionar teorias e áreas de conhecimento, quanto na escolha do *corpus*. O hibridismo foi o princípio norteador que permitiu que se observasse o caráter marginal das obras com relação aos seus gêneros e que se constatasse as inter-relações existentes entre elas. Os dois conceitos pressupõem a existência prévia de limiares, isto é, fronteiras entre disciplinas e gêneros que, a princípio expressavam separação. Mas, como afirma Tania Carvalhal (1999), as noções de interdisciplinaridade e hibridismo vêm para indicar que os limites existem para serem ultrapassados e redimensionados. Neles, estão, pois, embutidos os sentidos de passagem, de ultrapassagem, o de cruzamento de influxos, o de deslocamentos e o de transformações.

O autor de *Continuidad de los parques*, assim como em outros de seus contos e romances, discute as questões de forma metaficcional quando constrói um texto que possui como tema a imbricação dos dois planos (ficcional e “real”) através da sobreposição de dois universos temporais e espaciais diferentes. No final da leitura, percebe-se que o enredo não é o tema do miniconto, mas sim as perguntas suscitadas pela sua estranheza. O tema é o questionamento a respeito da própria natureza do texto e da leitura, através de uma construção que utiliza os próprios instrumentos para questioná-los. A estrutura do texto é organizada em duas dimensões: o plano do Leitor 1, aquele que lê o miniconto de Cortázar, nós, portanto; e o Leitor 2, o protagonista do miniconto criado por Cortázar, que por sua vez lê um romance. Os Leitores 1 e 2 vivem paralelamente dois planos temporais: os dois vivenciam experiências do tempo “real” e do tempo ficcional. Quando então, elementos de um plano penetram no outro, a divisão preestabelecida entre ambos

cai por terra e os papéis destes leitores ficam ameaçados. A literatura passa a não ser mais lugar de construção de um mundo ficcional, distante o suficiente para a manutenção da estabilidade do leitor, mas um espaço onde se imbricam as duas dimensões, onde a história narrada pode ser parte do real, e a verdade apenas uma fração do que chamamos de real. Frente a esta constatação, seria mesmo real o mundo que nos cerca? A literatura é pura ficção? Com este artifício do autor, é possível observar que a divisão estabelecida entre a realidade e a ficção não passa de mera tentativa de classificação, tão abstrata como todas as outras.

A série fotográfica, por seu turno, constrói uma narrativa circular tematizando o fazer fotográfico. O movimento dado pelo *zoom* mostra que o ponto de vista e o jogo que se podem estabelecer entre o visto e o não visto construirá o sentido e uma leitura possível da narrativa. A realidade e a verdade são questionadas, e a narratividade visual ganha novos instrumentos para a sua construção. Em função de sua estrutura peculiar e de sua proposta audaz, a série fotográfica de Duane Michals habita a margem dentro do gênero fotográfico, uma vez que utiliza uma linguagem simbólica mesmo quando constrói uma narrativa com elementos indiciais, porém subvertendo o seu uso. A temporalidade, da fotografia e dentro da fotografia, passa a ser reconhecida em vários níveis: o tempo da tomada, a temporalidade do sujeito fotografado, o desenrolar inoculado da imagem pelo saber do leitor. Hoje se lê como relatos os livros de fotografias recebidos antes como simples coletâneas de imagens. O objeto fotografado é remetido a um outro plano que não é mais apenas o da morte do instante capturado, conforme Barthes (1994), mas o de um outro tempo, de duração infinita.

A incorporação da dimensão metaficcional nas obras, isto é, a transformação da ficção em tema é o que as aproxima pelo viés temático. A problematização da perspectiva narrativa, que traz consigo a crítica do próprio ato de contar, é a proposta dos dois autores: Cortázar e Michals põem em xeque a noção de ficção e realidade, imbricando as duas dimensões para mostrar a impossibilidade de sua separação e a inter-relação visceral que existe entre ambas.

No plano temporal, os trabalhos subvertem os conceitos de tempo próprio de seus gêneros, isto é, o miniconto apresenta um tempo fracionado, em forma de cortes comuns à fotografia, e a série fotográfica utiliza a seqüência fotográfica para criar um tempo contínuo, próprio da narrativa. Além disso, os dois se aproximam da utilização que a lírica faz da construção temporal: de maneira subjetiva, utilizando o livre jogo de significações, graças ao qual é possível o retorno reflexivo da linguagem sobre si mesma, absorvendo as marcas da sucessão temporal, como explica Benedito Nunes:

Esse teor objetivo, que lhes é comum (épico e dramático), separa-os da lírica, inconcebível sem a tonalidade afetiva, que incorpora os eventos às vivências de um Eu, e sem o ritmo, que incorpora os eventos às vivências ao livre jogo das significações, graças ao qual se opera o retorno reflexivo da linguagem sobre si mesma. (NUNES, 1995, p.8)

O tempo é mais um aspecto que mostra a complexidade das obras e a forma híbrida que elas apresentam. Tratam-se, portanto, de duas obras, uma de natureza narrativa e outra, plástica, que se apropriam das técnicas e dos efeitos uma da outra, além de as duas possuírem em comum as características da construção temporal da lírica. O estranhamento que isso provoca traz à tona o questionamento quanto às fronteiras dos gêneros, à tênue divisão entre representação e simulacro e à possibilidade de discutir todas essas questões no próprio ato de criar.

Experimentações neste sentido levam a um tipo de construção textual ou composição de imagens que desloca o leitor de seus referenciais conhecidos.

Pode-se dizer, então, que o miniconto *Continuidad de los parques*, de Cortazar, possui as características do conto, as especificidades do conto fantástico e uma relação estreita com as artes plásticas, na medida em que exige do leitor a percepção de elementos plásticos para o entendimento da ação, como descreve Damazio (2000) em seu artigo, utilizando metáforas geométricas:

Júlio Cortázar desafia leitores e críticos com um jogo de cubo mágico, oferecendo uma variedade combinatória infinita de figuras e cores. Escritura poliédrica, polimorfa, cujos planos de narração parecem refletir outros planos que reverberam em planos inesperados. (DAMAZIO, 2000, p.15)

A série fotográfica *Things are Queer*, de Duane Michals, possui como unidade menor a fotografia, porém subverte a noção de recorte, criando uma narração através de uma seqüência de imagens fixas, dialogando diretamente com o conto através de sua estrutura narrativa. Conforme a concepção de Dubois (1999), a série mescla elementos indiciais, pois indica uma realidade exterior, porém se utiliza destas referências para dizer algo ou codificá-lo. Não é mais uma linguagem referencial mas abstrata que se está utilizando.

Outra evidência da proximidade existente entre as duas propostas é o fato de que se pode aplicar às duas formas artísticas a metáfora do jogo, presente na crítica de Cortázar a respeito do conto fantástico e no conceito de ato fotográfico de Dubois. A obra dos dois pode ser comparada a um jogo, como será possível observar nas duas citações abaixo, a primeira de Arrigucci (1973), referindo-se à obra de Cortázar, e a segunda de Dubois (1999), tratando do ato fotográfico:

(...) o jogo aparece na obra de Cortázar como uma experiência imantada de potencialidade reveladora, uma “diversão” que desvia da normalidade repetitiva, apontando para uma nova dimensão da realidade, ou seja, como um jogo transcendente. O que é importante frisar desde já é a possibilidade de tudo entrar nesse jogo: um anagrama, uma revolução, a busca de um sentido para a existência, a própria vida. Tudo pode entrar nessa dança lúdica e, de repente, remeter a outra coisa, como um elemento *epifânico*. Desde um momento espiritual privilegiado da existência até a vida inteira, tudo pode ser visto “como el comentário de otra cosa que no alcanzamos”, conforme se diz em *Rayuela*. O jogo parece implicar uma possibilidade de passagem, uma abertura à participação, exatamente como o *jazz* e a poesia. (ARRIGUCCI, 1973, p. 56-57)

(...) o princípio geral da *imagem-ato*, que guiou todo esse trabalho, conduz logicamente a considerar que *qualquer fotografia é um golpe* (uma jogada), qualquer ato (de tomada ou de olhar para a imagem) é uma tentativa de “fazer uma jogada” (dar um golpe) – exatamente como uma partida de xadrez: temos objetivos (mais ou menos nítidos), passamos ao ato, e vemos o que ocorre depois do golpe (da jogada) (do corte). Eis *o jogo*. Não se coloca a questão da Verdade ou do Sentido – pelo menos no absoluto. A única questão é da pertinência ou da eficácia contingente: fracassa-se ou obtém-se sucesso enquanto golpe (jogada). Nesse sentido a fotografia é uma partida sempre em andamento, onde cada um dos parceiros (o fotógrafo, o observador, o referente) vem *arriscar-se* tentando fazer a jogada certa. Todas as artimanhas são válidas. Todas as oportunidades devem ser aproveitadas. (...) E a cada jogada, todos os dados podem ser mudados, todos os cálculos devem eventualmente ser refeitos. (DUBOIS, 1999, p. 162)

Frente às aproximações possíveis de se formular, observa-se que tanto o gênero conto quanto a arte fotográfica sofreram, ao longo do tempo, mudanças importantes em seus princípios epistemológicos no que diz respeito ao tratamento dado a sua matéria de trabalho. O conto, que tradicionalmente contava aquilo que de alguma maneira havia ocorrido, desloca-se e passa a contar o ato de contar ou os acontecimentos chamados fantásticos. A fotografia, que nasce justamente para satisfazer a vontade humana de retratar de forma neutra e imparcial a realidade, transforma-se em arte, e, portanto, subjetiva e, em seu grau mais extremo, abstrata, questionando frontalmente o princípio identitário que a diferenciava, inclusive, das outras formas de representação pictórica. Disso pode-se

concluir, utilizando as palavras de Lucia Santaella, “que o código hegemônico deste século não está nem na imagem, nem na palavra oral ou escrita, mas nas suas interfaces, sobreposições e intercursos, ou seja, naquilo que sempre foi do domínio da poesia”. (SANTAELLA, 1998, p. 69)

Enfim, a arte moderna é um questionamento, ora violento, ora lúdico, daquilo que a sociedade ocidental aceita ou define como arte, e uma interrogação sobre o próprio limite que separa a arte da não-arte. Muitos são os estudos que perpassam gerações de teóricos e filósofos na tentativa de definir estes limites, conseguindo apenas tornar evidente o entrecruzamento de diferentes manifestações artísticas até há pouco tempo separadas por definições de gêneros estanques e tipos de linguagens determinadas. A única verdade é a de que “o paradoxo é a sorte lógica do pensamento quando se ocupa do tempo e da linguagem”. (NUNES, 1995, p. 78)

## REFERÊNCIAS

1. ARISTÓTELES. **A Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966. 264p.
2. ARRIGUCCI JR., David. **O Escorpião encalacrado**. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Coleção Debates).
3. BAETENS, Jan. A volta do tempo da fotografia moderna. In: SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 230-241.
4. BARTHES, Roland. **A Câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
5. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica. In: **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 163-196.
6. \_\_\_\_\_. Pequena História da Fotografia. In: KOTHE, Flávio R. (org.). **Walter Benjamin**: Sociologia. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991. p. 219-240.
7. BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
8. BUENO, André. As regras do jogo ou a arte de inventar pontes e passagens. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Rio de Janeiro, n. 6, p. 23-43, 2002.
9. BUITONI, Dulcília Schroeder. Fotonovela: infelizmente ainda um quadrado amoroso. In: AVERBUCK, Ligia (org.). **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo: Nobel, 1984.
10. CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Paidós, 2001.
11. CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In: **El reino de este mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.
12. CARVALHAL, Tania Franco. Literatura Comparada e estudos culturais: aproximações e distanciamentos. In. ANDRADE, Ana Luiza. et.al. **Leituras do ciclo**. Chapecó: ABRALIC, 1999. p. 115-121.
13. CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Coleção Debates).
14. CORTÁZAR, Julio. **El sentimiento de lo fantástico**: conferencia dada por Julio Cortázar en la U.C.A.B. Disponível em: <<http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/confe1.htm>>. Acesso em 12 de agosto de 2003.
15. \_\_\_\_\_. Algunos aspectos del cuento. In: ALAZRAKI, Jaime. **Julio Cortázar**: obra crítica 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 345-363.

16. \_\_\_\_\_. Continuidad de los parques. In: **Cuentos completos**. Madri: Alfaguara, 1994. v. 1. p. 291-292.
17. \_\_\_\_\_. Continuidad de los parques. In: **Final do jogo**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971. p. 11-13.
18. \_\_\_\_\_. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Coleção Debates)
19. COSSON, Rildo. As medidas do conto. **Cadernos do I.L.**, Porto Alegre, n. 17, p.143-153, 1997.
20. COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. **A Fotografia moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ: IPHAN: FUNARTE, 1995.
21. COSTA, Ligia Militz da. **Mímese e verossimilhança** : na poética de Aristóteles e na teoria da literatura contemporânea. 1986. 303 f. Tese (Doutorado em Letras) - PUCRS, Instituto de Letras e Artes, Porto Alegre, 1986.
22. CUNHA, Eneida Leal. Literatura comparada e estudos culturais. In: MARQUES, Reinaldo; BITTENCOURT, Gilda (orgs.). In: **Limiares críticos: ensaios sobre a Literatura Comparada**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. p. 65-71.
23. DAMAZIO, Reynaldo. O Poliedro Cortázar. **Cult: Revista Brasileira de Literatura**, São Paulo, v. 4, n. 39, p. 14-18, out. 2000.
24. DUBOIS, Philippe. **O Ato fotográfico e outros ensaios**. 3. ed. Tradução de Marina Appenzeiller. Campinas: Papirus, 1999. (Coleção Ofício de arte e forma).
25. EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Sequencial**. Tradução de Luis Carlos Borges. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
26. EPPLE, Juan Armando. **Brevísima relación sobre el cuento brevísimo**. Oregon, USA: Universidad de Oregon Eugene, s.d. Disponível em: <<http://www.cidi.oas.org/Epplerib96.htm>>. Acesso em 20 de agosto de 2003.
27. \_\_\_\_\_. **Introducción**. Oregon, USA: Universidad de Oregon Eugene, s.d. Disponível em: < <http://www.iacd.oas.org/RIB%201-4%2096/intro-epple.htm>>. Acesso em 23 de agosto de 2003.
28. FEIJÓ, Mário. **Quadrinhos em ação: um século de história**. 3 ed. São Paulo: Moderna, 2003. ( Coleção Polêmica).
29. FREITAS, Ademar Vargas. Tania Carvalhal, a comparatista. **Jornal da Universidade**, Porto Alegre, v.4, n. 61, p. 12, abr. 2003.
30. GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1998.
31. JANTSCHV, Ari Paulo; BIANCHETTI, L. (orgs.). **Interdisciplinaridade: para além da filosofia do sujeito**. Petrópolis: Vozes, 1995.

32. KOCH, Dolores. **Comentários sobre el minicuento**. [S.l.:s.d]. Disponível em: <<http://webs.sinectis.com.ar/rosae/breve5.htm>>. Acesso em 23 de agosto de 2003.
33. KOCH, Dolores. El micro-relato en la Argentina: Borges, Cortázar y Denevi. **Enlace**. Nueva York, n. 5/6, p. 9-13, 1985.
34. KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
35. LAGMANOVICH, David. **Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano**. Tucumán, Argentina: Universidad Nacional de Tucumán, s.d. Disponível em: <<http://www.iacd.oas.org/RIB%201-4%2096/lagmano.htm>>. Acesso em: 10 de agosto de 2003.
36. LIVINGSTONE, Marco. (org.) **The Essential Duane Michals**. London: Bulfinch Press, 1997.
37. MACHADO, Maria Luiza Bonorino. **O espelho e a máscara: o narrador nos contos fantásticos latino-americanos**. 1999. 197 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - UFRGS, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 1999.
38. MANINI, Miriam Paula. Imagem, imagem, imagem: o fotográfico no foto-romance. In: SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 244-258.
39. \_\_\_\_\_. **O verbal e o visual no caso do foto-romance**. 1992. 2 v. Dissertação (Mestrado) – UNICAMP, Instituto de Artes, Campinas, 1992.
40. MARQUES, Nelson; MENNA-BARRETO, Luiz. Apresentação. In: **Estudos sobre o tempo: os tempos biológicos, psicológicos e social**. São Paulo: USP, 1991. (Estudos Avançados: Coleção Documentos).
41. MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. Alejo Carpentier: teorías del barroco y de lo real maravilloso. In: **Ocho veces Alejo Carpentier**. Caracas: Grijalbo, 1992.
42. MENDILOW, Adam Abraham. **O Tempo e o romance**. Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.
43. MIRANDA, Wander Melo. Projeções de um Debate. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Rio de Janeiro, n. 4, p. 11-17, 1998.
44. MONEGAL, Emir R. **Borges: uma poética da leitura**. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Coleção Debates).
45. NUNES, Benedito. **O Tempo na narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.
46. OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Literatura, cinema e produção de simulacros. In: SARAIVA, Juracy Asmann (org.). **Narrativas verbais e visuais**. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003. p. 27-41.

47. OLIVEIRA, Ubiratan Paiva de. **Harold Pinter, cinema e literatura: os limites da realidade**. 1996. 2 v. Tese (Doutorado em Letras) - UFRGS, Instituto de Letras, Curso de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 1996 .
48. PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
49. PERINE, Marcelo (org.). **Platão República**. São Paulo: Scipione, 2001. (Reencontro Filosofia)
50. PIETRI, Arturo Uslar. Letras y hombres de Venezuela In: **El cuento Venezolano**. México: Fondo de Cultura Económica, 1948.
51. PIGNATARI, Decio. **Contracomunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Coleção Debates)
52. SAMAIN, Etienne (org.). **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.
53. SANTAELLA, Lucia e NOTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.
54. SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil 1979 – 1981: cultura versus arte In: ANTELO, Raul, et al. **Declínio da Arte: ascensão da cultura**. Florianópolis: ABRALIC/Letras Contemporâneas, 1998. p.11-23.
55. SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano In: **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11-28.
56. SILVA, Débora Mütter da. **A Perseguição da forma na metalinguagem ficcional de Julio Cortázar e Clarice Lispector**. 2001, 178f. Dissertação (Mestrado em Letras) - UFRGS, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2001.
57. SOUZA, Eneida Maria de & MIRANDA, Wander Melo. Perspectivas da Literatura Comparada no Brasil. In: CARVALHAL, Tania Franco (org). **Literatura Comparada en el mundo: cuestiones y métodos**. Porto Alegre: L&PM, 1997. p. 39-52.
58. SOUZA, Eneida Maria de. A Teoria em Crise. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Rio de Janeiro, n. 9, p. 19-29, 1998.
59. TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura fantástica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Debates).
60. VASQUEZ, Pedro Karp. **Sonhos verdadeiros: o universo criativo e a fotografia de autor de Duane Michals, 1958-1998**. Dissertação (Mestrado) - UFF, 1999.
61. VAX, Louis. **A Arte e a literatura fantástica**. Lisboa: Arcadia, 1983.
62. ZAVALLA, Lauro. El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario. In: **Ciudad Seva: hacer electrónica del escritor Luiz López Nieves**. [S.l.:s.d]. Disponível em:

<<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/zavala3.htm>>. Acesso em: 05 de outubro de 2003.

- 63.\_\_\_\_\_. Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad. In: **El Cuento en red**. México, n.1, primavera 2000. Disponível em: <<http://cuentoenred.org>>. Acesso em: 07 de outubro de 2003.

## ANEXO 1

**Reprodução do conto:**

***Continuidad de los parques*, de Julio Cortázar.**

## **Continuidad de los parques**

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte.

Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos pero él rechazaba las caricias, no había venido ha repetir las ceremonias de una pasión secreta. protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir. Nada había sido olvidado, coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora, cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido., El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla. Empezaba a anochecer.

Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez. parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces: el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.

## **ANEXO 2**

**Reprodução da série fotográfica:**

***Things are Queer*, de Duane Michals.**







**TATIANA DA SILVA CAPIVERDE**

Bacharel em Letras – Espanhol, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Av. Orieta, 230, Parada 46

Viamão – RS

Fone: (51) 446 4002 ou (51) 9144 9635

[t.capaverde@zipmail.com.br](mailto:t.capaverde@zipmail.com.br)