

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JAIR MARCOS GIACOMINI

A FOTOGRAFIA EM *LAS BABAS DEL DIABLO*
E EM *BLOW-UP*: MARCA DE INDECISÕES

PORTO ALEGRE
2004

JAIR MARCOS GIACOMINI

A FOTOGRAFIA EM *LAS BABAS DEL DIABLO*
E EM *BLOW-UP*: MARCA DE INDECISÕES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Luiza Berwanger da Silva

Porto Alegre
2004

Dedico este trabalho ao meu amigo-irmão
Márcio Cervo Dutra (em memória). Ele amava o
cinema e deve estar (quem saberá?) assistindo ao
que, por aqui, ainda protagonizamos: tragédias,
romances, comédias...

Dedico também ao meu sobrinho e Afilhado,
Matheus, que, neste 2004, sobreviveu a uma
prova da Vida. Vivendo feliz, faz-me feliz.

Dedico ainda ao meu Outro Afilhado,
Augusto. Aos três anos de idade, ele construiu e
nomeou meu espelho. Nomeando meu Duplo,
este me fere, sem ferir tanto.

AGRADEÇO

À minha orientadora, Maria Luiza Berwanger da Silva, que entendeu, acolheu e disse “siga em frente, a vela não vai se apagar!”.

À professora Jane Fraga Tutikian, que me incentivou a procurar a Literatura Comparada.

Ao professor Ubiratan Paiva de Oliveira, que me apresentou *Blow-Up* e *Las babas del diablo* e, assim, propiciou-me repensar e reconfigurar minhas primeiras idéias de projeto.

Aos professores e às professoras que ministraram as disciplinas que cursei; seus ensinamentos estão, de alguma forma, presentes neste trabalho: Maria Luiza Berwanger da Silva, Rita Terezinha Schmidt, Gilda Neves da Silva Bittencourt, Márcia Ivana de Lima e Silva, Ubiratan Paiva de Oliveira, Tania Franco Carvalhal e Michael Korfmann.

Aos fotógrafos Luiz Eduardo Robinson Achutti e Flávio Dutra que, gentilmente, permitiram a utilização de suas fotografias neste trabalho.

A Andrea do Roccio Souto, pelas vírgulas e pelas não-vírgulas. Pelo Orvalho e pelas outras prazerosas descobertas.

À minha família: Eledir, Gabriela e Zimmermann; Eneide, Sérgio, Bruna e Giulia; Ivani, José e Matheus; Ivone e Serginho; à tia Isolina, à tia Zita e ao Paulo; e, especialmente, ao meu pai, Alcemiro, e à minha mãe, Amália.

Aos amigos que, de formas diferentes, me ajudaram a começar, a concluir e a percorrer o caminho: Tarcísio Lara Puiati, Carla Rossa, Alberto Ina, Fernando Alvarenga; Rubens Melo, Luiz Carlos Susin, Augusto Melo Santos, Gustavo Melo Santos; Maria Luiza Bonorino, Tatiana Capaverde, Maria Regina Bettiol, Carlos Rizzon, Ronaldo Machado, Paola Amaro, Eni Celidônio, Joana Bosak de Figueiredo, Adriana Dorfman, Constança Ritter, Semíramis Bastos, Lúcia Britto, Paulo Kralik, Elizamari Martins Rodrigues; Luiz Antonio de Assis Brasil, Orlando Fonseca, Beatriz Furtado; Duda Toralles, Luciano Arrussul, Everton Massaia, Silvio Vitali Jr., Julio Bacchin, Sacha Passos, Edmundo Tojal Donato Jr., Paulo Sérgio Irmão, Hélder Silveira, Jandira Rosa, André Lima Rosa, Marilise Bindé, Clênio Viegas, Luciano Carvalho, Eduardo Magalhães, Samuel Jr. e família; Ivone Cardoso, Sérgio Meyer, Liliane Dias de Lima, Mafalda Panatieri; e Ana Luiza de Lara e J. Arlei Rodrigues Cardoso.

Ao PPG Letras. Ao Instituto de Letras. À UFRGS.

À Capes, pela concessão da bolsa.

A Fotografia é uma evidência intensificada.
(Roland Barthes)

Entonces tengo que escribir.
(Julio Cortázar)

Ler não tem fim.
(Donaldo Schüller)

i n f i n i t o
n f i n i t o
f i n i t o
i n i t o
n i t o
i t o
t o
o
o t
o t i
o t i n
o t i n i
o t i n i f
o t i n i f n
o t i n i f n i

(Pedro Xisto)



(Jair Giacomini)

RESUMO

Esta dissertação é um estudo sobre o conto *Las babas del diablo*, de Julio Cortázar, e do filme *Blow-Up*, de Michelangelo Antonioni. Entre as inúmeras portas de entrada para abordar essas duas obras, optamos por explorá-las pelo caminho da fotografia, que é, a um só tempo, eixo temático ficcional do conto e do filme e também mola propulsora para um debate teórico sobre o fotográfico. Inserida em uma perspectiva comparatista, lançamos mão da intertextualidade e da interdisciplinaridade, conceitos fundamentais da Literatura Comparada.

Nesse sentido, abordamos inicialmente as relações de produtividade entre os próprios textos e, depois, entre textos e imagens. Posteriormente, aproveitando uma proposta de Cortázar de comparar a fotografia com o conto, passamos a explorar a fotografia no seu âmbito teórico. Dois autores são basilares nesse ponto do trabalho: Roland Barthes e Philippe Dubois. O primeiro, na obra *A câmara clara*, coloca-se como mediador de toda análise sobre a fotografia, procedendo, dentro de uma perspectiva teórica, de forma semelhante aos personagens de *Las babas del diablo* e de *Blow-Up*, estes no mundo da ficção. Já Dubois, em *O ato fotográfico*, debate algumas das propostas de Barthes e faz um apanhado histórico bastante produtivo na medida em que aborda as três percepções da fotografia desde sua invenção até os dias atuais.

Ao alçarmos a fotografia como mediadora teórica principal do *corpus* deste trabalho, realizamos um novo recorte, detendo-nos naqueles eixos levantados por Dubois e por Barthes que, na leitura de *Las babas del diablo* e de *Blow-Up*, nos pareceram exigir uma exploração mais produtiva. Nesse momento, estarão presentes questões relacionadas tanto à fotografia em si quanto às relações que ela estabelece com o fotógrafo e com aquele que a observa, sempre levando em conta as tentativas de tradução da imagem fotográfica para o texto e para o filme.

RESUMEN

Esta disertación es un estudio sobre el cuento *Las babas del diablo*, de Julio Cortázar, y de la película *Blow-Up*, de Michelangelo Antonioni. Entre las innúmeras puertas de entrada para analizar esas dos obras, optamos por explorarlas por el camino de la fotografía, que es, a uno sólo tiempo, eje temático ficcional del cuento y de la película y también resorte propulsor para un debate teórico sobre lo fotográfico. Inserida en una perspectiva comparatista, echamos mano de la intertextualidad y de la interdisciplinaridad, conceptos fundamentales de la Literatura Comparada.

En ese sentido, analizamos inicialmente las relaciones de productividad entre los propios textos y, después, entre textos e imágenes. Posteriormente, aprovechando una propuesta de Cortázar de comparar la fotografía con el cuento, pasamos a explorar la fotografía en su ámbito teórico. Dos autores son basilares en ese punto del trabajo: Roland Barthes y Philippe Dubois. El primero, en la obra *A cámara clara* (1984), se coloca como mediador de todo análisis sobre la fotografía, procediendo, dentro de una perspectiva teórica, de forma semejante a los personajes de *Las babas del diablo* y de *Blow-Up*, estos en el mundo de la ficción. Ya Dubois, en *O ato fotográfico* (1994), debate algunas de las propuestas de Barthes y hace un cogido histórico bastante productivo en la medida en que trabaja las tres percepciones de la fotografía desde su invención hacia los días actuales.

Al alzarse la fotografía como mediadora teórica principal del *corpus* de este trabajo, realizamos un nuevo recorte, deteniéndonos en aquellos ejes levantados por Dubois y por Barthes que, en la lectura de *Las babas del diablo* y de *Blow-Up*, nos parecieron exigir una exploración más productiva. En ese momento, estarán presentes cuestiones relacionadas tanto a la fotografía en sí cuanto a las relaciones que ella establece con el fotógrafo y con aquel que la observa, siempre llevando en cuenta las tentativas de traducción de la imagen fotográfica para el texto y para la película.

ABSTRACT

This study is about the short story *Las babas del diablo*, by Julio Cortázar, and the movie *Blow-Up*, by Michelangelo Antonioni. Among the several approaches to both works, photography was the chosen one, for it is both fictional thematic pivot in the short story and in the movie and also master spring for a theoretical debate about photography. Based on a comparative perspective, we made use of intertextuality and interdisciplinarity, two fundamental concepts in Comparative Literature Studies.

To do this, the subject approached first was the productivity relations between the texts themselves and, afterwards, between texts and images. Secondly, making use of a suggestion made by Cortázar on comparing photography and short story, we dedicated to exploit photography in its theoretical boundaries. Two authors are essential here: Roland Barthes and Philippe Dubois. The first one, in *A câmara clara* (1984), appears as a mediator in his analysis about photography, behaving, under a theoretical perspective, similarly to the characters in *Las babas del diablo* and *Blow-Up*, which are restricted to the fictional universe. Dubois, in his turn, in *O ato fotográfico* (1994), discusses some of Barthes's propositions and engenders an interesting and productive historical overview since it presents the three perceptions of photography ranging from its invention to the present time.

When photography was chosen as the main theoretical mediator to the *corpus* in this study, a new direction was taken, driven by those pivotal questions mentioned by Dubois and Barthes which, on reading *Las babas del diablo* and *Blow-Up*, appeared to claim for a further and more detailed investigation. As a result, questions related both to photography itself and the relations it establishes between photographer and observer will be present, always taking into consideration the attempts to translate the photographic image into text and into cinema.

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur le conte *Las babas del diablo*, de Julio Cortázar, et sur le film *Blow-Up*, de Michelangelo Antonioni. Parmi les plusieurs entrées pour aborder ces deux oeuvres, nous avons choisi d'exploiter le chemin de la photographie qui est, en même temps, l'axe thématique fictionnel du conte et du film et, c'est aussi, le motif qui soulève un débat théorique sur la photographie. Notre travail est inséré dans une perspective comparatiste, nous employons les concepts d'intertextualité et d'interdisciplinarité, concepts fondamentaux de la Littérature Comparée.

Dans ce sens, nous pensons d'abord les relations de productivité entre les textes, puis parmi les textes et les images. Ultérieurement, en profitant d'une proposition de Cortázar de comparer la photographie et le conte, nous passons à explorer la photographie dans son champ théorique. Deux auteurs sont importants dans ce point du travail: Roland Barthes et Philippe Dubois. Le premier, dans son oeuvre *A cámara clara* (1984), se place comme médiateur de toute l'analyse sur la photographie, en procédant, dans une perspective théorique, de façon semblable aux personnages de *Las babas del diablo* et de *Blow-Up*, ceux-là dans le monde de la fiction. En ce qui concerne Dubois, dans son oeuvre *O ato fotográfico* (1994), il discute quelques propositions de Barthes et il fait un résumé historique assez productif dans la mesure où il l'analyse dès son invention jusqu'aux jours actuels.

En élisant la photographie comme médiatrice théorique principale du *corpus* de ce travail, nous faisons un nouveau découpage, en ayant comme référence les axes soutenus par Dubois et Barthes qui, dans la lecture de *Las Babas del Diablo* et de *Blow-Up*, nous semblent exiger une étude plus productive. Dans ce moment, les questions qui concernent la photographie en soi quant aux relations qu'elle établit avec le photographe et avec celui qui l'observe seront points de discussion en prenant toujours en considération les tentatives de traduction de l'image photographique pour le texte et pour le film.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 TEXTOS E IMAGENS: RELAÇÕES DE PRODUTIVIDADE.....	15
1.1 As relações entre os textos.....	17
1.2 As relações entre textos e imagens.....	21
1.3 Texto e fotografia: a proposta de Cortázar.....	26
2 A FOTOGRAFIA: UM PERCURSO TEÓRICO.....	28
2.1 A fotografia segundo Roland Barthes.....	29
2.1.1 <i>Studium</i> e <i>punctum</i>	35
2.1.2 O referente fotográfico: passado e presente em conflito.....	41
2.2 Três percepções sobre o fotográfico propostas por Philippe Dubois.....	44
2.2.1 A fotografia enquanto mimese.....	45
2.2.2 A fotografia como codificação.....	48
2.2.3 A fotografia enquanto traço de um real.....	49
3 <i>LAS BABAS DEL DIABLO</i> E <i>BLOW-UP</i> : A FOTOGRAFIA E SEUS DESDOBRAMENTOS.....	54
3.1 Da fotografia ao texto e ao filme: desejo de tradução e de movimento.....	62
3.2 Do <i>studium</i> à descoberta do <i>punctum</i>	74
3.3 Morte e vida na fotografia.....	79
3.4 Tempo: tensões entre passado e presente.....	85
3.5 Foto-pose e foto-caça.....	89
3.6 Enquadramento: limite e expansão.....	94
CONCLUSÃO.....	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	109
REFERÊNCIAS FÍLMICAS.....	111
OBRAS BIBLIOGRÁFICAS CONSULTADAS.....	112

INTRODUÇÃO

Todo trabalho de escrita começa com um trabalho de leitura. No caso desta dissertação, o clique primeiro deu-se no contato com duas obras, o conto *Las babas del diablo*, de Julio Cortázar, e o filme *Blow-Up*, de Michelangelo Antonioni. O filme foi realizado a partir de uma adaptação do conto, melhor dizendo, foi construído como um trabalho de recriação artística. A primeira leitura/assistência que realizamos causou-nos estranhamento e atração. As seguintes provocaram outros sentimentos: inquietação, perturbação. E questionamentos. Questionamentos de várias ordens, principalmente relacionados àquele que evidenciava-se como eixo principal do conto e do filme: a fotografia. Mas a fotografia não estava ali, naquele conto e naquele filme, apenas como um *tema* para as narrativas ficcionais de Cortázar e de Antonioni. Aos poucos, víamos como que faíscas de propostas teóricas sobre o fotográfico, bem como sobre as relações da fotografia com a construção de um texto e com a realização cinematográfica. Ao mesmo tempo em que tomávamos contato com essas obras ficcionais, e motivados por nosso interesse particular pela fotografia, estávamos realizando uma releitura de *A câmara clara*, de Roland Barthes, esta uma obra teórica que, após sua publicação em 1980, viria a reconfigurar o pensamento e a produção de outros teóricos da imagem fotográfica. Verificamos, então, que, em *A câmara clara*, estavam presentes grande parte daqueles questionamentos em relação à fotografia que

nutriam *Las babas del diablo* e *Blow-Up*. A fotografia é uma imagem que é espelho do real ou é uma imagem que se submete aos códigos culturais do fotógrafo e do observador? Como a fotografia se relaciona com a questão *espaço*? Qual o seu embate com a questão *tempo*? Como, de um lado, o fotógrafo se comporta diante do mundo, como o recorta, como seleciona o que vai fazer parte da imagem fotográfica e por que exclui o que ficará fora dela? Como, de outro lado, o observador age diante da fotografia? Ele apenas a reconhece como algo belo/feio, como uma imagem que tão-somente informa sobre alguma coisa do mundo? Ou será que a fotografia, de alguma forma, age sobre o observador quando este se dispõe a questioná-la? Todas essas indagações, mais relacionadas à fotografia, se desdobram num outro nível no conto e no filme – entramos na questão da relação da fotografia com o texto e da relação da fotografia com o filme. Novas perguntas surgiram, então. Como se pode *contar* uma foto, através de um encadeamento de palavras? Pode-se narrar uma fotografia? E como a fotografia pode *mover-se* para se transformar em filme? Um filme é apenas fotografia em movimento? Esses questionamentos – e muitos outros que ainda poderiam ser relatados – construíram nossa motivação para seguir adiante.

Estávamos diante de um encontro: cinema, literatura e fotografia. Um encontro entre três modos de expressão artística. Um desafio que nos propusemos a enfrentar, tendo como base de sustentação dois conceitos basilares da Literatura Comparada: a intertextualidade e a interdisciplinaridade, conceitos esses que são abordados no primeiro capítulo.

Mas como organizar esse encontro, por qual ponta começar, por onde andar e aonde chegar? Ao mesmo tempo, sendo *Las babas del diablo* e *Blow-Up* obras tão férteis e que, por isso mesmo, já motivaram tantas outras investigações, como proceder para não reproduzir apenas o que já foi feito sem acrescentar pelo menos uma centelha de motivação aos leitores desta dissertação? Todo trabalho acadêmico, ao que se sabe, defronta-se com

esses problemas, que, aos poucos, precisam ser solucionados. Muitos poetas e escritores já disseram que escrever é um misto de prazer e de sofrimento. A escrita de uma dissertação não é feita de sentimentos diferentes.

Que decisão tomamos, então? Parecia-nos que uma possível resposta estava justamente no objeto que modulava o encontro das três obras. Um conto e um filme cujo tema é a fotografia, mas que se expandem numa explosão de questionamentos teóricos sobre o fotográfico. Uma obra teórica – *A câmara clara* –, cujo autor age como mediador da investigação sobre a fotografia e cuja escrita beira o ficcional. Nossa tentativa poderia, então, ser esta: alçar a fotografia como uma espécie de mediador teórico para reconfigurar nossa leitura do conto e do filme.

Naturalmente, nem todos os questionamentos suscitados poderiam ser incluídos nesta investigação. Então, como num procedimento fotográfico, fomos realizando recortes, escolhendo ângulos e ajustando o foco, de modo a obter abordagens mais produtivas. Assim, no segundo capítulo, buscamos interpretar e explorar *A câmara clara* (também esta uma obra tão ou mais complexa quanto o conto e o filme em questão) em algumas de suas propostas que pareciam estar sendo exigidas pelos questionamentos suscitados por *Las babas del diablo* e por *Blow-Up*. Para aprofundar e alargar alguns desses pontos, recorreremos, em seguida, a outro teórico da fotografia: Philippe Dubois.

Num trabalho de ida e volta entre o recorte teórico e a amplidão dos questionamentos suscitados pelo *corpus*, fomos elegendo certos pontos para serem abordados no terceiro capítulo, quando, então, defrontamos o conto *Las babas del diablo* e o filme *Blow-Up* com o aporte da teoria fotográfica.

Registramos ainda que, em relação ao projeto original desta dissertação, optamos, ao longo do percurso, por realizar uma redução no *corpus*. Também estavam previstos para serem analisados o filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain*, de Jean-Pierre

Jeunet, e o conto *A aventura de um fotógrafo*, de Italo Calvino. Devido à complexidade que se revelava sempre maior a cada imersão nas obras de Cortázar e de Antonioni, optamos pela restrição, lembrando das obras de Jeunet e de Calvino em pequenas passagens intertextuais.

Sobre a abrangência deste trabalho, acreditamos que, diante do recorte que toda pesquisa acadêmica exige, ele se constitui, na soma e no confronto de suas partes, em um conjunto coerente. Ao mesmo tempo, para dizer que a dúvida é companheira persistente num percurso de leitura e escrita, gostaríamos de nos valer das palavras de Roland Barthes, quando se refere ao fato de estar confuso quanto à terminologia de Prazer/Fruição:

[...] haverá sempre uma margem de indecisão; a distinção não dará origem a classificações certas, o paradigma rangerá, o sentido será precário, revogável, reversível, o discurso será incompleto. (BARTHES, 1973, p. 36)

Dessa forma, afirmamos que este é um trabalho lacunar e em construção, estando aberto a críticas e a sugestões. Parodiando um trecho de *Las babas del diablo*: melhor é escrever, quem sabe esta dissertação seja como uma resposta (ou como uma pergunta) para alguém que a leia.

1 TEXTOS E IMAGENS: RELAÇÕES DE PRODUTIVIDADE

Em uma entrevista concedida em 1979¹, Roland Barthes afirmou que sentia um “prazer intenso” em “legendar imagens”. Experiência realizada anteriormente pelo autor em *O império dos signos* e em *Roland Barthes por Roland Barthes*, a tarefa foi repetida no seu livro derradeiro, lançado em 1980: *A câmara clara*. Legendar imagens – fotografias, no caso dessa obra – é uma atividade que pode ser vista, por um lado, como algo banal e corriqueiro, haja vista a sua grande incidência nos processos contemporâneos de comunicação: basta tomarmos um jornal ou uma revista e veremos ali dezenas ou centenas de fotografias legendadas, seja em espaços jornalísticos, seja em espaços publicitários; pode, de outra parte, ser tomada como a fagulha ou o exemplo de algo maior, qual seja, as relações entre textos e imagens sob um ponto de vista artístico e/ou teórico. Na entrevista, Barthes afirma:

De que gosto no fundo é da relação entre imagem e a escritura, que é uma relação muito difícil, mas por isso mesmo gera autênticas alegrias criadoras, no mesmo sentido em que os poetas, outrora, gostavam de trabalhar problemas difíceis de versificação. Hoje em dia, o equivalente é encontrar uma relação entre um texto e imagens. (BARTHES, 1995a, p. 392)

“Alegrias criadoras” não é uma expressão que se poderia aplicar dentro do rigor da análise formal ou estrutural do texto literário ou de qualquer produção artística. Mas,

¹ Organizada juntamente com uma entrevista anterior, realizada em 1977, as duas entrevistas foram publicadas sob o título *Sobre a fotografia*. In: *O grão da voz*, p. 385-392.

de outra parte, torna-se coerente quando se relaciona tal expressão com uma abordagem mais aberta, em que uma categoria como o “prazer” entra em consonância com outras já consolidadas, para se tornar força de impulso na elaboração de propostas teóricas. É justamente o que Barthes faz em pelo menos dois momentos de sua produção: toma o prazer como guia para construir suas reflexões. E assim procede justamente para falar do texto, no primeiro caso – *O prazer do texto* – e de imagens (fotográficas), no segundo, com *A câmara clara*. Trata-se em ambos os casos do prazer relacionado à concepção de que todo trabalho de escrita resulta em *produtividade*, conceito basilar deste nosso trabalho, fornecido pelo próprio Barthes:

Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu’il est le *produit* d’un travail (tel que pouvaient l’exiger la technique de la narration et la maîtrise du style), mais le théâtre même d’une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur : le texte «travaille», à chaque moment et de quelque côté qu’on le prenne ; même écrit (fixé), il n’arrête pas de travailler, d’entretenir un processus de production. Le texte travaille quoi ? La langue. Il déconstruit la langue de communication, de représentation ou d’expression (là où le sujet, individuel ou collectif, peut avoir l’illusion qu’il imite ou s’exprime) et reconstruit une autre langue, volumineuse, sans fond ni surface, car son espace n’est pas celui de la figure, du tableau, du cadre, mais celui, stéréographique, du jeu combinatoire, infini dès qu’on sort des limites de la communication courante (soumise à l’opinion, à la doxa) et de la vraisemblance narrative ou discursive. La productivité se déclenche, la redistribution s’opère, le texte survient [...] (BARTHES, 1996, p. 998)

Essa definição de produtividade elaborada por Barthes relaciona-se, como se vê, ao texto, mas poderia, em princípio, ser expandida livremente por nós a qualquer sistema de expressão comunicativo ou artístico, como por exemplo, o cinema e a fotografia.

As palavras de Barthes nessa definição de produtividade estão umbilicalmente ligadas a todo um processo de modificações na concepção do texto, que, por sua vez, alteraram e continuam a influenciar os estudos literários, especialmente aqueles realizados sob o enfoque da Literatura Comparada. O texto passa a ser visto como um campo sem bordas ou limites definidos, é um vasto campo de produção de sentidos, amplia-se para além da obra literária, inclusive para a crítica e a teoria. Com as propostas de Barthes, o texto deixa de ser

uma estrutura pronta sobre a qual caberia apenas um trabalho de identificação; agora ele é algo *vivo*, um campo que está sempre *em processo*, e sobre o qual incidem *múltiplos saberes*. O pensamento barthesiano, a partir de *O prazer do texto*, também contribuiu para a percepção de que leitura e escrita são instâncias sempre imbricadas.

1.1 As relações entre os textos

Nessa trajetória de derrubada da concepção do texto como algo estático e fechado, o lingüista russo Mikhail Bakhtin é um dos precursores. Para ele, uma estrutura literária se constrói a partir da relação estabelecida com outras estruturas, literárias e extraliterárias, estando o discurso de um sempre marcado pelo discurso do outro. Ao analisar a obra de Dostoiévski, Bakhtin elaborou o conceito de dialogismo: o texto situa-se e insere-se na sociedade e na história, mas não as representa como espelho, pois o escritor lê o contexto social como texto e reescreve-o no texto que produz. O texto se constitui, para Bakhtin, no diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, a do destinatário, a do contexto atual e a do contexto anterior.

A partir das teorias de Bakhtin, Julia Kristeva elaborou, em 1969, o conceito de intertextualidade, fomentando a discussão sobre o processo de produção do texto literário e renovando os estudos comparatistas. Assim, se pronuncia a autora: “[...] todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla”. (KRISTEVA. *Apud* CARVALHAL, 1999, p. 50)

Com Kristeva, o texto passa a ser entendido na sua relação com os textos que o precederam, compondo-se como interconexão de textos, ligações essas que acontecem em

várias direções, em uma espécie de teia intertextual, uma teia que atravessa as fronteiras espaciais e temporais. Embora não fosse o objetivo de Kristeva, a noção de fonte e influência, que orientara durante pelo menos meio século os estudos comparatistas, é retomada, só que, agora, não mais pela noção de dívida com o texto anterior, mas como assimilação e *transformação* de textos anteriores em textos novos. Assim esclarece Tania Franco Carvalhal (1999, p. 51): “[...] o que antes era entendido como uma relação de dependência, a dívida que um texto adquiria com seu antecessor, passa a ser compreendido como um procedimento natural e contínuo de reescrita dos textos”.

Alguns escritores-críticos² também elaboraram propostas, que, em consonância com as já citadas, fornecem um conjunto de conceitos que se configuram relevantes para a Literatura Comparada e, por conseguinte, para o nosso trabalho. É o caso de Jorge Luis Borges, que realizou diversas incursões sobre o processo criador. Ele colocou em debate as noções clássicas de originalidade, filiação e hierarquia cronológica na produção literária, dizendo que, em muitos casos, um texto novo redescobre e dá sentido ao texto anterior. Desse modo, Borges subverte a noção de dívida: se for o caso de estabelecê-la, então textos mais antigos ficariam em débito para com o texto novo que, ao revisitá-los, conferem-lhe novo valor. Em *Kafka e seus precursores*, Borges afirma que cada escritor cria seus precursores. Esse processo dialético entre os textos, proposto por Borges, faz com que uns iluminem, resgatem e valorizem os outros.

No conto *Pierre Menard, autor do Quixote*, o autor argentino diz que um texto idêntico lançado em momentos históricos diferentes pode ser original em ambos os momentos, pois o contexto temporal altera completamente o sentido de cada um dos textos. No conto, o narrador relata a aventura do amigo Pierre Menard de reescrever alguns capítulos do clássico romance de Cervantes. A proposta de Menard não é fazer uma adaptação do texto

² Expressão cunhada por Leyla Perrone-Moisés (1993) para referir-se àqueles escritores que se dedicam, em suas obras, a refletir sobre o fazer literário.

primeiro para o tempo em que vivia, mas reescrevê-lo fielmente, palavra por palavra. Os dois textos eram, portanto, exatamente iguais, mas na confrontação do narrador eles são considerados totalmente diferentes. Ocorre que o peso temporal modifica completamente o significado dos textos. A linguagem utilizada por Cervantes, por exemplo, era perfeitamente compatível com a utilizada em sua época. Já ao ser reescrito por Menard, as mesmas palavras conferem ao texto mais recente um tom ultrapassado. Esse conto levanta ainda a questão do local e do tempo em que o leitor realiza a leitura. Como diz Carvalhal (1999, p. 69), o leitor torna-se “uma espécie de co-autor se entendermos a leitura também como uma forma de reescrita interminável”.

Amante devotado da literatura, Borges legou-nos outros textos, que como o citado *Pierre Menard, autor do Quixote*, dobram-se sobre si mesmos para refletir acerca do labirinto desenhado pela escrita (e pela leitura) no tempo e no espaço. Um caso exemplar é o conto *A Biblioteca de Babel*, em que a reflexão se dá justamente através da construção da *imagem* de uma biblioteca fictícia, descrita, aliás, como sinônimo de universo: “O universo (que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por balaustradas baixíssimas” (BORGES, 1991, p. 516).

As galerias, compostas de estantes repletas de livros, esclarece o texto de Borges, unem-se umas às outras; horizontalmente, através de um estreito vestíbulo e, verticalmente, para cima e para baixo, através de escadas espirais. Percorrer as galerias da Biblioteca, alimentando-se dos livros, é o destino do homem (o imperfeito bibliotecário). Tarefa que consumirá toda uma vida, e todas as vidas, sem que homem algum consiga percorrer a totalidade das galerias, ler todos os livros, decifrar todos os seus segredos. “Afirmo que a Biblioteca é interminável” (BORGES, 1991, p. 517), avisa-nos o texto; assim, será impossível abarcá-la, apreendê-la em sua totalidade. Por outro lado, embora se admita

que a Biblioteca seja infinita, não se poderá confirmar tal afirmação. Os homens-leitores estarão sempre *dentro* da Biblioteca, não lhes é possível embarcar em uma astronave para visualizá-la de fora, como fazem os homens-astronautas com a Terra quando vão para o espaço sideral. Para Borges, o homem é, pois, um “bibliotecário imperfeito”, em virtude de sua limitação diante da Biblioteca infinita. Embora a Biblioteca seja total e embora suas prateleiras registrem todas as possíveis combinações dos símbolos ortográficos, ou seja, “tudo o que é dado expressar em todos os idiomas” (BORGES, 1991, p. 519), essa totalidade jamais será alcançada pelo homem. É o que faz o homem ser homem e não Deus. A qualidade de Deus, isto é, aquela originada do conhecimento de todos os livros da Biblioteca, essa qualidade só é alcançada, como sugere o texto, num plano mítico: “Em alguma estante de algum hexágono (raciocinaram os homens) deve existir um livro que seja a cifra e o compêndio perfeito *de todos os demais*: algum bibliotecário o consultou e é análogo a um deus”. (BORGES, 1991, p. 521) [grifo do autor]

Podemos inferir ainda que cada bibliotecário imperfeito (leitor) fará um traçado único pela Biblioteca durante a sua vida intelectual. Um bibliotecário X jamais lerá os mesmos livros que um bibliotecário Y leu. E mesmo que os dois leiam exatamente as mesmas obras, as terão lido em tempos diferentes e, provavelmente, em hexágonos diferentes, e ainda em uma ordem cronológica diferente. Essas variantes conferem o caráter singular a cada trajeto de leitura realizado pelos leitores.

A noção de Biblioteca em Borges não é a de um acervo estático de livros. Sendo sinônimo de universo, é, ao contrário, dinâmica, é espaço e tempo de *trabalho* e de *prazer*, como é o texto para Barthes. Em *Le Propre du langage*, Jean-Christophe Bailly dedica um dos seus verbetes à biblioteca, comparando-a a uma adega e os livros, aos vinhos, concepção essa que parece aproximar-se das idéias borgianas. A exemplo dos bons vinhos, também os livros devem esperar, serenamente, o trabalho dos anos. O tempo vai conferir o

gosto especial e particular de cada um. Escreve Bailly:

Si les bibliothèques sont littéralement les caves du savoir humain (dans l'obscurité des livres fermés le sens travaille continûment), les livres présentent toutefois sur les bouteilles l'avantage de pouvoir être bus (lus) à tout moment et de se conserver sans limitation, ainsi que celui d'être inépuisables : même bue d'un trait, la bouteille reste pleine. (1997, p. 23)

Os livros, os textos são, portanto, fontes inesgotáveis para o trabalho de leitura.

A noção de trabalho do texto, apontada por Bailly, nos remete imediatamente ao pensamento barthesiano no tocante ao conceito de produtividade, que, por sua vez, está relacionada ao conceito de intertextualidade. A intertextualidade acaba por modificar o próprio conceito de texto. Este, como já foi dito, não pode mais ser visto como estrutura fechada, mas como trânsito *de e para* outros textos. Atualmente, se entende que a intertextualidade não pode ser reduzida apenas à idéia de teia ou cadeia de textos. Tampouco se pode pensar que sempre poderemos reconhecer claramente a presença dos *outros* textos que formam um determinado texto. Pensa-se agora no texto enquanto intertextualidade generalizada e não mais como relações de parentesco entre os textos. Mais uma vez recorremos a Barthes:

L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. Épistémologiquement, le concept d'intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité: c'est tout le langage, antérieur et contemporain, qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination – image qui assure au texte le statut, non d'une *reproduction*, mais d'une *productivité*. (BARTHES, 1996, p. 998) [grifo do autor]

1.2 As relações entre textos e imagens

Abordagem semelhante à que efetuamos sobre a questão texto pode ser elaborada para o mundo das imagens, propondo-se que um trânsito semelhante ao que é reconhecido entre os textos possa ser estendido para o campo das imagens e, da mesma forma,

para pensarmos sobre a relação entre mundo visual e mundo de textos.

Para tratarmos dessa questão, recorreremos inicialmente a uma citação:

Que se veja o ar escuro, nebuloso, açoitado pelo ímpeto de ventos contrários entrelaçados com a chuva incessante e o granizo, carregando para lá e para cá uma vasta rede de galhos de árvores quebrados, misturados com um número infinito de folhas.

Que se vejam, em torno, árvores antigas desenraizadas e feitas em pedaços pela fúria dos ventos. [...]

Ó, quantas pessoas podem ser vistas tampando os ouvidos com as mãos para calar o rugido feroz lançado através do ar obscuro pela fúria dos ventos misturados com a chuva, pelo estrépito dos céus e pelo chispar dos relâmpagos!

Outras não se contentavam em fechar os olhos, mas, tapando-os com as mãos, uma em cima da outra, os cobriam, ainda mais apertados, para não ver o massacre impiedoso da raça humana pela ira de Deus.

Ai de mim! quantos lamentos! [...]

Ai! Quantas mães choravam os filhos afogados, segurando-os sobre os joelhos, erguendo os braços abertos para o céu, e com diversos gritos e guinchos, clamando contra a ira dos deuses? [...]

E, acima desses horrores, a atmosfera se via coberta de nuvens lúgubres rasgadas pela chispa serpenteante dos terríveis raios do céus, que refulgiam, ora aqui, ora ali, em meio à densa escuridão. (Leonardo da Vinci. *Apud* EISENSTEIN, 1990, p. 24-25)

Entre as inúmeras atividades desenvolvidas por Leonardo da Vinci (1452-1519), citam-se facilmente as de pintor, escultor, inventor, matemático, médico, biólogo, anatomista, engenheiro, arquiteto, músico, cientista... Mas, a julgar pela força poética dos trechos acima citados, talvez tenhamos que incluir a escrita poética como mais uma das facetas do gênio italiano. Os parágrafos transcritos são parte das notas de Leonardo para uma representação do Dilúvio pela pintura, projeto que não foi realizado. As notas constam da *Trattata della Pittura*, em cuja edição francesa o organizador diz que o quadro nunca realizado teria sido “uma insuperável ‘chef d’oeuvre’ da paisagem e da representação das forças da natureza” (PELADAN. *Apud* EISENSTEIN, 1990, p. 26). Mas encontramos as referidas notas por outro caminho. Estão citadas no texto “Palavra e Imagem”, que faz parte do livro *O sentido do filme*, de Sergei Eisenstein. O cineasta russo utiliza o texto de Leonardo da Vinci para dizer que se constitui em um “exemplo notável de roteiro de filmagem”. Vejamos:

Nele, através de uma acumulação crescente de detalhes e cenas, uma imagem palpável surge diante de nós. Não foi escrito como uma obra literária acabada, mas apenas como uma nota de um grande mestre que tentou colocar no papel, para si mesmo, sua visualização do Dilúvio. (EISENSTEIN, 1990, p. 24)

E mais adiante:

Sem analisar em detalhes a estrutura desse extraordinário “roteiro de filmagem”, devemos salientarmos porém o fato de que a descrição segue um *movimento* bastante definido. Além disso, o *curso deste movimento* de modo algum é fortuito. O movimento segue uma ordem definida, e depois, na correspondente ordem inversa, volta aos fenômenos do início. [...] Com absoluta nitidez emergem os elementos típicos de uma composição de montagem. (EISENSTEIN, 1990, p. 26) [grifo do autor]

Além das notas, Leonardo também desenhou alguns esboços, que serviriam de orientação para o momento de realizar a pintura planejada. Esses esboços, num total de onze, encontram-se atualmente na Royal Library of Windsor Castle. Em 1989, utilizando os desenhos e as notas de Leonardo, o *videomaker* Mark Whitney dirigiu a realização de um pequeno vídeo de 14 minutos chamado *Leonardo's Deluge*. Whitney e sua equipe escanearam os esboços de Leonardo; depois, utilizando técnicas de animação e cenas captadas em paisagens ao redor do rio Arno, produziram o referido vídeo.³ Realizaram, assim, uma leitura particular do material deixado por da Vinci, transformando o dilúvio imaginado pelo pintor em uma animação em vídeo.

Com o exemplo que relatamos, queremos mostrar, em primeiro lugar, os caminhos errantes percorridos pelas diferentes manifestações artísticas ao longo do tempo. Em segundo, que o conceito de *produtividade* pode ser estendido para o campo das imagens e ainda para a relação das imagens com os textos. A imagem mental de Leonardo sobre o Dilúvio transformou-se em notas escritas e em onze esboços. A leitura crítica realizada por Eisenstein trouxe a escrita do pintor italiano aos domínios do cinema, ao identificar no texto de Leonardo as características do roteiro e da montagem cinematográficas. E, finalmente, os

³ Informações obtidas no *site* www.artfilm.org. Acesso em 20 de dezembro de 2002.

desenhos e as notas do pintor italiano e, certamente, as noções teóricas sobre montagem cinematográfica formuladas pelo cineasta russo, concorreram para proporcionar à equipe do diretor Mark Whitney a realização de uma nova obra, esta no campo da recente arte videográfica. Como diz Claude Lévi-Strauss (1997, p. 139), “o único meio de a obra de arte perpetuar-se é dar origem a outras obras de arte, que, para seus contemporâneos, parecerão mais vivas do que aquelas que as precederam imediatamente”. O percurso realizado pela arte, desde a mente de Leonardo até os *pixels* do vídeo de Whitney, demonstram, assim, que, mesmo escritos (os textos) e mesmo filmadas, desenhadas, pintadas, esboçadas, fotografadas (as imagens) não cessam de trabalhar, não param de se relacionar, num jogo combinatório e quase sempre imprevisível. Outros percursos devem existir a partir desse mesmo ponto inicial que aqui estabelecemos a título de exemplo, sendo que esse começo é sempre arbitrário. Antes do texto de Leonardo ser escrito, etapas anteriores existiram, como, por exemplo, a leitura que o pintor certamente fez do Dilúvio descrito pela Bíblia.

Um caso semelhante ao que traçamos aqui é citado por Alberto Manguel:

O romancista argentino Adolfo Bioy Casares sugeriu, certa vez, uma cadeia infinita de obras de arte e de seus comentários, a começar por um único poema do século XV, do poeta espanhol Jorge Manrique. Bioy sugeriu a construção de uma estátua para o compositor de uma sinfonia baseada em uma peça sugerida pelo retrato de um tradutor dos ‘Dísticos sobre a morte de seu pai’, de Manrique. (MANGUEL, 2001, p. 30)

Como diz ainda Manguel (2000, p. 30-32): “Cada obra de arte se expande mediante incontáveis camadas de leituras, e cada leitor remove essas camadas a fim de ter acesso à obra nos termos do próprio leitor”. Talvez possamos interpretar os exemplos do Dilúvio e o traçado por Bioy Casares como uma ampliação da noção de intertextualidade, isto é, uma ampliação para além dos limites do verbal. Além de considerar a intertextualidade como a presença disseminada de textos em outros textos, agregaríamos a leitura que se faz de qualquer imagem nessa cadeia infinita. Ao transformarmos uma imagem em palavra (escrita

ou oral), estamos trazendo-a ao campo do texto.

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias, conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável. (MANGUEL, 2000, p. 27)

Nesse contexto, Manguel lembra ainda o conceito de “museu imaginário” de André Malraux – patrimônio de imagens reproduzidas que está à nossa disposição para que desenhemos diálogos entre as obras produzidas em diferentes tempos e culturas. Percebemos aqui uma profunda relação com o conceito de intertextualidade. Não seria despropositado, portanto, pensarmos em uma interconexão entre os conceitos de museu imaginário e de Biblioteca de Borges, projetando-se, assim, um processo de leitura que percorra indistintamente obras de cunho visual e de ordem verbal.

Quando se fala em trazer uma imagem ao campo do texto (e vice-versa), não se pensa, é claro, em uma transposição direta, mas, antes, em uma *tentativa de tradução*, como veremos mais adiante, ao aproximarmos texto, fotografia e filme. Trata-se de um processo em que entram em tensão as possibilidades e as retrações de uma e de outra parte – texto e imagem testam seus limites e experimentam a produtividade de um entre-lugar.

Ao preconizarmos a aproximação de um texto literário com uma obra de cunho visual, como o cinema, estamos inserindo nosso estudo comparativo dentro da interdisciplinaridade. Para Tania Franco Carvalhal (1999, p.74), “os estudos interdisciplinares em Literatura Comparada instigam a uma ampliação dos campos de pesquisa e à aquisição de competências”. Assim, vista pelo ângulo da interdisciplinaridade, ainda nas palavras de Carvalhal (1999, p.74), “a literatura comparada é uma forma específica de interrogar textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística”. (CARVALHAL, 1999, p. 74)

1.3 Texto e fotografia: a proposta de Cortázar

Julio Cortázar realizou um paralelo entre conto e fotografia no texto *Alguns aspectos do conto* (1993), que ele apresentou em uma conferência em Havana, Cuba, na década de 1970. Embora a abordagem de Cortázar esteja voltada para definir o conto enquanto *gênero literário* diferenciado dos demais, especialmente o romance, não queremos aqui explorar essa questão do gênero, mas aproveitar o paralelo estabelecido pelo autor em alguns pontos relevantes, através dos quais podemos legitimar, inicialmente, as aproximações e tentativas de tradução entre fotografia e texto, bem como, posteriormente, dessas instâncias com o filme. O paralelo estabelecido inicialmente por Cortázar está relacionado à concepção de *limite*, que é inerente tanto ao conto quanto à fotografia. A seleção de um recorte espacial e temporal definido e bastante restrito em relação ao romance e ao filme cinematográfico é o primeiro marco que fomenta a comparação de Cortázar. Outro ponto abordado por ele é o que em fotografia chamamos *enquadramento* e que no conto seria a escolha de um “elemento significativo”, que reside no fato de “se escolher um acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo”. (CORTÁZAR, 1993, p. 152)

Referindo-se aos contos que considera inesquecíveis para ele como leitor e convidando-nos a rememorar os nossos contos inesquecíveis, Cortázar afirma que eles têm uma característica em comum: “[...] são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento, e por isso influíram em nós com uma força que nos faria suspeitar da modéstia do seu conteúdo aparente, da brevidade do seu texto”. (CORTÁZAR, 1993, p. 155)

Cortázar recorre ainda à definição que fotógrafos como Henri Cartier-Bresson e Gyula Halász Brassai dão à fotografia para caracterizá-la como um aparente paradoxo:

[...] o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara. (CORTÁZAR, 1993, p. 151)

Todos esses conceitos – limite, enquadramento e expansão –, presentes mais ou menos explicitamente na teorização de Cortázar, são próprios do campo da fotografia, que, entretanto, são livremente tomadas de empréstimo por Cortázar para pensar o conto. A fotografia é uma categoria bastante particular dentro do universo das imagens, dotada de uma elaboração teórica que, se por um lado, tem seus pontos de interconexão com as outras manifestações visuais, também guarda suas peculiaridades. Dessa forma, nosso próximo passo, no segundo capítulo deste trabalho, será aprofundarmos alguns aspectos relevantes da teoria da fotografia, para que possamos aproveitá-los na análise que faremos do conto *Las babas del diablo* e do filme *Blow-Up*.

2 A FOTOGRAFIA: UM PERCURSO TEÓRICO

O conto *Las babas del diablo* e o filme *Blow-Up*, que compõem o *corpus* deste trabalho, têm na fotografia não apenas um tema, mas também um material de especulação teórico-reflexiva que se articula e se confunde com a dimensão artística (literária e fílmica) das duas obras. Cortázar é daqueles escritores que, na nomenclatura de Leyla Perrone-Moisés, pode ser classificado como um escritor-crítico, pois dissemina em seus textos questionamentos de ordem teórica os mais variados. Em *Las babas del diablo*, parece colocar na forma de texto literário o que aborda no já citado *Alguns aspectos do conto*, em que discorre sobre as semelhanças entre esse gênero e fotografia. Mas, como já apontamos, para este nosso trabalho interessa menos a correspondência desta última com o conto enquanto gênero literário; importa mais a ampliação aberta pelo autor para explorarmos as possibilidades e impossibilidades da tradução da imagem fotográfica para a escritura de um texto.

Algo semelhante ao que se disse de Cortázar pode-se afirmar sobre Michelangelo Antonioni. Não seria ele, adaptando a expressão de Perrone-Moisés, um diretor-crítico, uma vez que também ele é reconhecido por ter disseminado em seus filmes reflexões sobre o próprio fazer cinematográfico?

A fotografia constitui-se, portanto, a um só tempo, eixo temático das duas

obras abordadas e parte do suporte teórico deste nosso trabalho. É preciso, pois, que nos dediquemos, agora, a estabelecer alguns conceitos acerca da imagem fotográfica, para que, mais adiante, possamos colocá-los em contato com a exploração do nosso *corpus*. Nessa perspectiva, voltamo-nos, basicamente, para as propostas de dois nomes: Roland Barthes e Philippe Dubois.

2.1 A fotografia segundo Roland Barthes

A obra *A câmara clara*, de Roland Barthes, constitui-se em um texto fundador para o nosso trabalho. Devemos destacar dois aspectos presentes nessa obra que justificam determo-nos, por algumas páginas, a explorá-la, buscando sistematizar alguns dos pontos nela abordados. O primeiro aspecto é o fato de *A câmara clara* ter apresentado certas propostas teóricas que motivaram uma reciclagem no modo de análise da fotografia. Na esteira de Barthes, pelo menos três obras consideradas fundamentais para os estudos atuais da fotografia foram escritas: *L'acte photographique*, de Philippe Dubois, *Philosophie de la photographie*, de Henri Van Lier, e *L'image précaire*, de Jean-Marie Schaeffer.⁴ O segundo – e mais importante – aspecto que reforça nossa dedicação a uma leitura detalhada de *A câmara clara* está relacionado ao modo como Barthes realiza suas especulações teóricas: o autor coloca-se efetivamente como *mediador* da fotografia. “Eis-me assim, eu próprio, como medida do ‘saber’ fotográfico”, declara Barthes (1984, p. 20). Todo seu texto é construído a partir da observação de certas fotografias, as quais ele selecionara, seguindo, principalmente, o critério

⁴ *A câmara clara* (*La chambre claire*, em francês) foi escrita em 1979 e publicada na França em 1980, pouco tempo antes da morte de Roland Barthes. No Brasil, foi publicada pela primeira vez em 1984. *L'acte photographique* foi publicado pela Éditions Labor, de Bruxelas, em 1983. Em 1990, esse texto foi retomado e publicado juntamente com outros ensaios, sob o título de *L'acte photographique e autres essais*, pela Éditions Nathan. No Brasil, a edição da Papyrus é de 1994. *Philosophie de la photographie*, de Van Lier, também é de 1983, e *L'image précaire*, de Jean-Marie Schaeffer, é de 1987 (Éditions du Seuil). No Brasil, a obra de Schaeffer foi publicada em 1996, pela Papyrus.

de possuírem elas a capacidade de provocar algum “prazer ou emoção”. Barthes situa-se, assim, entre duas linguagens, como ele mesmo explica: a “expressiva” e a “crítica”. Esse entre-lugar, no qual ele provavelmente sempre se situou na produção textual, ficou ainda mais evidenciado pela sua “vontade de escrever sobre fotografia” (BARTHES, 1984, p. 20). Do lado da “linguagem crítica” se posicionam solidariamente os discursos da sociologia, da semiologia e da psicanálise. Ao mesmo tempo, afirma que, diante de certas fotos, desejaria ser “selvagem, sem cultura”. Ou seja, gostaria de poder abordá-las sem estar marcado pelos códigos culturais. Declarando-se insatisfeito diante da situação de ter de escolher entre uma das duas “linguagens”, Barthes (1984, p. 19) manifesta sua postura: uma “resistência apaixonada a qualquer sistema redutor”. É dessa forma que Barthes, sem deixar de avançar em propostas bastante produtivas sobre o fotográfico, não se furta de fazê-lo tendo a si próprio como intermediário. Torna-se, ao longo da obra, sujeito ativo das formulações teóricas, que, a seu turno, estarão marcadas umbilicalmente pela presença desse sujeito.

O que Barthes procura, inicialmente, na fotografia, não é diferente do que outros pensadores buscam, seja na própria fotografia, seja em outras manifestações do mundo artístico e comunicativo, seja na reflexão filosófica sobre a realidade e a existência de um modo mais amplo. Ele pretende destacar a fotografia da comunidade de imagens, buscando o que ela é “em si”. Quer descobrir qual o elemento característico sem o qual a fotografia não existiria, ou seja, a “essência” da fotografia. Mas talvez seja bom dizer, já de antemão, que a busca por um traço fundamental torna-se ao longo da obra apenas um pretexto para identificar que a fotografia não é passível de uma definição fechada e que uma situação de *indecidibilidade* é que vai compor a formulação mais honesta para caracterizá-la.

Esse constante dizer e desdizer⁵ de Barthes identifica-se já nas primeiras páginas de *Acâmara clara*, quando em contraponto à idéia de busca de uma essência, o autor

⁵ A propósito disso, o livro é composto por dois capítulos, sendo que, ao final do primeiro, Barthes diz que chegou a hora de fazer sua palinódia. A palinódia é um poema que desdiz aquilo que se disse em outro.

diz que a fotografia é contingência e que por isso não se pode dizer “a” foto, mas apenas “tal” foto. “O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p. 13). Identificamos, na fala barthesiana, um ponto primordial da fotografia, que será desenvolvido com mais ênfase por Philippe Dubois, que é a marca indelével do referente na concretização da imagem fotográfica.

De acordo com sua estratégia de mesclar a linguagem crítica e a expressiva, Barthes não se abstém de usar categorias que, de certa forma, são pouco científicas, como, por exemplo, o “afeto”, que será o guia de sua busca, pelo menos na primeira parte do livro.

[...] o afeto era o que eu não queria reduzir; sendo irreduzível, ele era, exatamente por isso, aquilo a que eu queria, devia reduzir a Foto; mas seria possível reter uma intencionalidade afetiva, um intento do objeto que fosse imediatamente penetrado de desejo, de repulsa, de nostalgia, de euforia? (BARTHES, 1984, p. 38)

A propósito da desconstituição de uma “essência” única da fotografia, Barthes (1984, p. 39) diz identificar uma “rede de essências”. De um lado, “essências materiais” que se relacionam à pesquisa dos aspectos físicos, químicos e óticos da fotografia. De outro, “essências regionais”, que estão ligadas a questões de ordem sociológicas, estéticas e da História. E, ao tentar deter-se na identificação da “essência da Fotografia⁶ em geral”, vê diante de si um caminho que se bifurca:

[...] em vez de seguir o caminho de uma Ontologia formal (de uma Lógica), eu me detinha, guardando comigo, como um tesouro, meu desejo ou meu desgosto; a essência prevista na Foto não podia, em meu espírito, separar-se do “patético” de que ela é feita, desde o primeiro olhar. (BARTHES, 1984, p. 39)

A fotografia, observa Barthes, pode ser objeto de três práticas: fazer, suportar e

⁶ Nota-se que a palavra fotografia está grafada ora com a letra inicial maiúscula e ora, minúscula. Optamos por utilizar em nosso texto *fotografia*, com f minúsculo, para não hierarquizá-la, por exemplo, na sua relação com a literatura ou com o cinema. Mas mantivemos a palavra com F maiúsculo nas citações quando assim foi grafada por seus autores. O mesmo vale para palavras como Referência e Morte, entre outras, grafadas com suas iniciais ora em maiúscula, ora em minúscula por Barthes.

olhar. São, *grosso modo*, a descrição de elementos fundamentais de qualquer sistema de comunicação: o emissor, a mensagem e o receptor. Mas, para nós, é importante destacar tal sistematização realizada pelo autor, em virtude, principalmente, da nomeação particularizada que Barthes realiza para os três agentes do processo fotográfico: 1) o *operator* define o fotógrafo, aquele que está presente diante da cena apreendida pela câmera, aquele que opera, que manipula a máquina; 2) o *spectator* é aquele que olha para a(s) fotografia(s); 3) o *spectrum* é aquele que é fotografado. A palavra *spectrum* é duplamente pertinente para designar o referente, ressalta Barthes (1984, p. 20), pois, em sua raiz, tem relação com “espetáculo” e com “essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto”. A fotografia contém, portanto, ao mesmo tempo espetáculo (encenação) e fantasma (morte).

O trabalho de Barthes consiste basicamente em agir/escrever como *spectator*. Um *spectator* que não se detém, entretanto, na tarefa da observância, é um *spectator* que, ao mesmo tempo em que observa fotografias, *escreve* sobre as fotografias observadas. Como se verá, será uma estratégia semelhante à executada por Roberto Michel, o personagem-narrador do conto *Las babas del diablo*. Acreditamos, assim, não ser equivocado dizer que este trabalho de Barthes se constitui também numa espécie de ficção na medida em que ele próprio se posta como um personagem. É sintomático, nesse sentido, que Barthes utilize o tempo verbal no pretérito, como em uma narrativa clássica, como se contasse uma história: sua grande aventura em busca da fotografia. Destaquemos, a título de exemplificação, alguns trechos em que esse estilo ficcional fica evidenciado. Assim inicia o primeiro capítulo:

Um dia, há muito tempo, dei com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852). Eu me disse então, com um espanto que jamais pude reduzir: “Vejo os olhos que viram o Imperador.” Vez ou outra eu falava desse espanto, mas como ninguém parecia compartilhá-lo, nem mesmo compreendê-lo (a vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões), eu o esqueci. (BARTHES, 1984, p. 11)

E mais adiante: “A cada vez que eu lia algo sobre a Fotografia, eu pensava em tal foto amada, e isso me deixava furioso” (BARTHES, 1984, p. 17). A própria trajetória temporal de escrita⁷ é motivo para ficcionalizar: “Na época (no início deste livro: já está longe) em que me interrogava sobre minha ligação com certas fotos, eu julgava poder distinguir [...]” (BARTHES, 1984, p. 141). Em outro momento, analisando e apresentando a foto de um menino, assim escreve: “É possível que Ernest ainda viva hoje em dia: mas onde? Como? Que romance!” (BARTHES, 1984, p.126). Nessa legenda, fica evidenciado o trânsito para o ficcional que habita a fotografia – desde que seja mediada por um *spectator* que se disponha a escrever, a produzir um texto.

Um aspecto relevante para se destacar no processo executado por Barthes diz respeito ainda a seu critério de escolha das fotos que analisa. Seu guia é, como já dissemos, bastante subjetivo, e tem a ver com a atração que sente por certas fotos. Mas essa atração não se confunde com fascinação – esse critério, acreditamos, levaria a uma condição passiva – apenas um encantamento – diante da fotografia. O que as fotos produzem nele é, nas suas palavras, “uma agitação interior, uma festa, um trabalho também, *a pressão do indizível que quer se dizer*” (BARTHES, 1984, p. 35) [grifo nosso]. Na ordem, portanto, e em outras palavras, a fotografia deve, em primeiro lugar, incomodar e, em seguida, proporcionar a participação ativa do *spectator*, que tentará produzir uma tradução para o que, em princípio, é intraduzível. Duas outras palavras são utilizadas por Barthes para tentar nomear mais adequadamente a atração pelas fotos. A primeira é *aventura*. A segunda, *animação*. “A própria foto não é em nada animada [...] mas ela me anima: é o que toda aventura produz.” (BARTHES, 1984, p. 37). Animar tem pelo menos dois sentidos: *estimular* – a foto para ser escolhida por Barthes tem que impulsioná-lo para a aventura – e *dar vida a* – a fotografia, sendo a morte pelo congelamento da imagem, precisa ser abastecida com vida pelo trabalho

⁷ Conforme registrado ao final do livro, o texto foi escrito entre 15 de abril e 3 de junho de 1979.

do *spectator*. É, assim, um trabalho de duas vias, como bem explicita Barthes (1984, p. 37): “[...] ela me anima e eu a animo”.

Barthes discorre, em momentos diferentes do texto, sobre dois tipos de fotografia: a obtida mediante o conhecimento de alguém que posa e a capturada sem o conhecimento do objeto que se transforma em *spectrum*. Embora o autor não faça claramente uma distinção, para nós será importante que realizemos uma classificação. Assim, nomearemos, neste trabalho, o primeiro tipo de fotografia como foto-pose e, o segundo, como foto-caça⁸. Em ambos os casos, o tema da morte é recorrente.

Na foto posada, quem é fotografado, explica o autor, dispõe-se a fazer parte do jogo social.

Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte. (BARTHES, 1984, p. 27)

Trata-se, como se deduz, de múltiplas encenações, protagonizadas tanto por quem se deixa fotografar quanto por quem fotografa. O fotografado, consciente de que é alvo da câmera, vive nesse instante a experiência de transformar-se em objeto.

Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a *intenção*) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro. (BARTHES, 1984, p. 27)

Já, no momento seguinte, quando o fotografado se vê diante de sua imagem, a morte se concretiza.

[...] quando me descubro no produto dessa operação, o que vejo é que me tornei Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa; os outros – o Outro – desapropriam-me de mim mesmo, fazem de mim, com ferocidade, um objeto, mantêm-me à mercê, à disposição, arrumado em um fichário. (BARTHES, 1984, p. 29)

Se a foto-pose exige uma interação de pelo menos dois atores (o *operator* e o *spectrum*) para que a encenação ocorra, o que aqui chamamos de foto-caça tem a ver muito mais com a ação do *operator*. Essa não é, como já dito, a instância da qual Barthes se propõe a falar sobre a fotografia. O autor diz que, não sendo fotógrafo, pode falar somente como *spectator* e como *spectrum*. Mas, mesmo assim, ele chega a propor algumas características que norteiam o trabalho do *operator*.

Imagino (é tudo o que posso fazer, já que não sou fotógrafo) que o gesto essencial do *Operator* é o de surpreender alguma coisa ou alguém (pelo pequeno orifício da câmara) e que esse gesto é, portanto, perfeito quando se realiza sem que o sujeito fotografado tenha conhecimento dele. (BARTHES, 1984, p. 54)

Barthes aqui parece alçar o ato de fotografar ao campo da caça: ao fotógrafo-caçador cabe surpreender a presa, aprisionando-a (ou matando-a, se pensarmos na idéia recorrente de fotografia como morte). Tal ação se desenvolve sem que a *vítima* se aperceba; a captura de sua imagem leva o fotografado à dupla condição de vivo e morto; morto pela imagem; vivo, entretanto, pois continua a mover-se no mundo extra-fotográfico. Do gesto de surpreender o referente, derivam, propõe Barthes, todas as fotos cujo princípio é o “choque”, que consiste em “revelar aquilo que estava tão bem oculto, que o próprio ator dele estava ignorante ou inconsciente”. (BARTHES, 1984, p. 54-55)

2.1.1 *Studium e punctum*

Uma das propostas mais relevantes de *A câmara clara* identificada em nossa leitura é o reconhecimento de dois elementos co-presentes da fotografia, nomeados por

⁸ Não é uma nomenclatura utilizada por Barthes. Vamos assim destacar esses dois tipos de procedimento, para, mais tarde, nos referirmos a eles, na análise do filme *Blow-Up* e do conto *Las babas del diablo*.

Barthes como *studium* e *punctum*. A definição de ambos os elementos não é estabelecida de forma categórica, definitiva, mas vai sendo refeita a cada instante e de uma forma diferenciada ao longo do texto barthesiano.

O *studium* é descrito, inicialmente, assim:

é uma vastidão, ele tem a extensão de um campo, que percebo com bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura; esse campo pode ser mais ou menos estilizado, mais ou menos bem-sucedido, segundo a arte ou a oportunidade do fotógrafo, mas remete sempre a uma informação clássica [...] (BARTHES, 1984, p. 44-45)

Em relação às fotos feitas unicamente desse campo, Barthes (1984, p. 45) diz que ele, enquanto *spectator*, pode ter “uma espécie de interesse geral” e o que experimenta “tem a ver com um afeto *médio*, quase com um amestramento”. (BARTHES, 1984, loc.cit) [grifo do autor]

Já o segundo elemento é o *punctum*, que “vem quebrar (ou escandir) o *studium*” (BARTHES, 1984, p. 46). Várias palavras e expressões são utilizadas pelo autor para tentar definir o *punctum*, entre elas: “ferida”, “picada”, “**marca** feita por um instrumento pontudo”, “pequeno buraco”, “pequena mancha”, “pequeno corte”, “lance de dados” (BARTHES, 1984, p. 46) [grifo negrito nosso], “olho que pensa” (BARTHES, 1984, p. 73). E ainda: “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”. (BARTHES, 1984, p. 46)

Barthes diz que não existe uma regra de ligação entre *studium* e *punctum*, quando este está presente em uma fotografia. “Trata-se de uma co-presença” (BARTHES, 1984, p. 68). Ou ainda, “trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto e *que todavia já está nela*” (BARTHES, 1984, p. 85) [grifo do autor]. A existência de *punctum* numa fotografia não resulta necessariamente de uma intenção. “Ele se encontra no campo da coisa fotografada como um suplemento ao mesmo tempo inevitável e gracioso; ele não atesta obrigatoriamente a arte do fotógrafo [...]” (BARTHES, 1984, p. 76). E basta a presença e o

reconhecimento do *punctum* pelo *spectator* para mudar a leitura que este faz da fotografia.

Para perceber o *punctum*, nenhuma análise, portanto, me seria útil (mas talvez, como veremos, às vezes, a lembrança): basta que a imagem seja suficientemente grande, que eu não tenha de escrutá-la (isso não serviria para nada), que, dada em plena página, eu a receba em pleno rosto. (BARTHES, 1984, p. 69)

Aqui cabe uma observação. O *punctum* não se confunde com o que se costuma designar, na área de planejamento gráfico, CIV (centro de interesse visual), que é intencional e previsto por quem realiza a peça gráfica, seja ela uma fotografia, uma página de jornal, um *out-door*, um anúncio em uma revista. O fotógrafo, por exemplo, ao olhar o mundo pelo recorte estabelecido pela câmera, secciona mentalmente o retângulo com duas linhas horizontais e duas verticais, sabedor de que o motivo principal do que vai fotografar, deve, para resultar em uma foto mais interessante, estar localizado, normalmente, no encontro dessas linhas.

O *punctum* tem ainda, explica Barthes (1984, p. 73), “uma força de expansão”, que se desdobra em dois tipos. A primeira é uma expansão metonímica. A presença do *punctum* leva o *spectator* a acrescentar alguma coisa à foto, de acordo com sua memória afetiva, mobilizando normalmente os outros sentidos além da visão. É isso que se depreende do exemplo dado por Barthes. Ele observa uma fotografia de Kertész, que mostra, segundo explica o texto, um rabequista cigano, cego, conduzido por um garoto. Escreve:

[...] ora, o que vejo, por esse “*olho que pensa*” e me faz acrescentar alguma coisa à foto, é a rua de terra batida; o grão dessa rua terrosa me dá a certeza de estar na Europa central; [...] reconheço, com todo meu corpo, as cidadezinhas que atravessei por ocasião de antigas viagens pela Hungria e Romênia. (BARTHES, 1984, p. 73) [grifo nosso]

A outra forma de expansão se constitui em paradoxo: acontece quando o detalhe, mesmo permanecendo detalhe, acaba, ao ser descoberto, preenchendo toda a fotografia. Ou seja, o todo da fotografia só pode ser visto, a partir de agora, por esse detalhe, que passa a dominar toda a imagem. Isso em *Las babas del diablo* será bem relevante. Depois

que descobre os olhos do garoto, Michel só consegue ver a imagem a partir deles, os olhos dominam todo o resto, reconfigurando o que está dentro – e também o que está fora.

Nem toda fotografia é composta de *punctum* aos olhos de um determinado *spectator*. A esse tipo de fotografia, composta apenas de *studium*, Barthes (1984, p. 66) dá o nome de foto “unária”. Destituída de *punctum*, a foto unária não é palco de “nenhum duelo, nenhum distúrbio” (BARTHES, 1984, p. 66). Na foto unária, o interesse do *spectator* se funde com o interesse que ele tem pelo mundo, ou seja, a fotografia unária nada acrescenta além do que o *spectator* sentiria vendo a imagem diretamente no mundo. Barthes fornece dois exemplos que, na sua avaliação, constituem casos de fotos unárias. O primeiro é formado por parte das fotos de reportagem – via de regra, reiteram uma informação do texto, são apenas informativas ou ilustrativas. “Essas fotos de reportagem são recebidas (de uma só vez), eis tudo. Eu as folheio, não as rememoro; nelas, nunca um detalhe (em tal canto) vem cortar minha leitura [...]” (BARTHES, 1984, p. 67). O segundo exemplo é o das fotos pornográficas, que mostram tudo, o sexo como objeto, sem espaço para a imaginação, como ocorre na foto erótica.

A leitura do *punctum* faz com que uma fotografia deixe de ser uma foto “qualquer”. O detalhe que conquista a leitura do *spectator* provoca, nas palavras de Barthes (1984, p.77), “um estalo, um *satori*, a passagem de um vazio”. Ao longo do livro, Barthes dá vários exemplos de *punctum*. Mas, sendo uma leitura pessoal, subjetiva, que muda de *spectator* a *spectator*, diz que dar exemplos de *punctum* é entregar-se. Escrever sobre um *punctum* é, pois, para o *spectator*-que-escreve, revelar o que pensa e sente, é revelar um pouco do seu repertório e da sua história.

Barthes é recorrente em expressar sua vontade de fazer uma leitura livre, destituída dos códigos culturais, ele gostaria de fazer uma leitura pura. “[...] Sou um selvagem, uma criança – ou um maníaco; mando embora todo saber, toda cultura, abstenho-

me de herdar de um outro olhar” (BARTHES, 1984, p. 78,80). Essa leitura descodificada, se é que é possível, ocorre somente sobre o *punctum*. Pois o “*studium* está, em definitivo, sempre codificado, o *punctum* não [...]” (BARTHES, 1984, p. 80). Assim, “O que posso nomear não pode, na realidade, me ferir. A impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio” (BARTHES, 1984, p. 80). Concluimos, portanto, que o *punctum* não é passível de nomeação, exceto de forma provisória, de forma precária.

Barthes afirma que descobrir o *punctum* não está ligado diretamente ao ato de estar olhando a fotografia, pois a visão direta pode orientar equivocadamente. A foto trabalha no *spectator* mesmo quando ele não a olha. Dessa forma, às vezes, é preciso deixar de olhar para que ocorra esse trabalho que leve à descoberta do *punctum*. Como escreve Barthes (1984, p. 84), “fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio”.

Na primeira parte do livro, a preocupação de Barthes é, basicamente, com a identificação e a tentativa de definição de um *punctum* que é um detalhe no todo da imagem, ou seja, é um *punctum* de ordem *espacial*. Já na segunda parte, a atenção do autor desloca-se para temas como História, memória, morte e tensões entre presente e passado, levando-o à descoberta de um segundo tipo de *punctum*, este de ordem *temporal*.

Se na primeira parte do livro, Barthes perambula de foto em foto, todas públicas, agora ele vai utilizar fotos de seu arquivo pessoal, que retratam sua família. Pouco tempo depois da morte de sua mãe, Barthes, ao organizar as fotos dela, questiona-se se a reconheceria nas imagens perpetuadas sobre o papel fotográfico. E responde:

Ao sabor dessas fotos, às vezes eu reconhecia uma região de sua face, tal relação do nariz e da testa, o movimento de seus braços, de suas mãos. Eu sempre a reconhecia por pedaços, ou seja, não alcançava seu ser e, portanto, toda ela me escapava. (BARTHES, 1984, p. 99)

Barthes diz ainda que reconhece sua mãe sempre pela diferença – sabia que era a imagem de sua mãe, porque não era a imagem de outras mulheres – mas não encontrava a

essência de sua mãe, portanto não a “reencontrava”. Fica bastante evidenciada uma vontade em Barthes de trabalhar seu luto através da busca da imagem fotográfica capaz de restabelecer a presença de sua mãe ou, melhor dizendo, a presença de uma imagem em que possa reconhecê-la. Curiosamente, isso não acontece em nenhuma foto recente, cuja imagem correspondesse à que ele conhecera diretamente na convivência com sua mãe. Barthes só consegue reconhecê-la numa fotografia da infância dela – era sua mãe-criança. Ele elege, assim, a Fotografia do Jardim de Inverno, “a única foto que com segurança existiu para mim” (BARTHES, 1984, p. 109), como guia da sua última busca em direção à “natureza” da fotografia. Pois “algo como uma essência da Fotografia flutuava nessa foto particular” (BARTHES, 1984, loc. cit.). Afirma, ainda, que todas as fotografias do mundo compunham um labirinto e que no meio desse labirinto nada encontraria além dessa única foto, como cumprindo Nietzsche: “Um homem labiríntico jamais busca a verdade, mas unicamente sua Ariadne” (NIETZSCHE. *Apud* BARTHES, 1984, p. 109-110). Na mitologia, Ariadne é a personagem que dá a Teseu, seu amado, o fio que lhe permitiria sair do labirinto onde vivia o minotauro.

A Fotografia do Jardim de Inverno era a Ariadne de Barthes e ele passaria a interrogá-la não mais sob o critério do prazer, como fizera até então com as fotografias públicas, mas, a partir de agora, do ponto de vista do “amor” e da “morte”. A morte é um tema intrinsecamente relacionado à questão *tempo*, a seu bloqueio e a sua passagem.

Devemos observar ainda quão intrigante é o fato de Barthes dispor em seu livro mais de vinte fotografias e, no entanto, privar o leitor justamente da foto que considera a mais importante. Justifica que para o leitor a fotografia interessaria apenas como *studium*: “[...] nela, para vocês, não há nenhuma ferida” (BARTHES, 1984, p. 110). Assim, o que Barthes dá ao leitor é somente *a escrita sobre essa fotografia*.

2.1.2 O referente fotográfico: passado e presente em conflito

Para Barthes, o referente da foto não é o mesmo dos outros sistemas de representação. E define assim o que chama de “referente fotográfico”:

[...] não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. (BARTHES, 1984, p. 114-115) [grifo do autor]

Para dizer que o referente fotográfico é diferenciado, Barthes compara com a referência em pintura, que pode simular a realidade sem tê-la visto, e com a referência no discurso, o qual “combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são ‘quimeras’”. (BARTHES, 1984, p. 115)

Na fotografia, entretanto, o referente fica impregnado:

[...] na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de **realidade** e de **passado**. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da fotografia. [...]

O nome do noema da Fotografia será então: “*Isso-foi*”, ou ainda: o Intratável. (BARTHES, 1984, p. 115) [grifo itálico do autor; grifo negrito nosso]

Para Barthes, a referência é a ordem fundadora da fotografia e, assim, cunha a expressão “isso foi” como melhor definição da essência da foto.⁹ Sendo “isso foi”, o referente da fotografia entra em tensão com a imagem presentificada no papel – que é a ilusão de que o referente ainda “é”. Isso que identificamos como uma tensão, é assim explanado por Barthes:

[...] isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*), ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido. (BARTHES, 1984, p. 115- 116)

⁹ O tradutor para o português, Júlio Castañon Guimarães, observa que na tradução o “isso-foi” perde a uniformidade, pois o verbo francês “être” corresponde ora a “ser”, ora a “estar”, ora a “existir”. Registramos ainda que na obra a expressão isso-foi/isso foi está, ora, grafada com hífen, ora, sem.

Na pintura, ou num retrato pintado, nada garante que seu referente tenha realmente existido, enquanto na fotografia, essa relação é inseparável.¹⁰ Por isso, Barthes (1984, p. 116) diz que “confundira verdade da imagem e a realidade de sua origem em uma emoção única” na qual colocava, a partir de então, a natureza da fotografia. A natureza, a essência da fotografia está, portanto, de acordo com o pensamento de Barthes, no fato de ela *amalgamar verdade e realidade na mesma imagem*. Portanto, *verdade* parece estar ligada, na nossa avaliação, apenas à imagem fotográfica na sua concretude atual, no presente, enquanto a *realidade* está relacionada à referência, ou seja, ao que a fotografia representaria no passado (e não mais no presente). Por essa razão, a expressão de Barthes é “isso foi” e não “isto é”.

A seguir, Barthes realiza um debate sobre a confusão entre os conceitos de “Real” e de “Vivo”, que, para nós, será bastante produtivo na análise do conto *Las babas del diablo*, quanto do filme *Blow-Up*, já que essa confrontação é recorrente em ambos os casos.

Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz subrepticamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (“isso foi”), ela sugere que ele já está morto. Assim, mais vale dizer que o traço inimitável da Fotografia (seu noema) é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objetos) *em carne e osso*, ou ainda *em pessoa*. (BARTHES, 1984, p. 118) [grifo do autor]

Portanto, desse trecho, podemos chegar já de imediato ao seguinte: o “real” da fotografia só pode ser pensado em termos de passado. O referente *foi* real, naquele ínfimo instante de sua apreensão pela câmera, *não é mais* real no presente. Há instantes de real, não há um real permanente, mesmo que a fotografia teime em fazer parecer que o real é perpetuado pelo congelamento da imagem.

Finalmente, o *punctum* relacionado ao tempo é descrito por Barthes quando ele observa a foto, de 1865, de um preso condenado à morte. Em seguida, realiza a mesma

¹⁰Devem excluir-se dessa relação, obviamente, as imagens resultantes de manipulações sobre fotografias. Particularmente, com o avanço da fotografia digital, pessoas ou objetos podem ser incluídos ou excluídos, sem

interpretação para a Foto do Jardim de Inverno.

A foto é bela, o jovem também: trata-se do *studium*. Mas o *punctum* é: *ele vai morrer*. Leio ao mesmo tempo: *isso será e isso foi*; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência. Diante da foto de minha mãe criança, eu me digo: ela vai morrer: estremeço, tal como o psicótico de Winnicott, *por uma catástrofe que já ocorreu*. Que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe. (BARTHES, 1984, p. 142) [grifo do autor]

Ao final desse item em que abordamos alguns pontos de *A câmara clara*, abrimos um parêntese para observar que as definições de *studium* e de *punctum* guardam profundas semelhanças com as definições de *texto de prazer* e *texto de fruição*, que Barthes realiza no citado *O prazer do texto*, abordado no primeiro capítulo. Lembremos a distinção entre os dois tipos de texto: o texto de prazer é “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável de leitura” (BARTHES, 1973, p. 49); e o texto de fruição (ou o prazer do texto)¹¹ é “aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta (talvez até a chegar a um aborrecimento) faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem” (BARTHES, 1973, loc. cit.). Assim, sem ter o objetivo de realizar correlações fechadas, podemos dizer que o conceito de *studium* tem muito a ver com o conceito de texto de prazer e que o conceito de *punctum* tem semelhanças com o conceito de texto de fruição. Essa constatação reforça nossa avaliação de que alguns conceitos podem ser considerados e aproveitados tanto para o campo do texto quanto para o das imagens.

que a edição seja percebida pelo *spectator*. Nesse caso, a certeza da referência não é mais a mesma, exigindo uma reflexão diferenciada, que já está sendo construída por alguns pesquisadores.

¹¹ Em *O prazer do texto*, Barthes usa a expressão “texto de prazer” em oposição a “texto de fruição”; mas usa “prazer do texto” como sinônimo de “fruição” (*jouissance*, em francês). Ele explica que não há uma palavra francesa que recubra simultaneamente o prazer (o contentamento) e a fruição (o desfalecimento). Ao fazer essa observação, Barthes reforça mais uma vez a impossibilidade dos sentidos fechados na escrita de um texto. Já Leyla Perrone-Moisés, no posfácio que faz para a tradução brasileira de *Aula*, diz que a melhor tradução para *jouissance* não seria “fruição”, mas “gozo”, pois esta palavra remeteria imediatamente à idéia de erotismo – conceito que permeia não só *O prazer do texto* como também *A câmara clara*.

2.2 Três percepções sobre o fotográfico propostas por Philippe Dubois

Philippe Dubois, em *O ato fotográfico*, traça um percurso histórico sobre a percepção da fotografia, desde sua invenção até a contemporaneidade. Sua sistematização leva em conta, declaradamente, as idéias presentes em *A câmara clara*; assim, muitas vezes, estaremos atualizando ou tornando mais precisos alguns pontos levantados por Roland Barthes.

A proposta de Philippe Dubois em relação a uma teorização da fotografia é bastante abrangente e adquire um caráter epistemológico. Isto é, “aprender, deste modo, o *fotográfico* como uma categoria que não se limitaria aos únicos objetos-imagens, entender o *fotográfico* como uma definição possível de uma maneira de ser no mundo, como um estado do olhar e do pensamento” (DUBOIS. *Apud* SAMAIN, 1998, p. 11) [grifo no original]. Ver, ler, analisar um texto literário e um filme pelo olhar e pelo pensamento que advêm de um suporte teórico e conceitual do fotográfico é, pois, nossa tentativa aqui. Obviamente, não existe *um único* olhar fotográfico, uma vez que a fotografia também é alvo de discursos os mais diversos possíveis, de ordem sociológica, histórica, técnica, estética, filosófica, antropológica e assim por diante. Esse olhar/pensamento fotográfico, que já abordamos via Barthes, será agora pontuado em alguns aspectos. O caminho de Philippe Dubois é marcado pela nomenclatura da Semiótica, também esse um campo bastante amplo. Dubois traça um percurso histórico para identificar a existência de três momentos distintos na apreensão do fotográfico, ou seja, três formas diferenciadas de pensar a fotografia, desde a sua invenção até os dias atuais. São elas: a fotografia como mimese, 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 (e há) a sobreposição de percepções. A terceira (a fotografia como índice) é a mais contemporânea e parece, pelo menos provisoriamente, ser a mais produtiva – não apenas para abordar o fotográfico como tal, mas também para confrontá-lo, de modo promissor, com o literário e com o fílmico. Vamos detalhar um pouco mais a reflexão de Philippe Dubois.

A questão do realismo fotográfico, ou seja, a relação da imagem fixada no papel com a situação do mundo que a originou (a questão da referência abordada por Barthes), é o conceito utilizado pelo autor para organizar o percurso histórico do pensamento sobre o fotográfico. Poderemos identificar aqui, novamente, que o pensamento reflexivo sobre a fotografia encontra similitudes com aqueles que se dobram sobre o texto literário, sobre o cinema e sobre as artes em geral.

Dubois (1994, p. 26) identifica, portanto, três momentos (ou discursos) distintos sobre a questão do realismo fotográfico, os quais reiteramos: a fotografia como espelho do real (o discurso da mimese); a fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução); e a fotografia como traço de um real (o discurso do índice e da referência).

2.2.1 A fotografia enquanto mimese

O surgimento da fotografia foi acompanhado, como esclarece Dubois (1994, p. 27), pelo estabelecimento imediato de “um número impressionante de discursos de escolta”. Duas visões opostas se digladiaram pelo menos até o final do século XIX. De um lado, defensores da nova tecnologia como a evolução natural das artes e, de outro, os que viam na fotografia uma ameaça à mão do artista e, mais amplamente, à própria arte, em especial, a

pintura. Em ambos os casos, “quer se seja contra, quer seja a favor, a fotografia [...] é considerada como a *imitação mais perfeita da realidade*”. (DUBOIS, 1994, p. 27) [grifo do autor]

E, de acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira “automática”, “objetiva”, quase “natural” (segundo tão-somente as leis da ótica e da química), sem que *a mão* do artista intervenha diretamente. (DUBOIS, 1994, p. 27) [grifo do autor]

Nesse embate entre fotografia e arte, é sempre tomada como exemplificação eminente a posição de Charles Baudelaire, que reagiu à fotografia por “reconhecer na maioria das produções fotográficas de sua época a forte influência da ideologia naturalista” (DUBOIS, 1994, p. 30). Vale a pena citar a passagem singular de Baudelaire:

Em matéria de pintura e estatuária, o Credo atual das pessoas de sociedade, principalmente na França (e não acredito que alguém ouse afirmar o contrário) é o seguinte: “Acredito na natureza e só acredito na natureza (há boas razões para isso). Acho que a arte é e só pode ser a reprodução exata da natureza (...). Assim, a indústria que nos desse um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta.” Um Deus vingador acolheu favoravelmente os desejos dessa multidão. Daguerre foi seu Messias. E então ela disse para si: “Como a fotografia nos proporciona todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos!), a arte é a fotografia.” A partir desse momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua imagem trivial no metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário apoderou-se de todos esses novos adoradores do sol. (BAUDELAIRE. *Apud* DUBOIS, 1994, p. 27-28)

Em contraposição à visão representada por Baudelaire, outra corrente viu na fotografia uma libertadora da arte. Apta a exercer o papel de copiar a realidade, a fotografia permitiria à pintura desprender-se dessa vontade de imitação. Nas palavras de Dubois:

[...] veremos florescer ao longo de todo o século XIX uma argumentação que pretende que, graças à fotografia, a prática pictural poderá doravante adequar-se àquilo que constitui sua própria essência: a criação imaginária isolada de qualquer contingência empírica. Eis a pintura de certa forma *libertada* do concreto, do real, do utilitário e do social. (DUBOIS, 1994, p. 31) [grifo do autor]

Dubois cita dois casos, já do século XX, com relação a essa visão; citações das quais aproveitamos apenas alguns trechos. Um dos exemplos vem das palavras do pintor

Pablo Picasso:

Quando você vê tudo o que é possível exprimir através da fotografia, descobre tudo o que não pode ficar por mais tempo no horizonte da representação pictural. Por que o artista continuaria a tratar de sujeitos que podem ser obtidos com tanta precisão pela *objetiva de um aparelho de fotografia*? [...] (PICASSO. *Apud* DUBOIS, 1994, p. 31) [grifo no original]

O outro exemplo vem de André Bazin, teórico do cinema da corrente realista:

[...] a pintura esforçava-se, no fundo em vão, em nos iludir, e essa ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente e em sua própria essência a obsessão do realismo. (BAZIN, *Apud* DUBOIS, 1994, p. 31)

Podemos, assim, observar, tanto naquela corrente que via a fotografia como uma ameaça à pintura, quanto na que a percebeu como libertadora da arte pictórica, uma mesma atribuição de valor mimético à fotografia, uma pretensa capacidade de reproduzir o real pelo suporte técnico – ótico e químico. Dessa forma, esse pensamento não só dominou a evolução da fotografia no século XIX, como permanece arraigado até hoje no senso comum. É corriqueiro ouvirmos frases do tipo “a fotografia é o espelho do mundo”, ou “a fotografia mostra as coisas como elas são”, ou ainda “a fotografia não mente”. O estatuto de *documento* atribuído à fotografia também não deixa de ser uma concordância tácita com o seu suposto valor de cópia do real. No jornalismo, a fotografia exerce, via de regra, a função de *comprovar* o que o texto informa ou explica. Outro exemplo ocorre nos anúncios publicitários das empresas de filmes ou de máquinas fotográficas, nos quais a capacidade técnica de reproduzir as paisagens ou as feições de forma *fidel* e sem distorções é sempre enfatizada.

2.2.2 A fotografia como codificação

O segundo momento identificado por Dubois na trajetória das concepções

sobre a fotografia é aquele representado em seu ponto culminante pela “grande onda estruturalista” (DUBOIS, 1994, p. 36). O autor esclarece que esse novo ponto de vista foi divulgado em vários setores do saber, entre os quais a antropologia e pelos textos de teoria da imagem, inspirados na psicologia da percepção.

Em todos esses casos, vai se tratar de textos que se insurgem contra o discurso da mimese e da transparência, e sublinham que a foto é eminentemente codificada (sob todos os tipos de pontos de vista: técnico, cultural, sociológico, estético, etc.). (DUBOIS, 1994, p. 37)

Nessa nova percepção, é ponto de partida a identificação dos *elementos técnicos e estéticos* que constituem a fotografia, como o *ângulo* de visão escolhido pelo fotógrafo, a *distância* da objetiva até o objeto fotografado, o *enquadramento*, a transformação da tridimensionalidade em bidimensionalidade, a transformação das cores do mundo real na gradação e no contraste de preto e branco e a constatação de sua dimensão puramente visual, excluindo as outras percepções: olfativa, auditiva, tátil. Dubois fornece vários exemplos (nos campos antropológico, semiótico e de desconstrução ideológica), todos para evidenciar que a nova percepção do fotográfico identifica uma codificação cultural tanto na produção quanto na recepção das mensagens fotográficas. A partir dessas novas abordagens,

[...] o valor de espelho, de documento exato, de semelhança infalível reconhecida para a fotografia é recolocado em questão. A fotografia deixa de aparecer como transparente, inocente e realista por essência. Não é mais o veículo incontestável de uma *verdade empírica*. (DUBOIS, 1994, p. 42) [grifo do autor]

No fotojornalismo, a abordagem da fotografia como código cultural foi importante para contrapor-se à idéia de que “a imagem não mente”, e assim contribuir para desconstruir a tríade mítica do jornalismo: objetividade, imparcialidade e neutralidade¹². Um exemplo dessa nova postura é encontrado não nos sociólogos e semioticistas, mas nos

¹² É desolador, nesse sentido, saber que alguns professores de escolas de comunicação insistam em reafirmar tal mito como receita da prática jornalística. Mais honesto seria reconhecer a impossibilidade da tríade e, em seguida, propor como caminho eminentemente mais ético da prática profissional a busca da pluralidade de posições.

próprios fotógrafos, como Sebastião Salgado.

Existe uma corrente que diz que a fotografia é o objetivo, representa uma realidade, nem mais nem menos. Ela é imparcial e mostra a realidade total. Não é verdade. Isso é a maior mentira do mundo. Você não fotografa com a sua máquina. É a coisa mais subjetiva que existe. Você fotografa com toda a sua cultura, os seus condicionamentos ideológicos. Você aumenta, diminui, deforma, deixa de mostrar... (SALGADO. Apud VASQUEZ, 1986, p. 68)

2.2.3 A fotografia enquanto traço de um real

Ao abordar o terceiro momento das concepções sobre o fotográfico, Dubois recorre à teoria semiótica de Charles Sanders Peirce. Dubois afirma que as duas concepções anteriores têm em comum a consideração da imagem fotográfica como portadora de um “valor absoluto”, ou pelo menos “geral”, seja por semelhança, seja por convenção. A primeira concepção 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 sígnicas 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.

E tal concepção distingue-se claramente das duas precedentes principalmente pelo fato de ela implicar que a imagem indiciária é dotada de um *valor todo singular* ou *particular*, pois determinado unicamente por seu referente e só por este: traço de *um* real. (DUBOIS, 1994, p. 45) [grifo do autor]

Vemos que Dubois grifa com destaque o artigo indefinido “um”, ressaltando sua diferença para com a noção de “o” real – geral, absoluto, central. Aí está uma diferença importante: trata-se de um real particular, único, nunca do real totalizante e permanente. Da mesma forma que Barthes se referira a “*tal* foto” e não, “*a* foto”.

Dubois localiza essa nova abordagem no panorama teórico:

Tal discurso, que às vezes apresenta certos perigos, encontrou nesses últimos anos um vigor completamente novo e caracterizado tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, em particular redescobrimo Peirce e suas teorizações do índice, justamente, ou baseando-se nos últimos escritos de Roland Barthes (sobretudo *La chambre claire*). (DUBOIS, 1994, p. 45)

Ressalte-se que Dubois não é o único a retomar a proposta de Peirce de classificar a fotografia como um signo da ordem do índice. Também seguem esse caminho os já citados Henri Van Lier e Jean-Marie Schaeffer.

Dubois ressalta a importância da noção de índice para uma retomada – melhor seria dizer uma revisão ou uma reelaboração – da questão do realismo fotográfico:

De fato, tal impulso nas reflexões atuais pode ser compreendido principalmente pela evolução das concepções, tal como se retracou seu percurso até aqui: seria necessário passar pela fase *negativa* de desconstrução do efeito do real e da mimese para poder recolocar finalmente, *positivamente, mas de outra forma*, a questão da pregnância do real na fotografia. Nesse sentido, os discursos denunciadores das ilusões da foto-espelho, tanto pela moda semiótica-estruturalista quanto pela onda das críticas ideológicas, terão permitido, por terem eles completado então seu tempo e sua obra, voltar à questão do realismo referencial sem a obsessão de cair no ardil do analogismo mimético, livre da angústia do ilusionismo. (DUBOIS, 1994, p. 45-46) [grifo do autor]

Dubois lembra ainda que esse pensamento contemporâneo tem seus precursores, como Walter Benjamin, quando na *Pequena história da fotografia* já abordava a questão da singularidade do ato fotográfico, que escapa, mesmo que por um instante, das convenções que o cercam. Escreve:

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás. (BENJAMIN, 1994, p. 94)

Embora afirme a relevância da noção de referência para pensar a questão do realismo fotográfico, Dubois alerta para os perigos de se cair na armadilha do referencialismo, o que levaria essa concepção a fechar-se sobre si mesma numa absolutização semelhante ao

que ocorre com o discurso da mimese. Nesse ponto, Dubois contrapõe-se a Barthes, pois este teria caído na armadilha, não mais da mimese, mas na do referencialismo – a referência pela referência. “Pois aqui está o perigo que espreita esse tipo de concepção: generalizar, ou melhor, *absolutizar*, o princípio da ‘transferência de realidade’, quando se adota uma atitude exclusivamente subjetiva de pretensão ontológica.” (DUBOIS, 1994, p. 49) [grifo do autor]

Para evitar tal imbróglio, deve-se, orienta o autor, “relativizar mais o campo e o domínio da referência” (DUBOIS, 1994, loc.cit.). Dubois vê o caminho teórico que adota a noção peirciana de índice como o mais adequado. E aqui vale lembrar uma passagem de Peirce em que ele remetia, já em 1895, a fotografia à condição indicial.

As fotografias [...], sob certos aspectos, elas se parecem exatamente com os objetos que representam. Porém, essa semelhança deve-se na realidade ao fato de que essas fotografias foram produzidas em tais circunstâncias que eram fisicamente forçadas a corresponder detalhe por detalhe à natureza. Desse ponto de vista, portanto, pertencem à nossa segunda classe de signos: os signos por conexão física [índice]. (PEIRCE. *Apud* DUBOIS, 1994, loc. cit.)

Dubois chama a atenção para um dado muito importante da definição de Peirce. É que em sua definição, Peirce não leva tanto em consideração o produto concluído, mas *o processo de sua produção*. Dubois identifica que essa consideração de Peirce sobre a fotografia enquanto índice vai reverberar em toda uma série de pesquisas atuais, que, usando ou não a terminologia do semioticista, dela partem para buscar uma análise da condição da imagem fotográfica. Nesses estudos, o ponto de partida é “a natureza técnica do processo fotográfico, o princípio elementar da *impressão luminosa* regida pelas leis da física e da química” (DUBOIS, 1994, p. 50) [grifo do autor]. Valendo-se de palavras como “traço”, “**marca**” e “depósito”, Dubois afirma que a fotografia tem semelhanças com a categoria de signos em que estão a fumaça (indício de fogo), a sombra (indício de uma presença), a cicatriz (marca de um ferimento), a ruína (traço do que havia ali), o sintoma (de uma doença), marca de passos, sinais que têm em comum o fato de, nas palavras de Peirce, “serem realmente

afetados por seu objeto”. (DUBOIS, 1994, loc. cit.)

Apesar de calcar sua proposta de entender o fotográfico como signo indicial, Dubois enfatiza o fato de que *a condição de índice da fotografia se deve tão-somente ao momento do disparo*, aquele instante em que se efetua a impressão da luz na face sensível do filme fotográfico. O autor lembra que no processo fotográfico existe *um antes e um depois*, quando a fotografia insere-se novamente no domínio dos códigos, sejam os do fotógrafo, sejam os do observador, bem como das convenções culturais que os cercam.

Portanto, é somente entre essas duas séries de códigos, apenas no instante da exposição propriamente dita, que a foto pode ser considerada como um puro atrazo (uma “mensagem sem código”). Aqui, *mas somente aqui*, o homem não intervém e não pode intervir sob a pena de mudar o caráter fundamental da fotografia. Existe aí uma falha, um instante de esquecimento dos códigos, um índice quase puro. Decerto esse instante dura apenas uma fração de segundo e de imediato será tomado e retomado pelos códigos que não mais o abandonarão (isso serve para relativizar o domínio da Referência em fotografia), mas ao mesmo tempo, esse instante de “pura indicialidade”, porque é construtivo, não deixará de ter conseqüências teóricas. (DUBOIS, 1994, p. 51) [grifo do autor]

Levando em conta essa reflexão de Dubois, podemos formular algumas questões. Se a condição de índice da fotografia só pode ser pensada naquele momento ínfimo em que ocorre a impressão da luz e se, pelo menos no espectro temporal, o antes e o depois são muito mais extensos, qual a relevância de se pensar a fotografia enquanto índice? Todo o campo das codificações não é forte o suficiente para abalar o reduzido instante indicial? Eis nossa tentativa de resposta: se já chegamos à conclusão de que o momento em que a foto é uma mensagem sem códigos não anula estes – os códigos – no tempo anterior e posterior, também podemos pensar o inverso: que toda codificação cultural não precisa necessariamente anular aquele instante – afinal, sem ele, a foto não existiria. Não caímos, entretanto, no discurso do essencialismo (o que é *essencial* para que algo exista?). Se considerarmos as duas condições fotográficas – enquanto índice e enquanto símbolo –, por um lado, escapamos da busca do essencial e, por outro lado, não nos limitamos a tentativas de decifrações marcadas apenas pelos códigos culturais. Então, talvez possamos propor, embora de modo incipiente, a

concepção da fotografia como híbrido (índice + símbolo). Daí talvez sua peculiaridade, não *ora* código, *ora* referência, mas *ambos ao mesmo tempo*. Acreditamos, assim, que essa condição de entre-lugar da fotografia provoca uma situação de indecisão diante dela. Situação essa que, de modo algum, deve ser considerada covarde. Pelo contrário, é uma situação fértil para a elaboração teórica e reflexiva, visto que não há mais lugares dogmáticos e definitivos a serem alcançados.

Relacionando Barthes e Dubois, podemos dizer que o *studium* é justamente o campo dos códigos, aquele espaço da fotografia em que o *spectator* (observador) tem de fazer uso do seu repertório cultural, do seu saber sociológico para tentar traduzir o visto em uma interpretação, em uma tentativa de narrativa. Já o *punctum* é o espaço da fotografia em que todo saber do observador desmorona, em que toda interpretação é posta em xeque e em que o inefável triunfa. Diante do *studium*, o observador se sente parte do mundo, se satisfaz com sua capacidade de compreensão. Diante da descoberta do *punctum*, o observador se despreza do chão e sente-se incapaz de fornecer respostas fechadas. O *punctum*, finalmente, reconfigura o *studium*. O *studium* de Barthes relaciona-se com a noção de fotografia enquanto ícone e símbolo na percepção de Dubois; o *punctum*, por sua vez, relaciona-se com a fotografia pensada pelo viés do índice.

3 LAS BABAS DEL DIABLO E BLOW-UP: A FOTOGRAFIA E SEUS DESDOBRAMENTOS

O conto *Las babas del diablo*, de Julio Cortázar, publicado pela primeira vez em 1959, na coletânea *Las armas secretas*, é um dos escritos mais enigmáticos do escritor argentino. Como atesta Davi Arrigucci Jr. (1973, p. 249), essa narrativa é “provavelmente, excetuando-se *Rayuela*, a mais complexa de quantas escreveu Cortázar”. Em dezembro de 1966, Michelangelo Antonioni lançava *Blow-Up*, filme livremente inspirado no conto de Cortázar. Do conto ao filme, muitas modificações foram realizadas, principalmente no que se refere à trama. Em contrapartida, vários conceitos – traduzidos mais em forma de questionamentos do que em respostas fechadas – foram aproveitados por Antonioni e podem, assim, ser encontrados tanto no conto quanto no filme.

Embora o argumento de *Blow-Up* tenha-se originado do conto de Cortázar, não será nossa preocupação aqui abordar a questão da “adaptação”, pelo menos não no sentido de apontar questões como “fidelidade” ao texto original ou então para estabelecer níveis de qualidade do conto em relação ao filme e vice-versa. *Blow-Up* é um trabalho de *recriação artística*. Dessa forma, não é relevante também explorar a questão da “originalidade” e, por consequência, a ordem em que as obras foram produzidas pouco importará. Como diz Paul Valéry, “o leão é feito de carneiro assimilado”¹³ (VALÉRY. Apud NITRINI, 2000, p. 131).

¹³ Essa frase emblemática de Valéry é encontrada em diversos textos sobre Literatura Comparada, sendo aproveitada para analisar e desconstruir a idéia de “influência”, enquanto caminho linear e de mão única, das

Assim, entendemos que, em vez de concorrerem, conto e filme estabelecem, no momento de sua leitura/assistência, uma relação de produtividade e de iluminação recíproca.

Sendo um conto, *Las babas del diablo* possui um número de ações mais reduzido em relação ao filme de longa-metragem *Blow-Up*. Por sua extensão, os contos geralmente são adaptados para transformarem-se em filmes de curta-metragem. Dessa forma, é natural que *Blow-Up* apresente mais personagens, bem como uma rede de pequenas ações ligadas à principal. Essas ações secundárias, no filme, parecem, inicialmente, desviar-se da trama principal. Mas um exame mais atento mostra que, antes de serem um desvio, as ações paralelas funcionam como reforço metafórico às idéias contidas no filme. Assim acontece, por exemplo, com a cena que se passa numa loja de antigüidades em que o protagonista trava uma conversa com a dona do estabelecimento. Aparentemente banal, o diálogo, articulado com o próprio cenário em que se desenvolve, reporta a questões de tensão entre passado, representado por aquela infinidade de objetos antigos, e presente, representado, por exemplo, pela produção de fotos de moda – símbolo de modernidade. Ou ainda a compra de uma hélice que o protagonista realiza nessa mesma loja de antigüidades. Levada para o estúdio fotográfico, a peça antiga é deslocada de um ambiente que representa o passado para um que inspira atualidade. A hélice, neste novo espaço, adquire uma re-significação e denuncia a presença do passado no presente – tema que está diretamente ligado à fotografia, como vimos nos apontamentos de Barthes e Dubois. No conto, algo semelhante acontece. Enquanto conta a história, o narrador-protagonista realiza certos desvios na narrativa linear para referir-se, por exemplo, a nuvens e pombas que ele vê passar por sua janela enquanto escreve. A passagem desses elementos pelo céu constitui um atestado de presente, mas em certo momento, o prota-

obras anteriores sobre as que vieram, cronologicamente, depois. Neste trabalho, utilizamos a frase de Valéry para deixar claro que, na nossa percepção, Antonioni “deglutiu” *Las babas del diablo* e a recriou, dentro das suas próprias concepções artísticas, e subordinado às possibilidades e impossibilidades do seu campo de atuação, o cinema. Produziu, assim, uma nova obra, *Blow-Up*, que, por um lado, tem vida própria e, por outro, jamais deixará de revelar a fonte da qual se embriagou.

gonista se pergunta se alguma daquelas pombas não seria a mesma que vira um mês antes, na praça, à beira do rio.

Esse questionamento sobre o tempo, aqui adiantado, é um dos eixos relacionados à fotografia. Para abordar essas duas obras, muitos caminhos poderiam ser adotados, como um estudo filosófico, sociológico, psicanalítico, entre outros. Nosso caminho, como já apontado anteriormente, será, principalmente, aquele proporcionado pelo suporte teórico da fotografia, refletindo sobre a presença questionadora desse tipo peculiar de imagem no conto e no filme. Assim, resgataremos em cada ponto, conceitos levantados nos dois primeiros capítulos deste trabalho, aproveitando-os na análise que se fará das obras.

Antes, porém, vamos realizar um resumo da história do conto e do filme. A trama do conto se desenvolve em três tempos e em dois lugares distintos. A narração começa no momento presente, um “agora” que coincide com o momento da escrita pelo narrador-personagem, Roberto Michel, que está diante de sua máquina de escrever, uma Remington, na sua casa em Paris, um quinto andar do número 11 da Rua Monsieur-le-Prince. O segundo recorte temporal situa-se exatamente um mês antes deste presente, quando Roberto Michel sai a fotografar pelas ruas da cidade, detendo-se numa pequena praça, onde fotografa um casal. O terceiro momento se desenvolve num passado recente, que começa quando Michel amplia a foto do casal e vai até o instante em que o protagonista, olhando a foto, reinterpreta o que presenciara na praça. Mas detalhemos um pouco mais a trama, agora na ordem cronológica dos acontecimentos.

Roberto Michel, franco-chileno, tradutor e fotógrafo amador, resolve passear pelas ruas de Paris numa manhã de domingo para fazer algo que lhe dá bastante prazer – fotografar. Para tanto, ele interrompe a tradução que realiza do espanhol ao francês de um texto sobre recusas e recursos, trabalho que já dura três semanas. Um sol inesperado para um mês de novembro recobre a paisagem da cidade e Roberto Michel aproveita a boa luz para

tirar algumas fotos. Segue, sem definir anteriormente o percurso, indo assim à ilha Saint-Louis e chegando a uma pequena praça à beira do rio, na ponta da ilha. Ali, há um casal, formado por um rapazinho e uma mulher mais velha, encostados no parapeito da praça. Devido à diferença de idade, o protagonista julga que poderia tratar-se de uma mãe com seu filho. Ao mesmo tempo, percebe que a cena protagonizada pelos dois revela um envolvimento de outra ordem. O menino está nervoso e com medo, adivinha Roberto ao observar os movimentos realizados pelo rapaz, como o de colocar e tirar as mãos dos bolsos ou de passar os dedos pelos cabelos. Todo e qualquer gesto denota, na avaliação do fotógrafo, uma fuga iminente. Sentado sobre o parapeito, a cerca de cinco metros da cena protagonizada pelo casal, Roberto Michel nada ouve do diálogo travado, a não ser murmúrios levados pelo vento. O fotógrafo conclui que vale a pena ficar ali para olhar o desenrolar dos acontecimentos e julga entender vagamente o que está se passando: a mulher estaria tentando aliciar o menino, que, por sua vez, teria, em aceitando a proposta, sua iniciação sexual. Enquanto olha, Michel se põe a imaginar o dia-a-dia do menino: teria seus 14 ou 15 anos, estava usando as luvas de um suposto irmão, este estudante de Direito ou de Ciências Sociais, moraria em uma casa decente, mas não teria tostão algum no bolso para realizar seus sonhos de adolescente, como ir ao cinema ou comprar uma garrafa de bebida. Também imagina Michel que o encontro começara há no máximo meia hora, perguntando-se se a mulher chegara antes à ponta da ilha ou se, ao contrário, o menino teria chegado antes e a mulher, vendo-o, de um terraço ou de um automóvel, teria saído ao encontro dele. O encanto da cena para Michel está não tanto no presente, mas no possível desenlace e, assim, ele também imagina o que poderia acontecer dali para a frente: o menino, sob pretexto de um outro encontro, iria embora ou, então, a mulher o convenceria e o menino se deixaria levar. Enquanto conjectura, Michel prepara, quase sem perceber, a câmera para tirar uma foto daquele casal nada comum. O fotógrafo também percebe a presença de um homem sentado dentro de um automóvel, que estaria lendo

o jornal ou talvez dormindo ou, quem sabe, observando, também ele, a cena do casal. Neste último caso, Michel gostaria de saber o que o homem estaria pensando e se também estaria na expectativa do desenlace. Michel levanta a câmera e finge estudar um enquadramento que não inclui o casal e, após alguns instantes, com receio de que a cena se desfaça, decide tirar a fotografia. Os dois, entretanto, percebem. O garoto fica surpreso e interrogativo. Já a mulher, irritada, exige que Michel entregue o rolo do filme, dizendo que ninguém tem o direito de tirar uma fotografia sem permissão. Michel recusa-se a atender o pedido da mulher, argumentando que é permitido fotografar em lugares públicos. O menino foge, enquanto Michel fica a ouvir os improperios da mulher. Nesse instante, Michel ouve a porta do carro bater e vê o homem, que usa um chapéu cinza, olhando para eles. O fotógrafo percebe, então, que o homem estivera fingindo ler o jornal e que também ele exerce um papel na cena. O homem se aproxima e os três passam a formar um triângulo, que se desfaz quando Michel vai embora, deixando os dois paralisados e sem ação.

Vários dias se passam e Michel resolve revelar as fotos tiradas naquele domingo: fotos da *Conserjería* e da *Sainte-Chapelle*, de um gato no telhado de um banheiro público e também a foto da mulher loura e do adolescente, esta a única que realmente lhe interessa. Como o negativo ficara bom, ele faz uma ampliação; esta também se apresenta de excelente qualidade e ele realiza uma nova ampliação, muito maior, de oitenta por sessenta centímetros, quase um cartaz. Michel fixa a ampliação numa parede do quarto e dedica boa parte do seu tempo a olhar o instantâneo da ponta da ilha: ali estão a imagem da mulher, do garoto, da árvore sobre suas cabeças, do céu, das nuvens e das pedras do parapeito. Nos dias seguintes, vez ou outra, interrompe a tradução do texto para olhar a fotografia e recordar os acontecimentos da praça. Embora não tenha certeza de suas teorias, sente-se satisfeito por ter ajudado o garoto a escapar. Acredita que a fuga do menino reforça a idéia de que aquela foto fora uma boa ação. De repente, entre um parágrafo e outro da tradução, olha para a ampliação

e a imagem começa a adquirir movimento. Roberto Michel vê, então, toda a cena da praça novamente, mas agora de outra forma. Vê a mulher falando e explicando alguma coisa que faz o menino olhar a todo instante em direção ao automóvel, onde estava o homem do chapéu cinza. Michel conclui agora que a mulher não buscava aliciar o menino para si, mas para o homem do carro. Diante disso, Michel sente-se impotente e percebe que o que então não acontecera, poderia, agora, no movimento da fotografia, vir a se cumprir. Mas ele, então, imagina refazer a foto, girando a câmera, e enquadrando o homem do carro, proporcionando, assim, que o jovem fuja pela segunda vez. Vendo tudo isso, fecha os olhos, negando-se a olhar novamente para a foto e põe-se a chorar.

Já a trama de *Blow-Up* se desenvolve num período de mais ou menos vinte e quatro horas e tem como cenário a Londres da década de 60. Começa num início de manhã, quando Thomas¹⁴, um fotógrafo de moda, sai de um albergue de mendigos, onde passara a noite para fotografar os personagens que circulam por aquele ambiente. Na rua, é abordado por uma trupe de *clowns* que faz festa a bordo de um automóvel. Vai até sua casa/estúdio onde uma modelo já o espera para ser fotografada. Após executar seu trabalho, vai à casa de Bill, seu amigo pintor. Lá, os dois travam um diálogo sobre as pinturas abstratas que o amigo realiza. A seguir, Thomas vai a uma loja de antiguidades e diz querer comprar, primeiramente, a própria loja e, depois, quadros de paisagens. Ante o mau atendimento do empregado, Thomas sai do estabelecimento e dirige-se a um parque, onde começa a fotografar a paisagem. Perambula pelo parque sem rumo certo, até perceber a presença de um casal. Inicia a fotografar os dois, escondendo-se atrás das cercas e das árvores: primeiro mais distante, depois, mais próximo de seu alvo. A mulher parece perceber a presença de alguém, pois olha, desconfiada, ao redor. Para disfarçar, Thomas caminha despreocupadamente. O

¹⁴ É preciso registrar que em todo o filme não há diálogo algum que identifique o nome do protagonista, assim como da personagem principal feminina. Thomas e Jane, respectivamente, são os nomes que encontramos em publicações que tratam do filme, como em Oliveira (1996, p. 456), entre outras. Oliveira afirma que só se sabe o nome de Thomas e de Jane “porque Antonioni assim os designa no roteiro”.

casal volta a se abraçar e Thomas vai embora. Mas a mulher, percebendo que fora fotografada, corre em direção a ele. Thomas, em reação, a fotografa enquanto ela se aproxima. A mulher, Jane, exige que Thomas lhe entregue as fotos, dizendo que todos têm o direito de ficar em paz em um lugar público. Thomas argumenta que, sendo fotógrafo, apenas faz seu trabalho. Ele diz então que enviará as fotos para ela, mas Jane as quer imediatamente. Agarrando-se à máquina, tenta arrancá-la das mãos do fotógrafo, mas não consegue. Ela corre então em direção ao local onde deixara o suposto amante e Thomas fotografa sua fuga até ela desaparecer no fundo da paisagem. Thomas passa novamente na loja de antigüidades, encanta-se por uma hélice e a compra. A seguir, o fotógrafo vai a um restaurante, onde Ron, possivelmente seu editor, recebe as fotos realizadas no albergue. Ron diz gostar delas e pergunta com qual Thomas prefere finalizar o livro. Thomas diz que com nenhuma delas, mas com as que acabara de realizar no parque, pois transmitem “calma” e “paz”, já que o restante das fotos do livro são violentas. Enquanto isso, do lado de fora do restaurante, um homem vasculha o carro de Thomas. O fotógrafo corre até lá, mas o desconhecido foge. Thomas volta ao estúdio/casa no mesmo instante em que Jane chega para requisitar as fotos. Dentro do estúdio, travam um diálogo repleto de lacunas. Jane pede um copo d’água, aproveitando a saída de Thomas para roubar a câmera. Mas ele a intercepta na porta de saída. Ela, então, despe-se de sua blusa, oferecendo-se ao fotógrafo. Ele a olha, mas manda que se vista, dizendo que cortará o filme. Thomas vai ao laboratório, onde, em vez de cumprir o prometido, toma uma outra bobina de filme, entregando-a a Jane. Agradecida, ela o beija. Iniciam uma troca de carícias, mas são interrompidos pelo toque da campainha: entregadores trazem a hélice que Thomas comprara. Depois da saída de Jane, Thomas revela o filme e amplia duas fotos, dependurando-as lado a lado na parede. Fica a olhá-las por alguns instantes. A seguir, amplia uma terceira foto, um primeiro plano de Jane, abraçando o homem e olhando em direção aos arbustos. Com o auxílio de uma lupa, o fotógrafo perscruta um detalhe nos

arbustos em uma das fotos, marcando com giz um retângulo dentro da foto. Realiza, então, uma ampliação desse detalhe. No laboratório, marca novos recortes e faz novas ampliações desses recortes. Uma das novas fotos mostra algo que parece o rosto de um homem entre os arbustos e uma mão segurando um revólver. Thomas fixa todas as fotos na parede e passa a olhá-las, ora para uma, ora para outra. Liga para Ron, dizendo que as fotos do parque mostram que ele havia salvado a vida de alguém que estava para ser morto. Para poder ampliar ainda mais um detalhe, Thomas tira uma foto de uma das ampliações da paisagem, obtidas depois da volta de Jane para o lugar em que estava seu amante. Fixando a ampliação em frente às outras, Thomas vê uma mancha branca sobre a grama. Já é noite e Thomas volta ao parque, onde encontra o corpo do homem no chão, mas agora o fotógrafo está sem sua câmera para registrar o que está vendo. Com receio, Thomas corre e volta ao estúdio e descobre que as fotos foram roubadas. Vai ao laboratório e os negativos também não estão lá. Encontra, então, caída atrás de um armário, a ampliação que mostra a mancha sobre a grama. Possui agora apenas essa foto. Liga para Ron, pedindo que vá com ele ao parque para ver o corpo. No caminho para a casa de Ron, vê uma mulher que se parece com Jane. Corre atrás dela, mas não a encontra mais. Na casa de Ron está acontecendo uma festa, regada a diversos tipos de alucinógenos. Thomas insiste para que Ron vá ao parque, mas é este quem convence o amigo a relaxar. Amanhece e Thomas está deitado numa cama na casa de Ron. O fotógrafo vai ao parque; o corpo, entretanto, não está mais lá. O carro levando os *clowns* passa pelo fotógrafo. Os artistas entram numa quadra de tênis, na qual simulam uma partida: um jogo sem bola e sem raquetes. Thomas assiste à partida imaginária e é convidado a buscar a bola inexistente, quando ela “cai” do lado de fora da quadra. Ele vai ao local onde supostamente estaria a bola, simula pegá-la do chão e faz um gesto de arremesso. Thomas acompanha, com o movimento de seus olhos, a continuidade da partida, o ir e vir da bola de tênis.

3.1 Da fotografia ao texto e ao filme: desejo de tradução e de movimento

Em *Las babas del diablo*, o narrador-personagem Roberto Michel debate-se ante as dificuldades de transformar a imagem fotográfica em texto. Entram em confronto aí duas situações: de um lado, a fotografia, que seria, em princípio uma autenticadora de verdade e, de outro, o texto, sempre aberto a suas múltiplas possibilidades de construção, incidindo num elevado grau de dificuldade para efetuar a pretendida tradução. Inicialmente, o narrador parece acreditar na fotografia enquanto mimese, ou cópia do real, que é, como Dubois explica, a percepção que primeiro se fixou a respeito da imagem fotográfica. Essa concepção está diretamente ligada à natureza técnica da imagem fotográfica. Desse modo, Roberto Michel se questiona se a tradução máquina a máquina não seria a mais perfeita. Isto é, se fosse possível que a máquina de escrever pudesse traduzir diretamente o produto da outra máquina, a fotográfica, sem a presença desse tradutor imperfeito, o sujeito que olha a foto e que terá de transformá-la em texto.

Puestos a contar, si se pudiera ir a beber un bock por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección. Y no es un modo de decir. La perfección, sí, porque aquí el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Cóntax 1.1.2) y a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, tu, ella – la mujer rubia – y las nubes. (CORTÁZAR, 1970, p. 77)

Em outro momento, reforça a idéia de que a foto é comprovante da verdade, inclusive ela teria a capacidade de afastar as fantasias sempre presentes no ato de observância por um sujeito pensante:

Curioso que la escena (la nada, casi: dos que están ahí, desigualmente jóvenes) tuviera como un aura inquietante. Pensé que eso lo ponía yo, y que mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta verdad. (CORTÁZAR, 1970, p. 87)

De modo semelhante, Italo Calvino narra, em *A aventura de um fotógrafo*, a expectativa das famílias de verem as fotos reveladas:

[...] e somente quando põem os olhos nas fotos parecem tomar posse tangível do dia passado, somente então aquele riacho alpino, aquele jeito do menino com o baldinho, aquele reflexo de sol nas pernas da mulher adquirem a irrevogabilidade daquilo que ocorreu e não pode mais ser posto em dúvida. O resto pode se afogar na sombra incerta da lembrança. (CALVINO, 1992, p. 51)

A fotografia, assim, se constituiria em uma maneira de eliminar a falsidade do olhar. “Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos [...]” (CORTÁZAR, 1970, p. 83). Por outro lado, Michel parece também entender que a fotografia é resultado de certos códigos, que advêm ou estão ligados à técnica fotográfica. Assim transparece o trecho em que diz que o olhar natural do ser humano é moldado pelas potencialidades de codificação imanentes à máquina fotográfica. “Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa [...]” (CORTÁZAR, 1970, p. 81). Da mesma forma, reforça a idéia de fotografia como codificação quando diz tratar-se de um ato que exige aprendizado:

Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros. (CORTÁZAR, 1970, p. 81)

O narrador-protagonista, ao mesmo tempo em que propugna uma autonomia da máquina como maneira mais segura de efetuar uma tradução, reconhece que isso não é possível.

Pero de tonto sólo tengo la suerte, y sé que si me voy, esta Rémington se quedará petrificada sobre la mesa con ese aire de doblemente quietas que tienen las cosas movibles cuando no se mueven. (CORTÁZAR, 1970, p. 87)

Aqui, o narrador aponta para a necessidade de movimento. Não se refere, provavelmente, apenas à incapacidade da máquina de escrever de mover-se sozinha, mas também à da fotografia, que só vai adquirir movimento mais adiante, pela imaginação de

Michel. Imaginação. Palavra que será recorrente ao longo da análise é entendida aqui conforme a definição de Italo Calvino (1990, p.106): “repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido”. No mesmo texto¹⁵, Calvino diz ainda que existem dois tipos de processo imaginativos: “o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal”. (CALVINO, 1990, p. 99)

Essa idéia de movimento sugerida no conto de Cortázar remete ainda à própria estrutura do texto, que precisa ser escrito pela ação do personagem-narrador Roberto Michel – ação intelectual, trabalho, produtividade – e também ação mecânica de pressionar as teclas da Remington. Em contraposição à condição inicialmente restrita da fotografia, o narrador cortazeano credita ao texto uma condição amplamente aberta à intervenção. Contar uma história através de um texto é uma atividade que pode tanto iniciar de diversas maneiras como percorrer diferentes caminhos.

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. (CORTÁZAR, 1970, p. 77)

Contar, portanto, não é uma estrada plana e reta, ao contrário, é cheia de pedras, cheia de desvios e de obstáculos. O texto é aberto, por um lado, e por outro, sendo subordinado ao código verbal, também tem suas barreiras:

Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros (CORTÁZAR, 1970, p. 77)

¹⁵ O texto se intitula “Visibilidade” e seria lido como uma das seis conferências que Calvino realizaria na Universidade Harvard no ano letivo de 1985-86, nas *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*. O escritor morreu antes de escrever a sexta conferência e antes de protagonizar o ciclo de palestras. Sua esposa, Esther Calvino, organizou os originais, publicando-os no livro *Lezioni americane - Sei proposte per il prossimo millennio*. Na tradução da Companhia das Letras, a obra recebeu o título de *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. O título que Calvino daria às conferências seria, conforme explica Esther, *Six memos for the next millenium*.

O narrador divaga durante os primeiros cinco parágrafos sobre as *diferentes posibilidades de contar* e também sobre a *necesidade de contar*, bem como sobre os obstáculos intrínsecos à composição de um texto, especialmente quando se trata da construção de um texto que deve resultar de um trabalho de tradução. Existem, a propósito, dois tipos de tradução que ocorrem paralelamente no conto: a tradução da imagem fotográfica ao texto e a tradução entre línguas – Roberto Michel é tradutor e se dedica, no tempo em que ocorre a história, a traduzir um texto do espanhol para o francês.

Llevaba tres semanas trabajando en la versión al francés del tratado sobre recusaciones y recursos de José Norberto Allende, profesor en la universidad de Santiago (CORTÁZAR, 1970, p. 80).

Essa atividade, a exemplo da tradução da imagem para o texto, também encontra dificuldades, pois Michel-tradutor precisa sempre encontrar a melhor forma de escrever em francês o que o autor expressara tão bem no espanhol. Da mesma forma, o Michel-narrador precisa encontrar um bom caminho para contar a fotografia que está fixada diante dele. Lembremos o que Manguel diz a esse respeito: ler uma imagem é transportá-la ao campo da narrativa, fornecendo à imobilidade *um antes e um depois*.

O narrador também se questiona sobre por que tem de contar o que vai contar, mas não encontra uma explicação definitiva. Ele compara a necessidade de contar uma história à função vital de respirar e, por outro lado, a um ato banal de colocar os sapatos.

De repente, me pregunto por qué tengo que contar esto [...] o por qué cuando alguien nos ha contado un buen cuento, en seguida empieza como una cosquilla en el estómago y no se está tranquilo hasta entrar en la oficina de al lado y contar a su vez el cuento; recién entonces uno está bien, está contento y puede volverse a su trabajo. Que yo sepa nadie ha explicado esto, de manera que lo mejor es dejarse de pudores y contar, porque al fin y al cabo nadie se avergüenza de *respirar* o de *ponerse los zapatos*; son cosas que se hacen, y cuando pasa algo raro, cuando dentro del zapato encontramos una araña o al respirar se siente como un vidrio roto, entonces hay que contar lo que pasa, contarlo a los muchachos de la oficina o al médico. Ay, doctor, cada vez que respiro... *Siempre contarlo*, siempre quitarse esa cosquilla molesta del estómago. (CORTÁZAR, 1970, p. 78-79) [grifo nosso]

Contar uma história, portanto, para o narrador cortazeano, está entre o banal e o vital. Seja uma história que advenha de uma imagem mental, imaginada, seja a que advenha de uma imagem da memória, presenciada anteriormente no contato com as coisas do mundo, seja a que permite uma imagem fotográfica que está a nossa frente para ser vista e como a pedir para ser contada. E diante disso, só resta ao narrador uma alternativa, qual seja, contar, produzindo texto: “Entonces tengo que escribir”. (CORTÁZAR, 1970, p. 77)

O texto parece, então, tornar tudo possível, como, por exemplo, fazer os personagens (bem como nossa leitura) moverem-se no tempo e no espaço em poucas palavras.

Y ya que vamos a contarlo pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo siete de noviembre, justo un mes atrás. Uno baja cinco pisos y ya está en el domingo, con un sol insospechado para noviembre en París, con muchísimas ganas de andar por ahí, de ver cosas, de sacar fotos [...] (CORTÁZAR, 1970, p. 79)

Como se observa, o texto move-se do presente ao passado (tempo), do aqui ao lá (espaço), indistintamente, em todas as direções. Basta escrever “bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo siete de noviembre” e, numa mesma frase, o personagem-narrador desloca(-se) do aqui-agora (lugar e tempo em que ele escreve e observa a fotografia ampliada no seu estúdio) para o passado e para outro espaço (um domingo, há um mês, nas ruas de Paris). Nessa frase, ele transita também de *spectator* e escritor para *operator* (fotógrafo).

Passar uma imagem fotográfica ao texto se prestaria, em princípio, mais a um exercício de descrição do que de narração. Da imagem estática, pode-se dizer, por exemplo, é verde, é amarela; ou é bonita ou feia – se se quer fazer um juízo de valor –; é grande ou pequeno – neste caso, exige-se a presença na própria imagem de um objeto referencial de tamanho –; é assustadora ou é amigável; o homem está cansado, está sorrindo, está chorando. Ou seja, em princípio, pode-se utilizar apenas verbos que denotem um estado. Para falar da imagem estática, não se poderia utilizar verbos de ação. Na fotografia, não há ação propriamente dita; pode, sim, haver indício de ação. Assim, se uma fotografia é tirada de um

homem que corre, a imagem resultante não reproduz a ação do corredor, não reproduz o correr. A fotografia congela o movimento e, na hora de escrever sobre ela, podemos dizer que o referente estava, possivelmente, correndo, mas não podemos dizer, honestamente, que ele corre na fotografia. O fotógrafo pode, por exemplo, recorrer ao recurso de baixar a velocidade do obturador da câmera, obtendo, assim, uma fotografia de um corredor *borrado*, mas não podemos, mesmo assim, dizer que aquele borrão *é movimento agora*, neste momento em que olho a fotografia.

Assim, o narrador-personagem Roberto Michel descreve a fotografia que ampliara da praça à beira do rio:

Estaba la mujer, estaba el chico, rígido el árbol sobre sus cabezas, el cielo tan fijo como las piedras del parapeto, nubes y piedras confundidas en una sola materia inseparable. (CORTÁZAR, 1970, p. 92) [grifo nosso]

No mundo real, as nuvens são móveis, enquanto as pedras de um parapeito são imóveis¹⁶, mas, como descrito, na fotografia, os dois tipos de elementos estão amalgamados numa única imagem: imóvel. Assim, a fotografia é fixidez. Mas, em contrapartida, podemos dizer que no ato da observância, a fotografia *revela conter um desejo de movimento*. “[...] ela me anima e eu a animo”, escreve Barthes (1984, p. 37). É o que acontece em *Las babas del diablo*, quando o narrador dá um salto e sai da foto para ingressar no fílmico – do fixo ao móvel. O tamanho da ampliação é o ponto de partida para o narrador comparar a fotografia com a tela de cinema e, a partir desse instante, em que a imaginação de Roberto Michel¹⁷ imprime movimento à imagem fixa, os verbos utilizados são verbos de ação:

[...] al fin y al cabo una ampliación de ochenta por sesenta se parece a una pantalla donde proyectan cine, donde en la punta de una isla una mujer habla con un chico y un árbol agita unas hojas secas sobre sus cabezas. [...] Ahora la mujer le hablaba al oído, y la mano se abría otra vez para posarse en su mejilla, acariciarla y acariciarla [...] (CORTÁZAR, 1970, 94) [grifo nosso]

¹⁶ Considerando-se os olhos de um observador situado na Terra e em estado de repouso.

¹⁷ Não fica claro se o movimento ocorre apenas na imaginação do personagem-narrador ou se um movimento real acontece na imagem fotográfica, efetivando-se, no bom estilo cortazeano, o realismo fantástico.

Não devemos, entretanto, cair no simplismo de dizer que o cinema é a fotografia posta em movimento. Da fotografia ao filme há um salto e não uma simples continuidade/sucessão. É bem verdade que do ponto de vista técnico, a fotografia precedeu o cinema e, sem a invenção dela, o cinema não existiria. Se o daguerreótipo propiciou a apreensão, o congelamento das imagens do mundo sobre um suporte plano, o cinematógrafo permitiu que se imprimisse uma sucessão de imagens desse mundo em movimento, de forma que, posteriormente, mediante a projeção de tal impressão, se recriasse sobre uma tela o movimento original, ou, pelo menos, o simulacro de tal movimento. A imagem do cinema, como a conhecíamos antes da invenção dos sistemas digitais, é produzida pela projeção de 24 fotogramas (ou quadros) por segundo¹⁸. Cada fotograma nada mais é do que uma fotografia. Isolando um fotograma de um rolo de filme, temos a possibilidade de uma fotografia, bastando, para isso, imprimi-la no papel. Visto desse ponto de vista, simplesmente técnico, poderíamos dizer que o cinema é fotografia em movimento. Mas aqui recorreremos brevemente a Gilles Deleuze. Em *Cinema – a imagem-movimento*, o autor revisita as teorias de Bergson, para dizer que o movimento não se confunde com o espaço percorrido. “O espaço percorrido é divisível, e até infinitamente divisível, enquanto o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão”. (DELEUZE, 1985, p. 9)

Deste modo, a fotografia é, entre outras definições possíveis, um recorte espacial. O movimento (do filme) não pode ser decomposto em recortes de espaço. Portanto, fotografias/fotogramas dispostas sucessivamente (um rolo de película) não é o movimento em si. Constituem um suporte espacial/material que proporciona a execução de uma imagem-movimento (o filme projetado). Deleuze diz que em vez de fotogramas, com os quais opera, o cinema nos oferece uma imagem média:

¹⁸ No início do cinema, eram 18 quadros por segundo.

O cinema opera por meio de fotogramas, isto é, de cortes imóveis [...] Mas o que ele nos oferece, como foi muitas vezes constatado, não é o fotograma, mas uma imagem média à qual o movimento não se acrescenta, não se adiciona: ao contrário, o movimento pertence à imagem-média enquanto dado imediato. [...] ele nos oferece imediatamente uma imagem-movimento. (DELEUZE, 1985, p. 11)

Em *Blow-Up* temos uma cena antológica, que, entre outras abordagens, pode ser vista como uma tentativa de explorar o desejo de movimento contido na fotografia, bem como da distinção entre o movimento fílmico e a fixidez da imagem fotográfica como recorte espacial. É a cena em que Thomas fixa na parede do estúdio as ampliações das fotos que realizara no parque. Assistimos aí, em primeiro lugar, à tentativa de exploração de uma possibilidade, que seria a transformação das fotografias em movimento. E, ao mesmo tempo, assistimos à constatação de uma impossibilidade, pois o movimento só acontece pela intervenção de um agente externo, que são os olhos de Thomas (e seu imaginário). E, para nós, espectadores do filme *Blow-Up*, esse movimento se dá pela câmara de Antonioni, que vai de foto a foto, realizando um movimento externo a elas. Vamos narrar melhor essa sequência. Inicialmente, Thomas olha na mesa de luz os negativos de que dispõe e escolhe o que vai ampliar, transformar em imagem positiva no papel. Ampliadas duas fotos, ele as fixa lado a lado num varal, senta-se no sofá e olha para as imagens sem muito interesse. É o *studium* que ele vê, tudo é uma vastidão, a beleza e a paz que ele queria captar naquele parque, até agora nenhuma ferida. As duas fotos são de plano geral¹⁹ do parque com o casal ao fundo. A primeira mostra o casal num dos instantes da caminhada, quando a mulher puxava o homem pelo braço. Na segunda o casal está abraçado. Os olhos de Thomas (e para nós, espectadores,

¹⁹ Existem divergências de autor para autor na nomenclatura dos enquadramentos, mas a medida é, via de regra, o corpo humano. Adotamos a seguinte convenção: Plano Geral (enquadramento que mostra uma paisagem, podendo aparecer ou não os personagens, mas estes sempre fazem parte do conjunto); Plano Médio (mostra um ou mais personagens de corpo inteiro, ocupando todo o enquadramento, mostrando ainda alguns pormenores da paisagem); Plano Americano (mostra as personagens do joelho para cima); Primeiro Plano ou Close (mostra o rosto do personagem) e Plano Detalhe ou Big-Close (mostra um detalhe do corpo da personagem ou da paisagem). Entendemos aqui a palavra paisagem num sentido amplo, podendo ser aplicada tanto a espaços abertos quanto a espaços fechados. Existem ainda planos intermediários entre um e outro. Por isso, outra forma de nomear os planos é precisando em que parte o corpo humano é recortado. Assim, por exemplo, Plano de Joelho, Plano de Cintura, Plano de Peito, etc.

a câmera subjetiva²⁰ de Antonioni) percorrem insistentemente uma e outra foto, num movimento panorâmico²¹ lateral combinado com um *zoom-in*. O olhar do *Thomas-spectator* vai, portanto, definindo algum interesse. Thomas percebe algo na foto, possivelmente a posição do rosto de Jane, que, abraçada ao homem, olha para a direita, para um outro ponto da paisagem. Thomas levanta-se e aproxima-se das fotos.

Nesse momento, a câmera de Antonioni mostra-nos a segunda foto vista por trás e a silhueta de Thomas atravessando o papel fotográfico. O que expressa esse plano? Uma vontade de Thomas de penetrar naquela imagem do passado? De vê-la por outro ângulo, por trás? De ver e entender a fotografia além do que ela mostra neste presente petrificado? De ver (agora) o que Jane via (antes)? A terceira ampliação realizada e afixada por Thomas é uma ampliação de um detalhe da segunda, mostrando, agora em plano americano, o momento do abraço do casal (e, em conseqüência, excluída a cerca para onde Jane olhava). Enquanto Thomas fixa essa foto, ela é vista por nós no todo, como um Plano Americano. Mas, em seguida, a câmera de Antonioni é que realiza um recorte nesta mesma foto, mostrando-nos um *close* do rosto de Jane. Jane está com o olhar apreensivo (agora já se pode qualificar), voltado para algo fora do retângulo. Thomas olha essas três fotos, seu interesse parece aumentar. Ele volta à segunda foto e faz seu dedo percorrer o espaço que vai do rosto de Jane até a cerca e os arbustos para onde ela possivelmente olha/olhava (que tempo verbal devemos usar aqui? – é um dos dilemas que veremos mais adiante). O gesto de *Thomas-spectator* é um explícito desejo de movimento: que êxito seria para ele penetrar na foto *e ir do rosto de Jane até o detalhe por trás da cerca!* Thomas utiliza, então, uma lupa para perscrutar essa fotografia e tentar identificar o que está escondido nos arbustos – um referente não visto por Thomas-

²⁰ Plano em que a câmera filma de modo a simular o ponto de vista de um personagem.

²¹ Tipo de movimento de câmera em que ela gira sobre seu próprio eixo, na horizontal, mais comumente, ou na vertical. Já o *travelling* é um movimento que resulta do deslocamento da câmera, geralmente apoiada sobre trilhos. O *travelling* pode ser horizontal (para a direita ou esquerda), vertical (para cima ou para baixo) e para frente (aproximação) ou para trás (afastamento). Já o *zoom-in* e o *zoom-out* também se constituem, respectivamente, em movimento de aproximação e afastamento, mas, no caso do *zoom*, ao contrário do *travelling*, não há deslocamento da câmara; é um efeito produzido pela combinação de lentes da câmera.

operator teria deixado aí a **marca** de sua presença?

Marcar. É justamente o que *Thomas-spectator* faz agora: com um lápis, ele risca um retângulo num trecho da cerca. Ele marca (delimita) a marca (mancha). Esse retângulo destacado vai ser ampliado em uma nova fotografia, do mesmo tamanho das outras. Nesta quarta foto (um *big-close* ou detalhe), tudo já é mais rarefeito: uma cerca, sim, ainda pode ser identificada; além disso, somente umas manchas brancas, outras escuras. O olhar de Thomas (para nós, a câmera de Antonioni) vai agora se movendo da terceira à quarta ampliação: a do plano americano de Jane olhando para fora do retângulo e do detalhe ampliado da cerca. Antes, na segunda foto, o rosto de Jane e o alvo de seu olhar estavam num plano geral e numa mesma imagem retangular. Agora, esses dois pontos estão desmembrados. No detalhe da cerca, Thomas não reconhece, inicialmente, nada especial. Agora a câmera de Antonioni/olhar de Thomas faz um *zoom-in*, tentando penetrar nos arbustos. O conjunto de fotos ampliadas e afixadas a seguir são as que mostram a reação de Jane ao perceber a possível presença do fotógrafo, mas não na ordem cronológica em que a ação ocorreu no passado: Jane, no momento em que corria em direção a Thomas; Jane, no momento em que teria visto Thomas; Jane, com a mão na boca, ainda mais apreensiva; o homem, no momento em que olhava para a direção do fotógrafo. Thomas percorre com seu olhar todo esse conjunto de fotos, que mostra que ele fora descoberto. Desolado, sem conclusão alguma, liga para o número de telefone que Jane deixara e descobre ser falso. Olha, então, novamente para a foto do *big-close* da cerca e realiza uma nova ampliação de um detalhe ainda mais específico, afixando-a também.

Todas as ampliações foram dispostas por Thomas uma ao lado da outra, como se, em seu conjunto, constituíssem um trecho de película fílmica. Agora, Thomas está cercado pelas fotos por três lados, como se ele estivesse dentro de um retângulo, aberto de um dos lados (o lado da câmera de Antonioni, o lado do espectador). Thomas começa, então, a olhar

para as fotos. A partir de agora, cada uma delas vai preencher toda a tela para nós espectadores do filme, em enquadramentos que nem sempre correspondem à totalidade das ampliações realizadas por Thomas, pois a câmera de Antonioni (e os olhos de Thomas) reenquadra as fotografias. Uma após outra, nesta ordem:

- 1) Plano geral do parque: ao fundo, homem e mulher estão de mãos dadas.
- 2) Plano médio: a mesma foto mostrada num plano mais próximo; agora a tela é ocupada pelos corpos do casal.
- 3) Plano geral: o casal abraçado ao fundo.
- 4) Plano Americano: Jane com o olhar voltado para a direita.
- 5) A foto do casal abraçado ao fundo, mas num enquadramento mais próximo (a câmera de Antonioni realiza, nesta foto, um movimento combinado de panorâmica e *zoom-in*, indo do rosto de Jane até a cerca, como que repetindo/imitando o gesto que Thomas realizara com o dedo anteriormente).
- 6) Big-close: entre os arbustos, manchas negras e brancas e algo que *parece ser* o rosto de um homem.
- 7) Big-close: novamente manchas brancas e negras e algo que *parece ser* uma mão segurando um revólver.
- 8) Plano Americano: ao lado do homem, Jane, assustada, com o olhar em direção ao fotógrafo.
- 9) Plano Americano: afastada do homem, Jane, com a mão sobre a boca.
- 10) Plano Americano: homem, no momento em que olhava na direção de Thomas.
- 11) Close: novamente, Jane, com a mão sobre a boca: está apreensiva.
- 12) Plano Americano: Jane com a mão sobre o rosto no momento da corrida em direção a Thomas.

13) Plano Geral do parque: ao fundo, algo *parece ser* Jane de costas.

14) Plano Médio: Jane de costas, com a cabeça baixa, como se olhasse para o chão.

15) Plano Geral do parque.

Nesse momento, a câmera de Antonioni sai das fotos e, numa panorâmica, vai para o rosto de Thomas. O objetivo de Thomas é reconstituir a cena do parque, para isso ele precisa reconstituir de alguma forma o movimento original. Precisa dar a cada foto *um antes e um depois*, precisa inserir o recorte espacial da fotografia numa dimensão temporal, através de um dos elementos básicos do cinema: a montagem. Todos os elementos estão aí: a mulher, o homem, manchas entre os arbustos que se assemelham ao rosto de um homem e a de uma mão segurando um revólver. Reconstitui-se, assim, uma possível história, não o movimento em si ou o seu simulacro, como num filme. Escreve Deleuze (1985, p. 9): “[...] não se pode reconstituir o movimento através de posições no espaço ou de instantes no tempo, isto é, através de ‘cortes’ imóveis [...]”. E continua:

Essa reconstituição só pode ser feita acrescentando-se às posições ou aos instantes a idéia abstrata de uma sucessão, de um tempo mecânico, homogêneo, universal e decalcado do espaço, o mesmo para todos os movimentos. E, então, de ambas as maneiras perde-se o movimento. (DELEUZE, 1985, loc. cit.)

E, a seguir, Deleuze (1985, p. 10) lembra: “De um lado, por mais infinitamente que se tente aproximar dois instantes ou duas posições, o movimento se fará sempre no intervalo entre os dois, logo, às nossas costas”.

Antonioni explorou, portanto, nessa seqüência, as semelhanças e diferenças entre fotografia e cinema (filme). Para reforçar nossa interpretação da seqüência, recorremos a dois autores que escrevem sobre o assunto. Octavio Paz, no texto “Instante y revelación”, diz:

En la pantalla la imagen se mueve, cambia, se transforma en otra y otra; la sucesión de imágenes se despliega como una historia. La foto detiene al tiempo, lo aprisiona; el cine lo desata y lo pone en movimiento. (1989, p. 192)

Já Etienne Samain assim se pronuncia no texto “Um breve retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a antropologia visual”:

Ver um filme não é olhar para uma fotografia. São atos de observação, posturas do olhar muito diferentes. “Assiste-se” a um filme, “mergulha-se” numa fotografia. De um lado, um olhar horizontal, do outro, um olhar vertical, abissal. Enquanto as imagens projetadas levam o espectador num fluxo temporal contínuo, que procura seguir e entender; as fotografias por sua vez, o fixam num congelamento do tempo do mundo e o convidam a entrar na espessura de uma memória. Diante da tela, somos viajantes e navegadores; diante da fotografia, tornamo-nos analistas e arqueólogos. Posturas diferentes do olhar, sobretudo maneiras diferentes de *ver e de pensar o mundo*. No primeiro caso, pensa-se o mundo na sua continuidade, no seu fluxo, na sua dinâmica, na sua aparente “normalidade”; no outro, pensa-o na sua descontinuidade, na sua fragmentação, no seu recorte, na sua extraordinária “singularidade”. (SAMAIN, 1998, p. 132-133) [grifo do autor]

3.2 Do *studium* à descoberta do *punctum*

Como vimos, Barthes estabelece dois elementos da fotografia: o *studium* e o *punctum*. Tanto em *Las babas del diablo* quanto em *Blow-Up*, os protagonistas vivem uma “aventura” semelhante à relatada em *A câmara clara*. É preciso dizer, entretanto, que enquanto Barthes se propõe a analisar fotografias apenas como *spectator*, os personagens Roberto Michel e Thomas estão, contrariamente, marcados também pelo trabalho que realizaram anteriormente como fotógrafos. Eles presenciaram a cena que deu origem às fotografias e foram os agentes que, de acordo com seus códigos técnicos e artísticos, operaram a máquina e selecionaram os elementos que comporiam o quadro da fotografia. Em *Las babas del diablo*, assim é relatado esse momento: “Con un diafragma dieciséis, con un encuadre donde no entrara el horrible auto negro, pero sí el árbol, necesario para quebrar un espacio demasiado gris...” (CORTÁZAR, 1970, p. 87-88). Em *Blow-Up*, Thomas, cansado de tirar fotos previsíveis de modelos, parte em busca de paisagens. Diante de uma cena idílica do casal que se abraça e caminha no parque, começa a disparar sua câmera. Dessa forma, na hora da observação das fotos, Thomas e Roberto não poderão se desprender dessa ação no passado

e sua “leitura” das fotos, no presente, estará ligada pelo fio da *memória* à cena original, às imagens que viram diretamente no mundo. A memória, sabemos, é feita de lembranças e ao mesmo tempo de esquecimentos, como expressa um trecho da poesia *Um lector*, de Jorge Luis Borges:

Mis noches están llenas de Virgilio;
haber sabido y haber olvidado en latín
es una posesión, porque el olvido
es una de las formas de la memoria, su vago sótano,
la otra cara secreta de la moneda.

Barthes não é o autor das fotos que analisa. Sua preocupação não é restituir ou reconstruir alguma “verdade” sobre a referência, mas explorar, teoricamente, as implicações da coexistência do *studium* e do *punctum* na mesma imagem fotográfica. Já Michel e Thomas buscam quase ao desespero *entender* o que havia de fato acontecido anteriormente e que, agora, a foto aponta.

O *studium* é o campo vasto da fotografia, percebido, pelo *spectator*, através de sua cultura. Michel e Thomas experimentam, inicialmente, em relação às fotos que realizaram, aquilo que Barthes chama de “afeto médio”. Diante do *studium*, os personagens realizam “uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular” (BARTHES, 1984, p. 45). Em *Las babas del diablo*, vemos como isso se dá. Para Michel-*spectator*, a foto o atraía, mas ele não sabia exatamente por quê. Inicialmente, olha a imagem fotográfica, aceitando-a como ela é; ao mesmo tempo, sente uma atração intermitente, interrompendo seu trabalho de tradução do espanhol ao francês para olhar a fotografia, como se nela algo o atraísse para dizer que na sua planura existe algo mais. Assim, no texto de Cortázar:

De toda la serie, la instantánea en la punta de la isla era la única que le interesaba; fijó la ampliación en una pared del cuarto [...] Los dos primeros días acepté lo que había hecho, desde la foto en sí hasta la ampliación en la pared, y no pregunté siquiera por qué interrumpía a cada rato la traducción del tratado de José Norberto Allende para reencontrar la cara de la mujer, las manchas oscuras en el pretil. (CORTÁZAR, 1970, p. 92)

Roberto Michel faz seu olhar vagar pela foto, sem deter-se em algum ponto específico. Ele a estuda, varre o *studium*. “[...] a veces me atraía la mujer, a veces el chico, a veces el pavimento donde una hoja seca se había situado admirablemente para valorizar un sector latera” (CORTÁZAR, 1970, p. 93). Nesse trecho, o narrador relata o que vê na imagem que está à sua frente. Mas, logo a seguir, ele se desprende da imagem concreta da foto, para voltar à manhã em que ela fora tirada. Esse retorno ao passado é realizado por sua memória – é esta, a memória a instância que faz a manhã “empapar” a foto.

Entonces descansaba un rato de mi trabajo, y me incluía otra vez con gusto en aquella mañana que empapaba la foto, recordaba irónicamente la imagen colérica de la mujer reclamándome la fotografía, la fuga ridícula y patética del chico, la entrada en escena del hombre de la cara blanca. (CORTÁZAR, 1970, p. 93)

Em *Blow-Up*, a atitude de Thomas é, desde o início, mais detetivesca; ao fixar as fotografias na parede, o personagem já assume a posição de quem quer descobrir algo mais. Essa busca inicial é de intensidade diferenciada para Roberto e para Thomas, pelo fato de que o grau de certeza também é diverso. O primeiro está, inicialmente, certo de que entendeu o que se passara na praça: a mulher tentava aliciar o menino para ter com ele alguns momentos de prazer; e ele, enquanto fotógrafo, teria realizado uma boa ação ao evitar que o rapaz se deixasse levar contra a vontade. Já para Thomas, não há nenhuma certeza. Ele vira o casal trocando carícias no parque (um casal que, ao contrário daquele visto por Roberto, não chama a atenção pela diferença de idade, é aqui um casal “normal”, em conformidade com os padrões culturais); depois, percebera o desespero de Jane, tentando recuperar as fotografias, no parque, e, a seguir, no próprio estúdio; acrescente-se a isso um desconhecido que vasculha o carro de Thomas. Mas ele não tinha informação ou conclusão sobre o tipo de envolvimento entre Jane e o homem – o máximo que se pode imaginar é que se trate de uma relação que ocorra em segredo. O grau de impulso para descobrir uma verdade é, pois, mais intenso em Thomas – há mais questionamentos do que certeza. Mas, em *Las babas del diablo*, a certeza

não é permanente; algo pulsa na fotografia a todo momento em que Roberto é compelido a olhá-la; logo, a certeza vai mostrar-se fugaz, vai desmoronar, à medida que esse *spectator* descobre o detalhe que vai reconfigurar a fotografia.

No conto, a descoberta do *punctum* se dá através de um processo mais longo. No filme, Thomas dedica-se compulsivamente ao trabalho de escrutínio das fotos. Já Roberto protagoniza uma procura mais espaçada, ela dura vários dias, durante os quais ele alterna o trabalho de tradução do texto com momentos em que olha para a fotografia. Roberto, mais do que Thomas, realiza o que Barthes diz sobre a necessidade de “deixar de olhar” para que a foto trabalhe no *spectator*: “fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio” (BARTHES, 1984, p. 84).

A percepção/conhecimento do *studium* leva o *spectator* a uma situação de conforto, ele está em paz, pois julga entender a imagem. “En el fondo estaba satisfecho de mí mismo [...]” (CORTÁZAR, 1970, p. 93), escreve o narrador-personagem Roberto Michel sobre o resultado de sua fotografia. O *studium* é passível de nomeação, ele pode ser descrito, e até mesmo explicado. Nesse sentido, não há “ferida que punge” nessa foto vista por Roberto. A situação se inverte, entretanto, quando a fotografia se revela não ser unária. A descoberta do *punctum* para Michel se dá através de uma animação imaginária, que vai levá-lo a ver através dos olhos do garoto. Aqui, é duplamente útil a expressão “olho que pensa”, utilizada por Barthes para designar o *punctum*. Pois há dois olhares pensantes: o olho do *spectator* (Roberto Michel) e o do *spectrum* (os olhos do garoto). É através dos olhos do rapaz que Roberto vê refletida a presença-ausência do homem do carro. O homem do carro foi descartado por Roberto-operator, mas agora é re-inserido no quadro pelo trabalho de memória articulado com o apontamento do *punctum* – que é, nesta foto uma espécie de seta que indica para onde olhar. Assim, o *punctum* diz que o olhar do *spectator* não deve deter-se no que a imagem contém, mas deve projetar-se para o que está fora dela também – seja pela via da

memória, seja pelo caminho da imaginação, seja pela combinação desses dois agentes, parceiros do olhar.

Em *Blow-Up*, Thomas amplia inicialmente duas fotos, fixando-as lado-a-lado. Uma das fotos mostra Jane abraçando o homem, mas o olhar dela está voltado para um outro setor da imagem. Assim, ele recorre a um outro aparato tecnológico, uma lupa, para ver melhor o detalhe que preocupava Jane e que agora incomoda a ele: entre os arbustos, uma mancha clara se parece com o rosto de um outro homem e, abaixo, uma mancha parece ser uma mão segurando um revólver. O *punctum* está sempre no nível do *parece ser*, ele não proporciona certezas.

Em *Las babas del diablo*, Roberto tem apenas uma foto. Já em *Blow-Up*, Thomas conta com várias, o que proporciona a existência de uma multiplicidade de *punctuns*. São pelo menos quatro: o olhar de Jane, o possível rosto entre os arbustos, a possível arma e o possível corpo no chão. Há uma articulação de *punctuns*, estes sempre presentes nas fotos não unárias. A articulação desses detalhes que incomodam é feita dentro do filme pelo olhar de Thomas e, fora, para nós, espectadores de *Blow-Up*, pela câmera de Antonioni, que vai de uma foto a outra, seja pela montagem através do corte seco, seja pelos movimentos de câmera, como já exposto anteriormente.

Verificamos no conto e no filme outra característica do *punctum* barthesiano, que é a sua não-intencionalidade. Roberto é fotógrafo amador e Thomas, profissional. Mas ambos dominam os códigos da produção fotográfica, sabem como manipular a máquina de acordo com as condições de luz e de acordo com a paisagem a ser fotografada, sabem quanta luz deve incidir sobre a emulsão sensível do filme. Assim, manipulam a abertura do diafragma e a velocidade do obturador e compõem o enquadramento, incluindo e excluindo elementos a serem capturados. Tudo isso está dentro do previsível, está na área do conhecimento dos fotógrafos. Mas, como a reverberar que um lance de dados jamais abolirá o

acaso (Mallarmé), algo a mais do que o previsto se faz presente no momento ínfimo da fixação da imagem. O *spectrum* fica assim chamuscado pelo acaso, como os olhares do menino e da mulher, olhares que refletem outros espaços, presentes na própria foto (no caso de *Blow-Up*), ou ausentes do recorte da foto (em *Las babas del diablo*). O detalhe que atrai só exerce sua ação (de atrair o olhar) posteriormente, diante do *spectator*. Transformados de *operator* a *spectator*, Roberto e Thomas, vêem o que seus olhos não viram anteriormente e, a partir daí, a paisagem total (*studium*) se modificará, poderá ser vista a partir de agora por esse suplemento, co-presente, antes escondido e agora revelado.

3.3 Morte e vida na fotografia

A relação da fotografia com a morte permeia o imaginário de uma forma generalizada. A reação de medo das tribos indígenas fotografadas pelos etnólogos expressa uma idéia mítica que entende a fixação da imagem do corpo no papel como a transferência do próprio espírito. Um movimento aparentemente oposto ao dos indígenas parece estar presente no ritual praticado com regularidade, até bem pouco tempo, pelas famílias que fotografavam os entes queridos dentro de seus caixões, antes de serem sepultados. Aqui, o objetivo parece ser o de fixar na emulsão do papel fotográfico uma última imagem do familiar morto, como uma tentativa de extrair uma esperança derradeira de vida daquele corpo que ainda está presente, mas que logo desaparecerá atrás de uma parede de tijolos e de argamassa. Mas é uma espécie de duplicação da morte: à morte do corpo acrescenta-se a morte pela fotografia.

Ferreira Gullar, na poesia *Fotografia de Mallarmé* (GULLAR, 1999, p. 438-439), faz eco à idéia da foto como morte. Nela, estão presentes vários pontos que podem ser relacionados com a reflexão proporcionada pelo conto de Cortázar e pelo filme de Antonioni:

é uma foto
premeditada
como um crime

 basta
reparar no arranjo
das roupas os cabelos
a barba tudo
adrede preparado
– um gesto e a manta
equilibrada sobre
os ombros
cairá – e
especialmente a mão
com a caneta
detida acima da
folha em branco: tudo
à espera
da eternidade

 sabe-se
após o clique
a cena se desfez na
rue de Rome a vida voltou
a fluir imperfeita
mas
isso a foto não
captou que a foto
é a pose a suspensão
do tempo
 agora
 meras manchas
 no papel raso

mas eis que
teu olhar
encontra o dele
(Mallarmé) que
 ali
do fundo
da morte
 olha

Em *A câmara clara*, Roland Barthes, depois de perscrutar a fotografia pela via do prazer, diz que terá de questioná-la por outro viés, o do amor e da morte. É quando ele parte na nova aventura de tentar reencontrar a sua mãe nas imagens fotográficas que tem dela.

Escreve Barthes:

Contemporânea do recuo dos ritos, a Fotografia corresponderia talvez à intrusão, em nossa sociedade moderna, de uma Morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, espécie de brusco mergulho na Morte literal. *A Vida/A Morte: o paradigma reduz-se a um simples disparo, o que separa a pose inicial do papel final.* (BARTHES, 1984, p. 138)

É através da foto de um prisioneiro condenado à morte que Barthes descobre o segundo tipo de *punctum*, não mais aquele ligado ao detalhe (ao *espaço*), mas um *punctum* ligado ao *tempo*. O jovem da foto *está* morto e *vai* morrer, conclui Barthes, expondo o paradoxo temporal que identifica esse novo *punctum* da fotografia.

A idéia de morte está presente tanto na foto-pose quanto na foto-caça. Ferreira Gullar fala de uma foto-pose em que tudo foi premeditado como um crime, “basta/reparar no arranjo/das roupas os cabelos/a barba tudo/adrede preparado”. É o que protagonizam Thomas e as suas modelos. Cabelos, roupas, maquiagem, sorrisos, tudo intencionalmente programado para a câmera transformar em imagem pura. O *spectrum* como sinônimo de fantasma adquire aqui sua aplicação apropriada. Como diz Barthes, ao sentir-se fotografado:

[...] o que vejo é que me tornei Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa; os outros – o Outro – desapropriam-me de mim mesmo, fazem de mim, com ferocidade, um objeto, mantêm-me à mercê, à disposição, arrumado em um fichário [...] (BARTHES, 1984, p. 29)

Barthes diz que a fotografia está próxima de um revezamento entre teatro (encenação) e morte. O autor cita a relação do teatro com o culto dos mortos em que atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos mortos. “[...] caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto [...]” (BARTHES, 1984, p. 53). Diz, a seguir, ser essa mesma relação (entre teatro e morte) que encontra na fotografia. “A Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos” (BARTHES, 1984, p. 54). Thomas pede para que as modelos encenem a todo momento, que se esforcem, que recomecem a encenação. Na simulação de sexo, ele mesmo atua como um *homem que possui* para que a modelo encene melhor sua *entrega*. O teatro é obstruído, entretanto, a cada disparo de sua câmera, para transformar a encenação em imagem congelada – em morte, portanto. A fotografia é “imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida” (BARTHES, 1984, p. 138).

Já na foto-caça, a idéia da morte é ainda mais intrínseca, uma vez que toda caça tem como objetivo ou aprisionar ou matar. Antonioni parece querer fazer reverberar a idéia de morte ligada à fotografia. Ao contrário de *Las babas del diablo*, em *Blow-Up* existe efetivamente um cadáver e um possível assassinato. A idéia de que a fotografia, ao querer conservar a vida, produz a morte pelo congelamento do tempo é concretizada pela presença efetiva de um cadáver na trama. A existência desse cadáver e o possível assassinato são revelados por manchas esbranquiçadas no papel fotográfico: uma possível arma, um possível corpo. A existência do corpo é comprovada por Thomas na sua ida ao parque. Mas nenhuma arma é encontrada, nem o assassino, tudo se desfez. A dupla condição da fotografia de conservar a vida ao mesmo tempo em que se torna agente da morte é explorada no filme de Antonioni. Inicialmente, ao identificar o rosto e o revólver entre os arbustos, o fotógrafo liga para seu amigo Ron e diz: “Ron? Something fantastic’s happened. Those photographs in the park, fantastic! Somebody was trying to kill somebody else. I saved his life”²². Mais tarde, entretanto, ao observar, na foto, a mancha branca sobre o solo, a certeza se desfaz. Voltando ao parque, Thomas encontra o corpo do homem. É intrigante observar três detalhes nessa cena: não há sangue no corpo; o homem está de olhos abertos; um fecho de luz ilumina o corpo. Na manhã seguinte, voltando ao parque novamente, Thomas vê que o corpo não está mais. E não há sangue na grama também. A única prova daquela possível morte é uma ampliação fotográfica, que é resultado da imagem do corpo capturada pela câmera e ao mesmo tempo não é nada enquanto prova. É apenas uma imagem abstrata, como as pinturas de seu amigo Bill. A fotografia de Thomas, mesmo sem a intenção dele enquanto *operator*, registrou a morte.

²² Para os diálogos do filme utilizados neste trabalho, optamos por transcrever diretamente das legendas da versão em DVD, ainda não lançada no Brasil. A edição do DVD não apresenta legendas em português. Já a versão em VHS disponível no Brasil apresenta, em suas legendas, pequenas, mas problemáticas, omissões, como a não inclusão de um “Yes/Sim” no diálogo entre Thomas e Patrícia. Esse “Sim” representa o reconhecimento de Thomas de que pode não haver diferença entre sua ampliação fotográfica e a pintura abstrata de seu amigo Bill.

Há, entretanto, incerteza sobre o real poder da fotografia, de ter registrado a morte do homem, bem como sobre o que Thomas viu diretamente no parque e sobre o que vê na imagem fotográfica. Ao descobrir que restara a ampliação do “cadáver”, Thomas trava o seguinte diálogo com Patrícia:

Thomas: I saw a man killed this morning.
 Patricia: Where?
 Thomas: Shot. In some sort of park.
 Patricia: Are you sure?
 Thomas: He’s still there.
 Patricia: Who was he?
 Thomas: Someone.
 Patricia: How did it happen??
 Thomas: I don’t know, I didn’t see.
 Patricia: You didn’t see?
 Thomas (apontando para a foto): That’s the body.
 (Patrícia toma a foto do chão)
 Patricia: Looks like one of Bill’s paintings.
 Thomas: Yes.

É como diz Barthes, no caso, sobre a foto de sua mãe:

Com a Fotografia entramos na Morte chã. [...] O horror é isto: nada a dizer da morte de quem eu mais amo, nada a dizer de sua foto, que contemplo sem jamais poder aprofundá-la, transformá-la. (BARTHES, 1984, ap. 138)

Em *Las babas del diablo*, já no segundo parágrafo, o narrador-personagem levanta a sua dupla condição de vivo e morto, ao dizer quem contará a história: “yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento [...])” (CORTÁZAR, 1970, p. 78). Na hora em que fotografa o casal, refere-se à idéia de imagem roubada, em que os corpos foram “ignominiosamente presos en una pequeña imagen química” (CORTÁZAR, 1970, p. 89). Assim, Roberto Michel julga-se vivo e pensante em frente à “perdida realidad” da fotografia. Mas, depois, ele sente que a condição se inverteu; ele é que estava preso unicamente à imagem congelada, enquanto aqueles três corpos (o menino, a mulher e o homem) continuaram a mover-se no mundo e a traçar seus destinos.

De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer, y ese hombre y ese niño. (CORTÁZAR, 1970, p. 96)

A foto captura somente o instante, não o seu antes e o seu depois, quem o faz é o cinema, que neste caso específico pode, então, ser chamado de imitação da vida. Após o ínfimo instante da fixação, a vida volta ao normal, continua seu movimento, como exposto na poesia de Gullar: “sabe-se/após o clique/a cena se desfez na/rue de Rome a vida voltou/a fluir imperfeita/mas/isso a foto não/captou que a foto/é a pose a suspensão/do tempo/agora/meras manchas/no papel raso.” No caso da fotografia de Mallarmé, há um detalhe relevante, que é a mão do poeta “com a caneta/detida acima da/folha em branco: tudo/à espera da eternidade”. Na foto descrita no poema, o papel está em branco e a caneta de Mallarmé está pronta para preenchê-la de texto; a eternidade é a da foto e também a do texto que está por vir para perpetuar as imagens (reais e imaginárias). A Roberto Michel, diante das coisas imóveis (a Remington, mas também a fotografia), resta-lhe escrever. “Entonces tengo que escribir”. Quando/onde a imagem fotográfica não pode mais dizer, diz (ou tenta dizer) o texto.

Também Carlos Drummond de Andrade na poesia “Os mortos de sobrecasaca” (ANDRADE, 2001, p. 196), relaciona a morte com a vida na fotografia: da morte perpetuada nas imagens fotográficas, carcomidas pelo tempo, emerge sempre um sopro de vida.

Havia a um canto da sala um álbum de fotografias intoleráveis,
alto de muitos metros e velho de infinitos minutos,
em que todos se debruçavam
na alegria de zombar dos mortos de sobrecasaca.
Um verme principiou a roer as sobrecasacas indiferentes
e roeu as páginas, as dedicatórias e mesmo a poeira dos retratos.
Só não roeu o imortal soluço de vida que rebentava
que rebentava daquelas páginas.

A fotografia é, pois, reiteradamente, esse duplo incontestável, agora feito de morte, pelo congelamento, e de vida, pelo desejo de movimento que sopra de sua fixidez.

Gilda de Mello e Souza, no artigo chamado “Variações sobre Michelangelo Antonioni”, assim comenta a posição de Thomas diante da morte em *Blow-Up*:

A narrativa chegou a um impasse, pois fez incidir sobre o mundo exterior dois olhares, que se revelaram contraditórios. O primeiro, o *olhar natural*, viu a realidade de imediato, globalmente, e viu o idílio (a beleza). O segundo, o *olhar mecânico*, muito mais potente e eficaz, viu com retardo, decompôs o universo em pedaços do conhecimento e, reorganizando-os, viu o crime (a morte). (MELLO E SOUZA, 1997, p. 406-407) [grifo da autora]

3.4 Tempo: tensões entre passado e presente

“Qué palabra, *ahora*, qué estúpida mentira” (CORTÁZAR, 1970, p. 81), exclama o personagem-narrador Roberto Michel, remetendo à fugacidade do tempo. O agora não existiria, pois está continuamente tornando-se passado. A fotografia, diante dessa constatação, aparece para impor sua contraproposta, que é a de ser a presentificação do passado, o ontem transformado em aqui-e-agora. A fotografia fixa um recorte de espaço e de tempo, recorte que, no “mundo real”, se desfaz, se transforma tão logo se torna promessa de imagem no filme fotográfico. Esse recorte se concretiza em imagem ao ser ampliado sobre o papel. Mas eis que essa imagem que está sobre o papel mostra um referente que já não mais existe. Então, diante disso, surge a pergunta: a fotografia é o presente ou é o passado? Barthes diz que na fotografia há sobreposição de realidade e de passado e que por isso o noema da fotografia é “isso foi”. Assim, a existência do referente só pode ser pensada em termos de passado, ao passo que a imagem existe sempre no presente, quando observada. Na fotografia, o referente sempre esteve presente, embora por momento ínfimo. Dubois, como vimos, questiona a fotografia através do viés do realismo, ou seja da relação da imagem fotográfica com o que se postou diante da câmera para originar tal imagem. Em *Blow-Up* e em *Las babas del diablo*, o grande embate dos protagonistas está em estabelecer uma conexão entre o que a

imagem mostra e o que realmente aconteceu entre as personagens da cena fotografada. É, portanto, uma tentativa de reconhecer o grau de realismo permitido pela fotografia. Inicialmente, há um desejo de que ela seja apenas um espelho do real, que o ato fotográfico transponha para o papel as coisas como elas são no mundo. É a primeira percepção sobre a fotografia descrita por Dubois. Michel, por exemplo, enquanto se prepara para fotografar o casal, imagina diversas possibilidades para explicar o que está presenciando e credita à fotografia a capacidade de restituir “las cosas a su tonta verdad” (CORTÁZAR, 1970, p. 87). Thomas, no parque, fotografa sem parar, ele quase não olha diretamente para o passeio do casal, seu olhar está, na maior parte do tempo, moldado pelo recorte imposto pela câmera, há uma crença de que a fotografia, pela técnica, possa duplicar o real com precisão e fidelidade. É a idéia da fotografia como mimese; como duplicação e autenticação do real. Ao mesmo tempo em que parecem acreditar nessa capacidade de espelhamento do real, tanto Thomas quanto Michel agem de acordo com certos códigos, sejam advindos de seus conhecimentos técnicos da fotografia, sejam advindos de suas concepções artísticas. Nesse momento anterior ao clique e no momento posterior, o fotógrafo e o *spectator* estão inseridos numa cadeia de códigos culturais, fato que obstruiria a possibilidade de estabelecer uma relação direta entre a imagem fotográfica e seu referente. É assim, por exemplo, quando Roberto Michel exclui o homem do carro do enquadramento de sua fotografia. Mesmo inusitado, o casal formado pela mulher e pelo menino é, para os códigos do fotógrafo, mais aceitável do que outra opção, que incluísse o outro homem. Mas eis que no momento da observação da foto, algo não se decifra, a foto não pode ser cem por cento traduzida. Ocorre que a fotografia é sempre *tal* fotografia (não há uma regra de leitura válida para todas as fotos) e aquilo que ela mostra é a marca de *um* real que não se repete. Essa condição de índice da fotografia – de estar marcada por um real que se desfaz tão logo é apreendido – parece estar na raiz das tensões entre presente e passado e no questionamento de realidade e de verdade que compõem a trajetória de Roberto

Michel e de Thomas.

Por ficar impregnado na fotografia, o referente fotográfico parece adquirir uma aura de realidade permanente. Mas Michel e Thomas defrontam-se justamente com a fugacidade da referência. Com humor, Italo Calvino assim se refere a essa condição de fugacidade do referente:

Um dos primeiros instintos dos pais, depois de pôr um filho no mundo, é o de fotografá-lo; e dada a rapidez do crescimento torna-se necessário fotografá-lo com frequência, pois nada é mais transitório e irrecordável do que uma criança de seis meses, rapidamente apagada e substituída pela de oito meses e, depois, pela de um ano [...] (1992, p. 52-53)

O protagonista de *Las babas del diablo* chega à conclusão de que o referente de sua fotografia se desfez e seguiu seu movimento tão logo ele realizara sua ação de *operator*. Conclui ainda Roberto Michel que é ele próprio, enquanto *spectator*, que ficara preso a um outro tempo.

De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso [...] (CORTÁZAR, 1970, p. 96)

O lado de cá (“desde este lado”) é o lado de quem ficou apenas com a imagem e esse “otro tiempo” é o presente da imagem, o tempo de sua observação, o tempo da impossibilidade de ter algo mais que a marca de *um* instante; o antes e o depois daquele instante não podem, concretamente, participar deste presente em que Roberto Michel está.

Em contraposição ao referente congelado da fotografia, o personagem-narrador faz, reiteradamente, menção a um outro retângulo, não o da fotografia, mas o da janela, por onde *passam* a todo momento nuvens, pombas e um que outro pardal. O retângulo da janela é um retângulo que, ao contrário da fotografia, representa o movimento da vida presente, o movimento de que Roberto Michel, *spectator*, precisa dotar a sua imagem fotográfica, transformando-a em cena de filme, em vida presentificada, com movimento.

O referente da foto é uma realidade *no* passado, não mais do presente. É nesse impasse que Thomas também se perde, pois ele quer presentificar a realidade mostrada na fotografia. Não podendo, angustia-se numa busca por uma prova. Não conseguindo, rende-se ao escape, à fantasia. Primeiro, ao passar a noite na casa de Ron e, ao que tudo indica (há uma elipse no filme), entregar-se ao poder dos alucinógenos. Depois, na manhã seguinte, quando não encontra mais o cadáver, ele se deixa seduzir pelo jogo fictício proposto pelos *clowns*.

Em uma cena na casa de Ron, Thomas encontra uma de suas modelos, que, anteriormente, dissera que iria para Paris. Thomas dirige-se a ela: “I thought you were supposed to be in Paris”. Ela, sob efeito das drogas, responde: “I am in Paris”. Aqui fica simbolizado, a nosso ver, o embate entre a realidade concreta (a que Thomas quer alcançar, provando o assassinato ocorrido no passado) e a realidade construída pela imaginação (aquela que Thomas pôde arquitetar pelo entrelaçamento das imagens fotográficas e considerar como uma verdade possível).

Thomas está sempre entre a urgência do presente e a necessidade do passado. É um homem moderno, um renomado fotógrafo de moda, mas quer comprar uma loja de antigüidades. Adquire a hélice e a insere no seu (moderno) estúdio. Tem as fotos (o presente, portanto), mas precisa comprová-las com a presença de um passado, do traço que as originou. Por isso, volta ao parque e, na primeira vez, encontra o corpo, o que parece ser a prova de que tanto necessitava. Depois, entretanto, a prova também se revela instável, visto que não está mais lá no segundo retorno ao parque. É pertinente observar uma outra leitura que pode ser feita a partir da presença/ausência do cadáver. Quando Thomas vai ao parque e encontra o cadáver, é noite; um cadáver iluminado por um fecho de luz pode ser visto lá. A noite é o espaço da fantasia, das fugas, é quando se sonha. É na noite também que se foge da verdade da luz, que se fazem festas com alucinógenos. Quando Thomas volta ao parque é manhã, a luz do dia já se fez, chegou a hora de ver as coisas mais claramente e a verdade agora é que o

corpo não está mais lá. Será que esteve? Não há decisão. Barthes, de outra forma, reforça o que confessara ter confundido: a verdade da imagem (presente) com a realidade de sua origem (passado).

A fotografia torna-se então, para mim, um *medium* estranho, uma nova forma de alucinação: falsa no nível da percepção, verdadeira no nível do tempo: uma alucinação temperada, de certo modo, modesta, *partilhada* (de um lado, “não está lá”, do outro, “mas isso realmente esteve”): imagem louca com tinturas de real. (BARTHES, 1984, p. 169) [grifo do autor]

3.5 Foto-pose e foto-caça

Neste trabalho, definimos uma diferenciação entre dois tipos de fotos no tocante à relação estabelecida entre o fotógrafo e o objeto que vai ser fotografado. Chamamos de foto-caça àquela obtida sem o conhecimento prévio dos sujeitos que estão na mira da objetiva e de foto-pose àquela que resulta do consentimento ou pelo menos do conhecimento dos mesmos.

Em *Las babas del diablo*, temos a foto-caça, enquanto em *Blow-Up*, desenvolvem-se os dois tipos de fotografia. Roberto Michel sai à rua sem rumo definido, as ruas da cidade são a mata que o caçador adentra para procurar sua recompensa, seu alimento – para o caçador, sua subsistência corporal; para o fotógrafo, seu alimento artístico. Assim, Michel vai identificando alvos dignos de sua câmera-arma. “[...] cuando se anda con la cámara hay como el deber de estar atento [...]” (CORTÁZAR, 1970, p. 81), escreve o narrador-personagem. Assim, nesse dia, Michel considera boas presas para a sua câmera a *Conserjería* e a *Sainte-Chapelle*, um gato no telhado de um banheiro público e, finalmente, o casal da praça. Essa última, embora não soubesse por que, torna-se o grande troféu do fotógrafo; depois da foto à beira do rio, sente-se satisfeito e não fotografa mais.

Nos acontecimentos da praça, duas caças ocorrem paralelamente. A primeira, a

que a mulher e o homem do carro protagonizam tendo o rapaz como alvo. A segunda, a do fotógrafo diante da cena, é a caça de uma caça. Michel é fotógrafo (caçador) de uma outra ação de caça. Várias palavras e expressões que remetem à caça são utilizadas pelo narrador-personagem, deixando claro ser essa uma idéia que permeia todo o conto como um subtexto. O menino é definido, primeiro, como uma “liebre”, depois como um “pájaro azorado”. Diante da situação de emboscada em que o rapaz fatalmente seria dominado, situação deduzida por Michel a partir de sua observação, o menino, estaria à beira da fuga “como si su cuerpo estuviera al borde de la huida, conteniéndose en un último y lastimoso decoro” (CORTÁZAR, 1970, p. 83). Já a mulher age como caçadora:

La mujer avanzaba en su tarea de *maniatar* suavemente al chico, de *quitarle* fibra a fibra sus últimos restos de *libertad*, en una lentísima tortura deliciosa. (CORTÁZAR, 1970, p. 88) [grifo nosso].

Enquanto observa a cena e a compara com uma ação de caça, também ele, fotógrafo, age dessa maneira. Posta-se a cerca de cinco metros do casal, num ângulo em que pode observar com clareza o que se passa, posição que será adequada também para a sua câmera capturar a imagem, ação, a esta altura, já desejada por ele.

Levanté la cámara, fingí estudiar un enfoque que no los incluía, y me quedé *al acecho*, seguro de que *atraparía* por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume [...] (CORTÁZAR, 1970, p. 88) [grifo nosso].

Tão logo se realiza o ato de captura da imagem (quando o disparador é acionado), o objeto-caça dá-se conta do papel que estava desempenhando para a objetiva. A reação é típica de caça, embora diferenciada: o menino assusta-se, enquanto a mulher torna-se hostil.

Metí todo en el visor (con el árbol, el pretil, el sol de las once) y tomé la foto. A tiempo para comprender que los dos se habían dado cuenta y que me estaban mirando, el chico sorprendido y como interrogante, pero ella irritada, resueltamente hostiles su cuerpo y su cara que se sabían robados, ignominiosamente presos en una pequeña imagen química. (CORTÁZAR, 1970, p. 89)

Um dos alvos, o menino, foge, “perdiéndose como un hilo de la Virgen en el aire de la mañana” (CORTÁZAR, 1970, p. 90). A seguir, entra em cena o outro caçador – o homem do carro –, que vai reclamar o território que julgava estar sob seu domínio, mas que vira subtraído de suas mãos pela ação do fotógrafo. O homem do chapéu e a mulher exigem que Roberto Michel lhes devolva o produto de sua caça, a imagem capturada.

El payaso y la mujer se consultaban en silencio: hacíamos un perfecto triángulo insoportable, algo que tenía que romperse con un chasquido. (CORTÁZAR, 1970, p. 91)

Uma disputa silenciosa é travada entre os três caçadores, que se resolve com a fuga estratégica de um deles – recurso de Roberto Michel para preservar a sua presa, já conquistada. Os dois caçadores derrotados ficam sem ação. Estão sem nada: o menino, o primeiro objeto de caça, já se fora, e Roberto, rival revelado, vai-se com o segundo – uma promessa de fotografia dentro de sua Cónfax. A mulher, diante da derrota e da provável reprimenda do parceiro, fica “de espaldas al parapeto, paseaba las manos por la piedra, con el clásico y absurdo gesto del *acosado que busca la salida*” (CORTÁZAR, 1970, p. 91) [grifo nosso]. A essa primeira caça efetuada por Michel enquanto *operator* vai se seguir não a degustação do objeto capturado, mas a origem de uma nova jornada: sua mata não é mais as ruas da cidade, agora, ele, caçador-*spectator*, vai embrenhar-se no bosque da imagem fotográfica. Suas armas passam a ser então apenas os olhos, e seu alvo é indefinido, antes ele vai ser atingido pelo *punctum*, “que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (BARTHES, 1984, p. 46).

Em *Blow-Up*, temos a presença dos dois tipos de fotos. Thomas é um fotógrafo de moda, revelando-se insatisfeito com a previsibilidade desse trabalho. Diante dessa situação, busca motivos fotográficos que sejam mais desafiadores, como um albergue de mendigos. No filme, a foto-pose é executada no seu estúdio. A pose tem a ver com encenação, que exige a atuação do *operator* e do sujeito que vai se transformar em objeto, ou *spectrum*.

Depois que Thomas sai do albergue, ele se dirige ao estúdio, onde uma modelo já o esperava há uma hora. Ela reclama do atraso, mas ele a trata apenas como objeto necessário a seu trabalho. Cenário arrumado, começa, então, a encenação dos dois. Ela faz poses sensuais, enquanto Thomas a fotografa sem parar. Ele a beija e acaricia na tentativa de que ela *encene melhor* para a câmera. Ela sorri, solta o corpo, interpreta, deita-se no chão. E Thomas diz: “Yes, now really give it to me. Come on. Come on. Work, work, work! Great. Great. And again. Go on. Back. Back. Arms up. Stretch yourself, little lady”. Ela se contorce. Ele se ajoelha sobre ela. A partir de então, simulam uma relação sexual. Ela está entregue. Ele freneticamente dispara sua câmera. Thomas beija o pescoço dela, a excitação de ambos se intensifica e culmina num suposto orgasmo. Thomas, quase gritando: “Now for me, love. For me. Now! Now! Yes! Yes! Yes!” De repente, Thomas pára de fotografar, levanta-se e senta no sofá, enquanto a mulher permanece estirada no chão, contorcendo-se ainda por alguns instantes. Para Thomas parece não haver satisfação, apenas cansaço. Cumpre-se o que Barthes diz a respeito do jogo social presente na foto consentida, conforme citação anterior, aqui retomada:

Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte. (BARTHES, 1984, p. 27)

Numa cena a seguir, a foto-pose é retomada. Agora, Thomas está diante de um grupo de cinco modelos, dispostas de modo geometricamente planejado atrás de placas de vidro fumê, sendo que parte dos seus corpos é vista diretamente e parte, através da rarefação da luz propiciada pelo vidro. Uma das modelos está mascando chiclete. Ante a repreensão de Thomas, ela, primeiro, ensaia jogá-lo no chão, mas desaprovada pelo fotógrafo, coloca a goma de mascar atrás da orelha. Aqui fica explicitado que a pose requer aparência de pose. Ele enquadra a cena, mas a acha “terrible”. O fotógrafo dirige-se a uma das modelos e puxa

com brutalidade a perna dela para a frente, ajustando-lhe a pose. Olhando para elas, diz: “No, you’re all wrong. Start again. Rethink it. Rethink it”. Depois, aprova a atuação: “Yes, very tasty. Yes, I like it. I like it. Go on”. Mas, em seguida, está novamente insatisfeito e grita: “Wake up. Smile! Smile!” Elas, tensas, não conseguem atendê-lo. “I asked you to smile. What’s the matter?” E dirigindo-se a uma das mulheres: “Have you forgotten what a smile is?” Depois, chega à conclusão de que elas estão cansadas. Manda, então, que elas fechem os olhos: “I can’t see your eyeballs anymore. They are just slits. Go on. Close your eyes. Close your eyes. And stay like that. It’s good for you”. E sai, deixando-as lá, de olhos fechados.

As modelos, recorrendo às palavras de Barthes, são, na encenação fotográfica, nem sujeitos, nem objetos, mas vivem a experiência de um sujeito que sente transformar-se em objeto. Depois de fotografadas, elas serão apenas imagens, dispostas num catálogo à disposição da observação, da mesma forma que estiveram à disposição do fotógrafo.

Esse “it’s good for you” é como um prenúncio de quão doloroso e perturbador seria para Thomas a experiência de estar de olhos abertos e não ter certeza do que está vendo no presente e do que viu no passado. Um sentimento de insatisfação compõe todo o percurso do personagem Thomas. Ora ele deseja um objeto como se fosse algo vital, para em seguida descartá-lo. Assim é a seqüência em que, num show de rock, luta para conquistar os pedaços de uma guitarra jogada ao público por um integrante da banda. Mas, tão logo sai à rua com a sua conquista, percebe que não há valor algum ali e joga o cabo da guitarra fora. A mesma insatisfação parece atingi-lo no que se refere a seu trabalho de fotógrafo de moda. Sendo tudo previsto e montado previamente, o resultado não o satisfaz enquanto artista. Ele quer fotografar o que não pode *apreender* tão facilmente. Assim, é o que faz ao dirigir-se ao parque. Ali, antes de encontrar o casal, ele corre, com a máquina em punho, atrás de um bando de pássaros, que se assustam e se afastam com a sua presença. Já é o indício da foto-çã, que ele vai protagonizar, ao perceber a presença do casal de amantes. Ele se esgueira

atrás das árvores para não ser visto, numa típica estratégia do caçador. Ele não tem aqui mais controle sobre o que acontece, como ocorria anteriormente em relação a suas modelos, no estúdio. A paisagem vai sendo modulada pelo movimento imprevisto de sua caça. Seu poder, agora, não se exerce diretamente sobre o objeto fotografado. Antes, no estúdio, ele dispunha de corpos-objetos. Agora, os corpos se movem livremente pelo parque. Seu poder de *operator*-caçador concentra-se na câmera-arma que tem em mãos. Assim, ele fotografa. A imprevisibilidade do objeto fotografado o excita, provavelmente mais do que a simulação sexual programada maquinalmente por ele no estúdio. A excitação com o imponderado vai permanecer e se potencializar a seguir, quando, diante das fotos reveladas, ele descobre que na cena fotografada havia ainda mais elementos imprevisíveis.

3.6 Enquadramento: limite e expansão

O enquadramento, aspecto, ao mesmo tempo, técnico e artístico da composição da imagem fotográfica e cinematográfica, é outra porta de entrada pela qual podemos analisar o conto de Julio Cortázar e o filme de Michelangelo Antonioni. O enquadramento possui, pelo menos, quatro aspectos, que convivem, mas são distintos. O primeiro é a *composição* do quadro e diz respeito à *presença dos elementos* dentro dele. Esses elementos podem ser numerosos ou reduzidos, conferindo ao quadro duas tendências: à saturação ou à rarefação, nas palavras de Deleuze (1985, p. 22). A presença de mais ou menos elementos, bem como de sua disposição espacial, podem conferir diferentes leituras desse quadro. No cinema de ficção, os elementos (sejam pessoas ou objetos) são organizados de modo a formarem uma composição que possibilite uma significação, seja direta, seja subliminar. Na fotografia publicitária ou na fotografia artística, essa manipulação também é possível e quase sempre

praticada. Já na fotografia jornalística, a manipulação dos elementos que compõem o quadro não é permitida e a infração dessa regra acaba por chocar-se com questões de ordem ética. No caso dos protagonistas do conto e do filme aqui tratados, a disposição dos elementos não foi planejada *a priori*. Ironicamente, Thomas, fotógrafo de moda, só obtém fotos provocativas (para seu próprio olhar), quando elas fogem de seu prévio planejamento. As fotos do parque resultam do factual, da oportunidade, não do previsível, do programado. A composição do quadro é, portanto, restringida pelo contingente, pelo que está à frente do fotógrafo naquele(s) instante(s). Mas existe, tanto na foto “produzida” quanto na jornalística, factual, a possibilidade de realizar uma seleção do que vai se apresentar na imagem fotográfica. Essa seleção, que é realizada também no cinema, pode ser efetuada deslocando-se a câmera na sua relação com o objeto a ser fotografado/filmado. Pode ser um deslocamento horizontal ou vertical, de aproximação ou de afastamento. A seleção possível diante do que se apresenta é realizada mais explicitamente por Roberto Michel, ao deixar de fora do quadro o homem do automóvel. Aqui, encontramos o segundo aspecto do enquadramento, que é a *delimitação*. Por esse princípio constituinte do enquadramento, pode-se decidir o que fica dentro do quadro e o que não, ou seja, o que se dará a ver e o que não para os olhos do *spectator*.

Tecnicamente, a delimitação do quadro, quer dizer, as suas quatro margens, podem ser ampliadas ou reduzidas, tanto horizontal, quanto verticalmente. A imagem fotográfica ou fílmica pode, assim, ficar mais larga ou mais estreita²³. Mas qualquer que seja a operação realizada nesse sentido, operação que Deleuze (1985, p. 24) chama de “tentativas de variações dinâmicas do quadro”, a delimitação sempre existirá, sempre haverá algo dentro e algo que fica do lado de fora do quadro. Constitui-se, assim, um critério interdependente e inversamente proporcional de inclusão e de exclusão. Como já vimos, o narrador Roberto Michel conta sua decisão de incluir/excluir:

²³ Procedimento que pode ser executado no momento da captação das imagens, pela escolha do tipo de filme e de lente, ou, depois, na hora da pós-produção (filme) e das ampliações (fotografia).

Con un diafragma dieciséis, con un encuadre *donde no entrara el horrible auto negro, pero sí ese árbol*, necesario para quebrar un espacio demasiado gris... (CORTÁZAR, 1970, p. 87-88) [grifo nosso]

No mesmo fragmento, vemos expresso o conhecimento técnico do fotógrafo (a escolha da abertura do diafragma), a sua concepção artística na composição do quadro (eliminando o “horrible auto negro” e incluindo a árvore). Nessa operação de inclusão/exclusão, também concorrem os códigos sociais do personagem-narrador, que vai considerar, mais tarde, no momento da revelação pelo *punctum*, ser menos “horrible” a mulher aliciar o menino para si do que para o homem do carro.

Y lo que entonces había imaginado era mucho menos horrible que la realidad, esa mujer no que estaba ahí por ella misma, no acariciaba ni proponía ni alentaba para su placer, para llevarse al ángel despeinado y jugar con su terror y su gracia deseosa. El verdadero amo esperaba, sonriendo petulante, seguro ya de su obra; no era el primero que mandaba a una mujer a la vanguardia, a traerle los prisioneros maniatados con flores. (CORTÁZAR, 1970, p. 96)

O enquadramento possui ainda um terceiro aspecto, que é o *ângulo*. O ângulo é definido pela posição que a câmera toma em relação ao objeto fotografado ou filmado, levando em conta um eixo de visão horizontal e outro vertical. O ângulo, na maior parte das vezes, coincide com a posição que os olhos do fotógrafo ocupam normalmente diante do mundo. Mas tanto a fotografia quanto o cinema procuraram, desde seus primórdios, capturar o mundo a partir de ângulos que os olhos humanos não vêem no cotidiano. Félix Nadar obteve certamente o assombro de quem viu as fotos realizadas por ele a bordo de um balão em meados do século XIX. Pelas suas fotografias, Paris podia ser vista de cima para baixo: em vez de paredes, portas e janelas, a cidade era agora uma imagem composta de uma sucessão de telhados. No cinema, a busca pelo ângulo diferenciado vai da tentativa de apresentar os elementos constitutivos do quadro de modo criativo e produtivo para a história contada até uma certa obsessão por alcançar o inusitado a qualquer preço.

Os objetivos na busca do melhor ângulo não são apenas de ordem estética. O

ângulo pode ter também a intenção de significar, como é o caso do *plongée* e do *contre-plongée*. O primeiro mostra uma imagem vista de cima, buscando significar, normalmente, um esmagamento moral e até mesmo físico dos personagens do enquadramento. O segundo mostra os personagens vistos de baixo, e busca significar uma posição de superioridade, de magnanimidade do objeto fotografado/filmado.

Finalmente, “todo enquadramento determinará um *extracampo*” (DELEUZE, 1985, 28) [grifo nosso]. É o quarto elemento do enquadramento. Falando sobre o cinema, Deleuze (1985, p. 27) diz que o “extracampo remete ao que, embora perfeitamente presente, não se ouve nem se vê”. Tal conceito está intimamente ligado à delimitação, mas não se confunde de todo com ela. Sempre tratando do cinema, Deleuze identifica dois tipos de extracampo.

Num caso, o extracampo designa o que existe alhures, ao lado ou em volta; noutro caso, atesta uma presença mais inquietante, da qual nem se pode mais dizer que existe, mas antes que “insiste” ou “subsiste”, um Alhures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos. Sem dúvida esses dois aspectos do extracampo se misturam constantemente. (DELEUZE, 1985, p 29)

Tentando compreender as palavras de Deleuze, podemos dizer que o primeiro extracampo no cinema é o que se pode deduzir que existe na contigüidade dos elementos enquadrados. Tal dedução pode, em muitos casos, se concretizar em imagem mesmo, através de um movimento de câmera (uma panorâmica ou um *travelling*) ou então por um novo plano que se cola ao anterior por corte. Já o segundo extracampo parece estar mais relacionado ao imaginário do espectador: seriam os conceitos e abstrações que se moldam a partir do que mostra o enquadramento, por isso um “alhures fora do espaço e do tempo”. Na fotografia, parece que o extracampo está mais relacionado ao segundo caso, visto que, destituída de movimento, ao contrário do cinema, a fotografia não pode revelar, na prática, o que existe para além das suas margens. Quando o *spectator* foi ele mesmo o *operator* da foto, o extracampo pode agregar-se ao campo pela memória, mas não como imagem concreta: pode

deter-se apenas na mente do *spectator* ou revelar-se a outros pelo relato, oral ou escrito. Quando o *spectator* não foi *operator*, o extracampo pode ser composto pela imaginação, lembrando da definição de Calvino.

A cena em que Thomas fixa as fotografias na parede pode ser retomada para que a analisemos agora sob o ponto de vista do enquadramento. A presença de quadros dentro do quadro é uma espécie de denúncia da delimitação do enquadramento. Nessa cena, há várias formas de interação dos quadros internos e externos. Há a primeira camada, externa ao filme: é o enquadramento que é dado a nós, espectadores, que vemos as imagens da câmera de Antonioni. Dentro desse quadro, existem vários subquadros, representados pelas fotografias afixadas por Thomas na parede, que seria uma segunda camada de quadros. Cada uma delas representa uma possibilidade diferente de enquadramento da mesma cena: algumas mostram o parque em plano geral, outras um primeiro plano de Jane, outras em *close* e assim por diante. E cada uma dessas fotos pode ser decomposta em novos enquadramentos. É reveladora, nesse sentido, a ação de Thomas de marcar com o lápis um retângulo sobre uma das fotos. Ele seleciona assim um detalhe, excluindo o restante daquele retângulo maior. Esse retângulo menor é ampliado para se tornar uma outra fotografia do mesmo tamanho das outras, passando a competir de igual para igual com as demais em termos de tamanho e de importância para revelar a “verdadeira” história para Thomas. O mesmo ocorre com a ampliação da mancha branca sobre a grama. A ampliação não se realiza sem perda da qualidade da imagem, perda que acontece pelo distanciar-se dos pontos que a compõem – é o paradoxo da ampliação: ganha-se em tamanho, perde-se em nitidez. Estão, portanto, expressos nessa ação de Thomas, os vários elementos do enquadramento: composição, delimitação, ângulo e extracampo.

Nessa cena também parece ocorrer o que Deleuze (1985, p. 26) chama de “desterritorialização das imagens”. Através das sucessivas fotografias, mostra-se, de modo

truncado, o que no cinema acontece de modo natural e a todo momento, que é a variação das proporções das imagens na tela em relação às imagens que vemos no mundo. No cinema, num momento, apresenta-se um rosto tomando toda a tela; depois, esse mesmo rosto é parte de um corpo que preenche a tela; este corpo, a seguir, é apenas um detalhe numa ampla paisagem. Na fotografia, também há essa diferença de tamanho entre a imagem mostrada e o tamanho real dos objetos no mundo. No entanto, como a fotografia se mostra inteira, a aceitação parece ser mais pacífica. Não há a variação de proporções que há no filme. Essa diferenciação entre fotografia e filme parece também ser um dos desdobramentos dessa cena antológica. Tal procedimento mostrado nessa cena filmada por Antonioni não seria possível nos primórdios do cinema, quando a câmera era fixa. Filmava-se a partir de um ponto de vista fixo e o movimento era dado apenas pelos elementos que se moviam dentro do enquadramento. Era o ponto de vista do “regente de orquestra”, na expressão de Marcel Martin (1990). Na cena de Antonioni há diversos quadros remetendo-se uns aos outros. Deleuze:

O que acontecia no tempo da câmera fixa? A situação foi muitas vezes descrita. Em primeiro lugar, o quadro é definido por um ponto de vista único e frontal, que é o do espectador sobre um conjunto variável; não há, portanto, comunicação de conjuntos variáveis remetendo-se uns aos outros [...] (DELEUZE, 1985, p. 37-38)

Nesse sentido, parece que a cena mostra ainda como se constitui a imagem-movimento: pela mobilidade da câmara e pela montagem. Nas palavras de Deleuze:

[...] se perguntarmos como se constitui a imagem-movimento, ou como o movimento se liberou das pessoas e das coisas, constatamos que isto se deu sob duas formas diferentes, e, nos dois casos, de maneira imperceptível: por um lado, evidentemente, através da mobilidade da câmera, quando o próprio plano torna-se móvel; mas por outro lado, também, através da montagem, isto é, do *raccord de plans*, cada um ou a maioria dos quais poderiam perfeitamente continuar fixos. (DELEUZE, 1985, p. 38)

A imagem fotográfica em *Las babas del diablo* e em *Blow-Up* parece conter duas forças co-presentes: uma força centrípeta, que atrai o olhar para dentro do

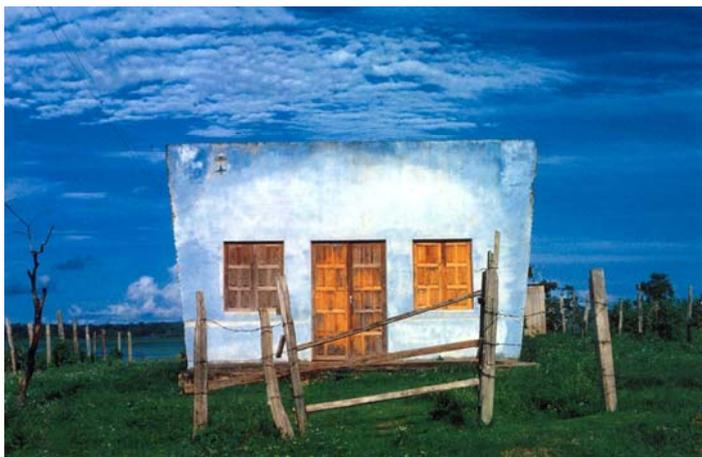
enquadramento, e uma força centrífuga, que projeta o olhar para fora do retângulo.²⁴ A produtividade da imagem parece estar contida nessa dupla condição de fazer o olhar concentrar-se e expandir-se.

Finalizando este último tópico, tomamos como metáfora uma cena do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* para salientar a necessidade de olhar não somente para dentro da imagem, mas também para onde ela aponta, para fora. O personagem Nino Quicampoix está na cabine telefônica de um parque – lugar em que Amélie prometera aparecer para revelar-se e devolver-lhe o álbum de fotografia. Avisado por Amélie pelo telefone sobre o que deveria fazer, Nino olha para o chão e, vendo setas pintadas na calçada a partir do local em que está a sua motocicleta, começa a percorrer o caminho indicado por elas. Segue, então, as trilhas do parque e sobe várias escadas até chegar em frente a uma estátua (curiosamente, uma estátua viva) que mantém um dos braços levantado e o dedo indicador apontando para o alto. As setas acabam ali e Nino, confuso, fica a olhar para a estátua, como que à espera de uma resposta para a pergunta que ele quer fazer: “onde ela está?”. Mas a estátua, embora viva, não fala, apenas aponta. Um menino que passa detém-se e faz um alerta a Nino. “Quando o dedo aponta para o céu, o imbecil olha para o dedo”, diz a criança.

²⁴ Tomamos essas expressões emprestadas de André Bazin, que as utilizou, conforme explica Deleuze (1985, p.27), para comparar o quadro pictural à tela de cinema. Para Bazin, o primeiro seria centrípeto e a segunda, centrífuga.

CONCLUSÃO

Ditam as normas de apresentação de trabalhos acadêmicos que esta parte final deve intitular-se *conclusão*. Parece-nos, entretanto, que o substantivo no singular nos induz a estabelecer aqui uma única e definitiva afirmação, contradizendo nossa crença de que todo trabalho acadêmico faz parte de um processo. Na área dos estudos literários, entre os quais a Literatura Comparada se insere, a investigação não resulta em prescrições, mas em apontamentos, sempre parciais e marcados pelo procedimento anterior do dissertador, que se viu oprimido entre uma leitura apaixonada do *corpus* (escolhido e que o escolheu) e a exigência de procedimentos científicos. Etienne Samain diz que o pensamento fotográfico é fragmentário. Aproveitando a terminologia proporcionada pela fotografia, apresentaremos nossas considerações finais de forma recortada, porém, acreditamos que os fragmentos mantenham entre si a característica da complementaridade. As conclusões, provisórias, serão acompanhadas de fotografias legendadas. Como Barthes (sem a pretensão de alcançá-lo, talvez a de imitá-lo), o dissertador declara que também sente um prazer intenso em legendar imagens. E assim procederemos.



CURIAÚ, DE LUIZ EDUARDO ROBINSON ACHUTTI

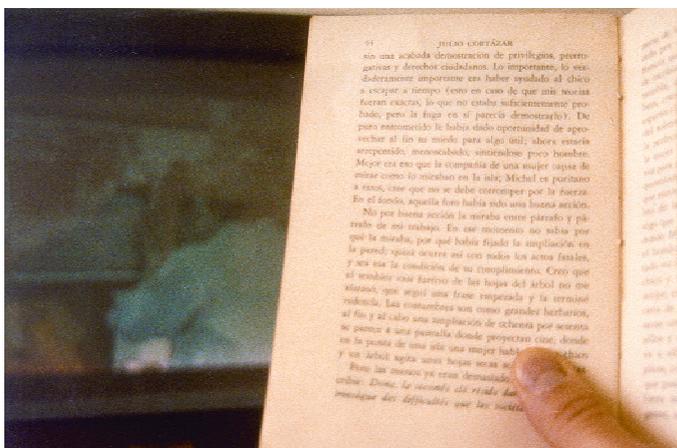
Vejo nuvens ao fundo, vejo nuvens na parede. Será que elas se comunicam? Trocam de lugar? Não vejo o corpus desta casa oprimido pelo modelo às suas costas. Vejo uma troca, um ir-e-vir, breve, infinito... Lembra-me La Victoire, de Magritte.

Leitura e escrita

No nível da produção textual, observamos que a ampliação da noção de texto, figurada no primeiro capítulo, principalmente pelas propostas de Julia Kristeva e de Roland Barthes, propicia um percurso de complementaridade, de ida-e-volta entre teoria e ficção e não mais a aplicação de um texto teórico sobre um *corpus*. Também verificamos que as três obras que formam o tripé do nosso trabalho – *A câmara clara*, *Las babas del diablo* e *Blow-Up* – situam-se, a seu turno, em ambos os campos: são ao mesmo tempo produção ficcional e formulação de propostas teóricas. Já as noções de originalidade e de hierarquia cronológica colocadas em debate por Borges encontraram no confronto que realizamos entre a obra de Cortázar e a de Antonioni uma exemplificação de que não há nenhuma espécie de débito da segunda para com a primeira. Ao contrário, a existência de *Blow-Up* faz com que leiamos *Las babas del diablo* de novas maneiras. E vice-versa. Por sua vez, a produção teórico-ficcional de Barthes com certeza esteve marcada pela realização ficcional-teórica de Cortázar e de Antonioni: como uma filigrana em seu texto, Barthes (1984, p.128) faz uma rápida menção a *Blow-Up*. Mas quanto de *Blow-Up* (e, por consequência de *Las babas del diablo*) há em *A câmara clara*! Consideramos que, ao longo desta dissertação, conseguimos apontar um pouco dessa interconexão.

Fotografia e texto

Toda tradução é um ato de reescritura, de recriação. Se essa assertiva já é aceita para a relação texto a texto (de uma língua nacional a outra), então devemos elevá-la a um expoente ainda maior, quando se trata de tentar traduzir uma fotografia para um texto narrativo. Pela sua fixidez, ao contrário do filme, a fotografia se retrai enquanto imagem para ser contada. É preciso que um sujeito se interponha e deseje ser um *spectator*-narrador. Então, diante da fotografia, pode contar sobre o que se dá facilmente a ver – o *studium* – ou pode, se a fotografia não for para ele unária, deter-se mais, fechar os olhos, voltar a ela depois, escrutá-la, persegui-la e permitir ser perseguido por ela: enfim, deixar-se seduzir pela co-existência de um *punctum*. Desse momento em diante, sua tradução toma novos rumos, pois a descoberta do *punctum*, ao modificar a percepção que se tem da imagem fotográfica, transforma também a escrita que se realizava sobre ela. O *punctum* fere o sujeito, estilhaça seu olhar, transformando (o olhar e o sujeito). A escrita realizada por esse sujeito marcado e de olhar agora múltiplo resulta em um texto que, ao ser entregue a um leitor, constitui uma produtividade, portanto, um jogo combinatório e infinito.



LAS BABAS DEL DIABLO COM BLOW-UP, DE JAIR GIACOMINI

Fiz uma foto do texto de Cortázar com um frame congelado do filme de Antonioni ao fundo, no qual Thomas olha uma fotografia... Mas minha foto ficou toda desfocada. Que difícil é traduzir!

Fotografia e cinema

No momento da assistência de um filme, o movimento está dado, basta para o espectador manter os olhos abertos que ele verá na tela uma simulação do movimento que ele vê no mundo, é bem verdade que por enquadramentos, ângulos e por uma montagem decorrentes das especificidades do cinematográfico. Mas, de qualquer forma, a imagem que ele vê está em movimento. Na fotografia, o movimento se revela para o *spectator* como um desejo. Desejo que, por sua vez, aflora se esse *spectator* se propõe a ver a fotografia não apenas com um sentimento de fascinação, mas com uma vontade de aventura. Nesse caso, o *spectator* passa a perscrutar, a animar a foto e a sentir-se animado por ela. Se o *spectator* foi também *operator* ou faz parte do *spectrum*, ele pode recorrer à memória para tentar *ver em sua mente* um antes e um depois, bem como para ver um extracampo. Para o *spectator* que não agiu como *operator* nem é *spectrum*, a imaginação é que vai, de modo mais eminente, impulsioná-lo a compor um movimento mental da foto que ele observa. Entretanto, memória e imaginação não são instâncias separadas, elas concorrem em parceria para a ação dos dois tipos de *spectator*.

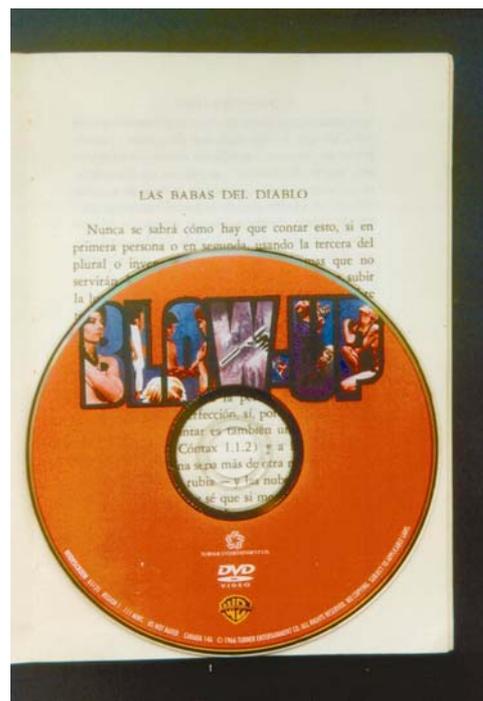


Porque vi o filme, guardo na memória que é Amélie Poulain, criança. Agora, congelada neste frame, vejo-a fotografando as nuvens. Nuvens que, no mundo e no filme, movem-se. Vejo, ainda, Amélie doar movimento à foto antes mesmo do instante ínfimo e fatal do congelamento. Pela imaginação da personagem, as nuvens já são, de antemão, coisas outras, coisas que se movem.

“Tudo seria perfeito se pudéssemos fazer duas vezes as coisas.” (Goethe)

AMÉLIE-FRAME 1 E AMÉLIE-FRAME 2,
FOTOS DE JAIR GIACOMINI DE FRAMES
CONGELADOS DO FILME
O FABULOSO DESTINO DE AMÉLIE POULAIN

Embora tudo adrede preparado – o DVD colocado sobre o texto –, vejo, agora, na foto, que o texto de Cortázar está impregnando o centro do filme de Antonioni. Contáx/contar (Arrigucci): em texto ou em filme, seja como for, contar, contar sempre...



BLOW-UP SOBRE LAS BABAS DEL DIABLO, DE JAIR GIACOMINI

Las babas del diablo e Blow-Up

A propósito de indecisões, não poderia faltar, nestes fragmentos de conclusão, uma referência aos títulos das obras. *Blow up* quer dizer “ampliação fotográfica” e também “explosão”. Duas definições que se complementam. A primeira relaciona-se à história propriamente dita, mais especificamente à seqüência em que Thomas realiza sucessivas ampliações das fotos do parque. Já por explosão podemos caracterizar o que Antonioni proporciona aos espectadores de seu filme: nenhum sentido fechado, nenhum significado duro, nada de respostas, mas um estouro de dúvidas. Escrevendo sobre o diretor italiano, Barthes declara:

[...] vous travaillez à rendre *subtil* le sens de ce que l’homme dit, raconte, voit ou sent, et cette subtilité du sens, cette conviction que le sens ne s’arrête pas grossièrement à la chose dite, mais s’en va toujours plus loin, fasciné par le hors-sens, c’est celle, je crois, de tous les artistes, dont l’objet n’est pas telle ou telle technique, mais ce phénomène étrange : la **vibration**. L’objet représenté vibre, au détriment du dogme. (BARTHES, 1995, p. 1209) [grifo itálico do autor; grifo negrito nosso]

Já o título do conto de Cortázar se refere ao trecho da narrativa no qual o rapaz foge. Para “babas del diablo” há um sinônimo: “hilos de la Virgen”.

[...] y de golpe (parecía casi increíble) se volvía y echaba a correr, creyendo el pobre que caminaba y en realidad huyendo a la carrera, pasando al lado del auto, perdiéndose como un hilo de la Virgen en el aire de la mañana.

Pero los hilos de la Virgen se llaman también babas del diablo [...] (CORTÁZAR, 1970, p. 90)

Como explica Arrigucci (1973, p. 274), os fios da Virgem se referem “a jovens aranhas que flanam, dependuradas ao vento no céu límpido do outono europeu”, traçando uma comparação entre a busca de maturidade das aranhas e a do garoto que foge. Pois uma aranha quando adulta (um narrador diabólico) constrói com tal engenhosidade sua teia, que um toque em qualquer um de seus fios faz vibrar toda a estrutura. O escritor Cortázar puxa o fio que faz vibrar os sentidos de seu conto: ele não escolhe como título “hilos de la virgen” mas “babas del diablo”. Por que, afinal, esta escolha? Em nossa avaliação, porque ele não quer que seu conto se estenda aos leitores como um véu pacificador dos sentidos; quer a figura da contestação, quer abalar a paz do paraíso, a paz de qualquer dogma, quer estremecer toda certeza.

Dualidades e indecisões

Se é necessário pensar em uma idéia que permeia e persiste no presente trabalho é a questão do *encuentro de dois*. Assim, num primeiro nível – o das escolhas para a realização desta dissertação – temos um *corpus* que provém de duas áreas artísticas, a literatura e o cinema. Metodologicamente, interpomos a fotografia como mediadora teórica entre as duas áreas, sendo a fotografia também tema principal do conto e do filme. Nestes, a dualidade é recorrente do início ao fim das obras. Vamos citar alguns exemplos.

Em *Las babas del diablo*, Roberto Michel é narrador e personagem, é franco-chileno, é tradutor e fotógrafo. A narração do conto, por sua vez, ocorre ora em primeira pessoa, ora em terceira pessoa. O narrador se digladiava entre contar e não contar e diz que narrar é como respirar ou como colocar os sapatos. Roberto Michel é *operator* e *spectator*. O narrador-personagem (e toda a narrativa) se desloca entre o mundo ao ar livre, onde há um bom sol para fotografar, e o seu quarto em um quinto andar. Nesse quarto, Michel está em frente a uma foto (estática) e a uma janela (através da qual vê o movimento das nuvens e dos pássaros). E diante da foto estática e da Rémington, também imóvel, ele tem que se decidir a movimentar-se, a teclar, a contar a fotografia, a transformá-la em movimento e em uma história. Roberto Michel também se declara vivo e morto ao mesmo tempo. “[...] Michel se bifurca facilmente [...]” (CORTÁZAR, 1970, p. 83), declara o narrador. E, em outro trecho, reforça ainda mais a dualidade: “[...] porque éramos fotógrafos, soy fotógrafo [...]” (CORTÁZAR, 1970, p. 79) [grifo nosso]. E a derradeira dualidade: “las babas del diablo” e “hilos de la virgen”.

Em *Blow-Up*, como já vimos ao longo do trabalho, Thomas se digladiava entre o antigo e o moderno, entre o desejo iminente de descobrir uma verdade do passado e a dificuldade de reconstruir a história verdadeira. Como Michel, também Thomas se desloca

entre o parque, espaço da natureza, e o estúdio, espaço da técnica – apontamento que encontramos em Mello e Souza (1997, p. 408). Oposições entre ver e não ver também são recorrentes no filme, bem como da diferença entre olhar e ver. Assim, por exemplo, Thomas ordena a suas modelos, pessoas vivas, que fechem os olhos, para que elas não vejam, pois não ver seria “bom” para elas; em contrapartida, ele, Thomas, vivo, quer abrir e aprofundar cada vez mais seu olhar, para ver através de suas ampliações. Finalmente, quando Thomas encontra na grama do parque o homem, morto, este está de olhos abertos.

Na teoria da fotografia e na fotografia presente no conto e no filme, as dualidades também foram evidenciadas: *studium* e *punctum*; passado e presente; foto-pose e foto-caça; imagem petrificada e imagem que se move; repouso e movimento; memória e imaginação; tentativa de uma visão objetiva e inserção do sujeito como mediador; um *punctum* espacial e um *punctum* temporal; presença e ausência; delimitação e expansão; loucura com tinturas de real (Barthes).

Entretanto, as dualidades, em nenhum momento, adquirem um caráter de exclusão entre si. Oposição e confronto, sim, mas não exclusão. Ao contrário, as dualidades se transformam em *dubiedades*. O *dúbio* tem como sinônimos: incerto, ambíguo, vacilante, indeciso, vago, hesitante, difícil de definir ou de explicar.

A fotografia é, assim, **marca** de indecisões em *Las babas del diablo* e em *Blow-Up*.



Vejo a parede, vejo a janela, vejo a cortina. Na cortina, vejo refletido este mundo aqui de fora, múltiplo, multicolor, recortado, sempre remendado – e de uma beleza peculiar! Imaginemos: Cortázar, Roberto Michel, Antonioni, Thomas, Barthes, reunidos aí, dentro dessa casa. De repente, um desses fantasmas (qual deles?) entreabre a cortina. E todos espiam o lado de cá: o que será que veriam? E como contariam?

SEM TÍTULO, FOTO DE FLÁVIO DUTRA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Os mortos de sobrecasaca. In: *Antologia poética* – 47.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. *O escorpião encalacrado - a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BAILLY, Jean-Christophe. *Le Propre du langage – Voyages au pays des noms communs*. Paris. Éditions du Seuil, 1997.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. Cher Antonioni. In: *Oeuvres Completes (Tome III)*. Paris: Editions du Seuil, 1995.
- _____. *O grão da voz*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995a.
- _____. *O prazer do texto*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1973.
- _____. Texte (Théorie du). In: *Encyclopaedia universalis: universalis 1996*. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. A Biblioteca de Babel. In: _____. *Obras completas de Jorge Luis Borges*, volume 1. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1991.
- _____. Un lector. In: _____. *Elogio de la sombra*. Buenos Aires: Emecé, 1969.
- _____. Pierre Menard, autor do Quixote. In: _____. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. 5.ed. São Paulo: Globo, 1989.
- CALVINO, Italo. A aventura de um fotógrafo. In: _____. *Os amores difíceis*. Tradução de Raquel Ramallete. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada* – 4.ed. – São Paulo: Ática, 1999.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. Las babas del diablo. In: _____. *Las armas secretas*. – 9.ed. – Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1970.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: cinema I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- GULLAR, Ferreira. Fotografia de Mallarmé. In: *Muitas vozes*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1999.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar, ler*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eicheberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. Variações sobre Michelangelo Antonioni. In: NOVAES, Adauto et al. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 399-p.410.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- OLIVEIRA, Ubiratan Paiva de. *Harold Pinter, cinema e literatura: os limites da realidade*. Tese de Doutorado. Instituto de Letras. Ufrgs, Porto Alegre, 1996.
- PAZ, Octavio. Instante y revelación. In: *México en la obra de Octavio Paz III*. – 2.ed. México (DF): Fondo de Cultura Económica, 1989.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Texto, crítica, escritura. São Paulo: Ática, 1993.
- SAMAIN, Etienne (org.) *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- VASQUEZ, Pedro. *Fotografia – reflexos e reflexões*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

BLOW-UP. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Carlo Ponti. Roteiro: Michelangelo Antonioni e Tonino Guerra. Intérpretes: David Hemmings; Vanessa Redgrave; Sarah Miles, Peter Bowles e outros. Grã-Bretanha: Warner, 1966. DVD (111min), son., color., Warner Home Vídeo, 2004.

O FABULOSO destino de Amélie Poulain. Direção: Jean-Pierre Jeunet. Produção : Claude Ossard. Roteiro: Guillaume Laurant e Jean-Pierre Jeunet. Intérpretes : Audrey Tautou ; Mathieu Kassovitz, Rufus Lorella e outros. França: Victoires Productions, Tapioca Films, France 3 Cinema, MMC Independant GMGH, 2001. DVD (120 min), son., color., Imagem Filmes, 2002.

OBRAS BIBLIOGRÁFICAS CONSULTADAS

AMÍCOLA, José. *Sobre Cortázar*. Argentina [s.l.]: Editorial Escuela, 1969.

ANAIS DO COLÓQUIO NACIONAL LETRAS EM DIÁLOGO E EM CONTEXTO: RUMOS E DESAFIOS. CD-ROM. PPG/Letras UFRGS, 2003.

ANGENOT, Marc. *Glossário da crítica contemporânea*. Tradução de Miguel Tamen. Lisboa: Comunicação, 1984.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *O pintor de retratos*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR10520: *Informação e documentação – Citações em documentos – Apresentação*. Rio de Janeiro: 2002.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR14724: *Informação e documentação – Trabalhos Acadêmicos – Apresentação*. Rio de Janeiro: 2002.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. *O rumor da língua*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. *S/Z*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. – 11.ed. – Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de Fernando Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

COLOQUIO SUL DE LITERATURA COMPARADA: TRANS/VERSÕES COMPARATISTAS: ANAIS/I COLÓQUIO SUL DE LITERATURA COMPARADA E

ENCONTRO DO GT DE LITERATURA COMPARADA DA ANPOLL. Gilda Neves da Silva Bittencourt organizadora. Porto Alegre: UFRGS; Instituto de Letras; PPG/Letras, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Tradução de Sandra Rey. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

CURUTCHET, Juan Carlos. *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*. Madri: Editora Nacional, 1972.

DOMINGUES, Ivan. *Conhecimento e interdisciplinaridade*. Belo Horizonte: UFMG; IEAT, 2001.

FURASTÉ, Pedro Augusto. *Normas Técnicas para o Trabalho Científico*. 12.ed. Porto Alegre: [s.ed.], 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 7.ed. São Paulo: Loyola, 1996.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o invisível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

HUSS, Roy (editor). *Focus on Blow-Up*. New Jersey: Spectrum, 1971.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KUBRUSKY, Cláudio A. *O que é fotografia*. 4.ed. São Paulo: Ática, 2002.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 10.ed. São Paulo: Ática, 2002.

LIMIARES CRÍTICOS: ENSAIOS SOBRE LITERATURA COMPARADA. Reinaldo Marques e Gilda Neves Bittencourt organizadores. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

MEDEIROS, Rosângela Fachel de. *Crash, romance e filme, expressão máxima da representação do desastre automobilístico em manifestações artísticas*. Dissertação de Mestrado [Orient. Prof. Dr. Ubiratan Paiva de Oliveira]. Porto Alegre, UFRGS, Instituto de Letras, 2002.

PASSOS, Cleusa Rio Pinheiro. *O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortázar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y cine - una aproximación comparativa*. 2. ed. Madri: Cátedra, 1996.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por que amo Barthes*. Tradução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

SHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Tradução de

Eleonora Bottmann. Campinas: Papyrus, 1996.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Tradução de José Afonso Furtado. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

SOUTO, Andrea do Roccio. *Édipo rei, do palco à tela: reescrituras*. Dissertação de Mestrado [Orient. Prof. Dr. Ubiratan Paiva de Oliveira]. Porto Alegre, UFRGS, Instituto de Letras, 2000.

_____. Tempo e infinito: convergência de mudança. *Revista Riscos*, São Miguel do Oeste, n.4, set/dez 2002, p. 23-26.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 2000.

VANOYE, Francis. GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas. Papyrus, 1994.