

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: SOCIEDADE, (INTER)TEXTOS LITERÁRIOS E TRADUÇÃO
NAS LITERATURAS ESTRANGEIRAS MODERNAS

MICHELE SAVARIS

**PARALELOS ENTRE A TÉCNICA COMPOSITIVA DO CONTO E DA FOTOGRAFIA
NAS OBRAS *BESTIARIO*, *FINAL DEL JUEGO* E *LAS ARMAS SECRETAS*, DE
JULIO CORTÁZAR**

PORTO ALEGRE
2017

MICHELE SAVARIS

PARALELOS ENTRE A TÉCNICA COMPOSITIVA DO CONTO E DA FOTOGRAFIA
NAS OBRAS *BESTIARIO*, *FINAL DEL JUEGO* E *LAS ARMAS SECRETAS*, DE
JULIO CORTÁZAR

Tese de Doutorado em Estudos de
Literatura, que será 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 Doutor em
Letras.

Orientador: Prof. Dr. Ruben Daniel Méndez Castilgioni

Porto Alegre
2017

CIP - Catalogação na Publicação

SAVARIS, Michele
Paralelos entre a técnica compositiva do conto e da fotografia nas obras *Bestiario*, *Final del juego* e *Las armas secretas*, de Julio Cortázar / Michele SAVARIS. -- 2017.
201 f.

Orientador: Ruben Daniel Méndez Castiglioni.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Julio Cortázar. 2. Fotografia. 3. Conto literário. I. Castiglioni, Ruben Daniel Méndez, orient. II. Título.

“En alguna parte Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleácticamente recortados. No hay más que los momentos en que estamos con ese otro cuya vida creemos entender, o cuando nos hablan de él, o cuando él nos cuenta lo que le ha pasado o proyecta ante nosotros lo que tiene intención de hacer. Al final queda un álbum de fotos, de instantes fijos; jamás el devenir realizándose ante nosotros, el paso del ayer al hoy, la primera aguja del olvido en el recuerdo.”

(Julio Cortázar, *Rayuela*)

Agradecimentos

Aos familiares, por compreenderem minhas ausências, principalmente, nos últimos meses quando estive imersa nesta escrita, em especial minha mãe pelas palavras sempre repletas de força e ânimo;

ao meu namorado, Tiago Pedruzzi, pelo amor, companheirismo, conselhos, incentivo e paciência; pelas diversas leituras que fez do meu texto, pelas longas conversas que iluminavam meus horizontes quando discutíamos a escrita desta tese e me enchiam de coragem para seguir escrevendo;

ao amigo, André Correia Rollo, por ter realizado a leitura deste trabalho e pelas valiosas sugestões propostas que, certamente, contribuíram imensamente;

ao meu cunhado, Lucas, por ter tirado algumas das fotografias que ilustram as relações e explicações deste trabalho;

ao Prof. Dr. Ruben Daniel Méndez Castiglioni, por me acompanhar, na condição de orientador, nesta empreitada;

aos colegas de trabalho, alunos e amigos, pelo carinho, compreensão e pelas palavras de conforto que me faziam levantar a cabeça e não desistir;

ao Instituto Federal Catarinense – Campus Blumenau – pela concessão dos quatro meses de afastamento parcial que me possibilitaram maior tempo de dedicação a esta tese;

ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, pela oportunidade de realizar o curso.

RESUMO

Esta tese busca analisar a estrutura do conto, aproximando-o da fotografia com base no ensaio *Alguns aspectos do conto*, do argentino Julio Cortázar. No referido texto, o autor propõe que para escrever um conto o escritor segue estratégias muito semelhantes às de um fotógrafo no ato do registro com a sua câmera. Para discutirmos tal afirmação, será feita uma análise dos contos que compõem *Bestiario*, *Final del juego* e *Las armas secretas*, a fim de destacar neles, aspectos que guardam alguma relação com a linguagem fotográfica. Nesse sentido, estruturaremos as discussões a partir de quatro pontos: a) o próprio Cortázar e sua afinidade com o elemento fotográfico, conforme se observa em algumas de suas obras, bem como a comparação que estabelece no ensaio mencionado acima; b) a escrita de seus contos e o uso da linguagem objetiva e, ao mesmo tempo, descritiva que remete a características fotográficas; c) os traços relativos ao contexto fotográfico como: luz e sombra, ponto de vista, dupla exposição, foco, profundidade de campo, planos, composição, enquadramento, macrofotografia e *flashes* que, no entanto, também podem ser encontrados ao longo dos contos cortazarianos; d) a ideia de que cada livro de contos pode ser lido sob a perspectiva do álbum. Para isso, procederemos à abordagem de algumas obras de Julio Cortázar, em especial, as que contemplam fotografias, com o intuito de observar em que medida ele atuava como fotógrafo enquanto escrevia seus contos, imprimindo aspectos comuns do campo fotográfico nos seus textos. A partir das análises e aproximações entre a narrativa escrita e a fotográfica, buscaremos entender os livros de contos como possíveis álbuns cujos fragmentos geram sentidos que decorrem, em alguma medida, da conexão entre essas unidades independentes. Para tal abordagem, será feita a leitura de algumas das biografias de Julio Cortázar, além de entrevistas concedidas pelo escritor, com o intuito de compreender seus conceitos e pensamento acerca dos diversos temas que atravessam a sua obra. Também realizaremos a leitura e o estudo de materiais teóricos que possibilitem a reflexão sobre a técnica fotográfica para que, a partir do *corpus* ficcional, possamos estabelecer as aproximações propostas entre os contos literários de Cortázar e fotografia.

Palavras-chave: Conto. Fotografia. Julio Cortázar

RESUMEN

Esta tesina busca analizar la estructura del cuento, acercándolo a la fotografía a partir del ensayo *Algunos aspectos del cuento*, del argentino Julio Cortázar. En el referido texto, el autor propone que para escribir un cuento el escritor sigue estrategias muy semejantes a las de un fotógrafo en el acto del registro con su cámara. Para que se discuta tal afirmativa, será hecho un análisis de los cuentos que componen *Bestiario*, *Final del juego* e *Las armas secretas*, con el objetivo de apuntar en éstos, aspectos que mantienen alguna relación con el lenguaje fotográfico. Así, estructuraremos las discusiones a partir de cuatro puntos: a) el propio Cortázar y su afinidad con el elemento fotográfico, conforme se observa en algunas de sus obras, bien como la comparación que establece en el ensayo mencionado arriba; b) la escrita de los cuentos y el uso del lenguaje objetivo y, a la vez, descriptivo que remite a características fotográficas; c) los rasgos relativos al contexto fotográfico como: luz y sombra, punto de vista, doble exposición, foco, profundidad de campo, planos, composición, encuadramiento, macrofotografía y *flashes* que, sin embargo, también pueden ser encontrados a lo largo de los cuentos cortazarianos; d) la idea de que cada libro de cuentos puede ser leído bajo la perspectiva de un álbum. Para eso, abordaremos algunas obras de Cortázar, en especial, las que contemplan fotografías, con la intención de observar en qué medida él actuaba como fotógrafo mientras escribía sus cuentos, imprimiendo aspectos comunes del campo fotográfico en sus textos. A partir de los análisis y acercamientos entre la narrativa escrita y la fotográfica, buscaremos comprender los libros de cuentos como posibles álbumes cuyos fragmentos generan sentidos que resultan, en alguna medida, de la conexión entre esas unidades independientes. Para tal enfoque teórico, serán hechas lecturas de algunas biografías de Julio Cortázar, además de entrevistas concedidas por el escritor, con la intención de comprender sus conceptos y pensamientos acerca de los diversos temas que cruzan su obra. También realizaremos la lectura y el estudio de materiales teóricos que posibiliten una reflexión con relación a la técnica fotográfica para que, a partir del *corpus* ficcional, podamos establecer los acercamientos propuestos entre los cuentos literarios cortazarianos y la fotografía.

Palabras clave: Cuento. Fotografía. Julio Cortázar.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the structure of the short story, connecting it to photography based on the essay "*Alguns aspectos do conto*" by the Argentine Julio Cortázar. In the text, the author states that to write a short story the writer pursues strategies very similar to the ones a photographer pursues when using his camera to take photographs. To discuss this statement, we analyze short stories that make up *Bestiario: Final del juego* and *Las armas secretas*, in order to highlight in these texts aspects that have some relation with the photographic language. In this sense, we structure the discussion based on four aspects: a) Cortázar himself and his identity with the photographic element, as can be seen in some of his works, as well as the comparison established in the essay mentioned before; b) the writing of his short stories and both objective and descriptive language used, which refer to photographic characteristics; c) the features related to the photographic context, such as light and shadow, point of view, double exposure, focus, depth of focus, images, composition, framing, macrophotography and flashes that can also be found throughout Julio Cortázar's stories and d) the idea that each book of short stories can be read from the perspective of an album. To do this, we will consider some texts by Julio Cortázar, especially those that include photographs, with the purpose of researching the extent to which he acted like a photographer while writing his short stories, depicting common aspects of the photographic field in his texts. From the analyses and approximations between written and photographic narrative, we try to understand short story books as potential albums whose fragments generate meanings that, to some extent, result from the connection between these independent units. For this approach, we will read some of Julio Cortázar's biographies and interviews given by the writer in order to understand his concepts and thoughts about several themes that permeate his work. We will also read and study theoretical materials to reflect on photographic technique so that we can establish the proposed approximations between Cortázar's literary tales and photography through fictional corpus.

Keywords: Short Story. Photography. Julio Cortázar.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Chão fendido pelo sol na vasante – Mario de Andrade	26
Figura 2	Kafka quando criança	32
Figura 3	Crianças fugindo de um ataque de napalm sul-vietnamita (1972)	40
Figura 4	The enchanted hand (1969)	46
Figura 5	Luz sobre a imagem	53
Figura 6	Sombras sobre a imagem	53
Figura 7	Ponto de vista 1	55
Figura 8	Ponto de vista 2	55
Figura 9	Fotografia com dupla exposição	57
Figura 10	Aberturas do diafragma	58
Figura 11	Fotografia com profundidade de campo	59
Figura 12	Fotografia com pouca profundidade de campo	60
Figura 13	Enquadramento e moldura	63
Figura 14	Fotografia sem macro	64
Figura 15	Macrofotografia	64
Figura 16	Contos relacionados à luz e sombra	92
Figura 17	Contos relacionados ao ponto de vista	93
Figura 18	Contos relacionados à dupla exposição	94
Figura 19	Contos relacionados ao foco, profundidade de campo e planos	95
Figura 20	Contos relacionados composição e enquadramento	96
Figura 21	Contos relacionados à macrofotografia	97
Figura 22	Contos relacionados ao <i>flash</i>	98
Figura 23	Jaipur, Delhi – A	115
Figura 24	Jaipur, Delhi – B	114
Figura 25	Da série <i>Paris de Nuit</i> – Brassai	117
Figura 26	O trem elevado – Berenice Abbot (1936)	118
Figura 27	Os agachados – Manuel Álvarez Bravo (1936)	119
Figura 28	Figueiredo, Delfim e Maluf (1979)	129
Figura 29	Papa João Paulo II visita Aparecida do Norte (1980)	153
Figura 30	En el motel del paradero de Beaune Tailly, la Osita juega con el Lobo y el espejo	154
Figura 31	El lobo le da un gran susto a la Osita sumida em sus especulaciones científicas	157

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	12
1 FLASHES TEÓRICOS	21
1.1 Estudos literários comparatistas e inter-relações artísticas.....	21
1.2 A imagem e a palavra escrita.....	27
1.3 A fotografia e seu alcance no contexto artístico	29
1.4 Conto literário e imagem fotográfica	39
1.5 Luz, tempo, espaço, produtor e conteúdo na literatura e na fotografia	48
2 TRAÇOS DA LINGUAGEM FOTOGRÁFICA	51
2.1 Luz e sombra.	52
2.2 Ponto de vista	54
2.3 Dupla exposição	56
2.4 Foco, Profundidade de campo e Planos	57
2.5 Composição e enquadramento.....	61
2.6 Macrofotografia	63
2.7 <i>Flashes</i>	65
2.8 A técnica compositiva: fotografia e conto	65
3 (BREVE) POÉTICA DE JULIO CORTÁZAR	67
3.1 Cortázar tradutor, escritor e crítico	68
3.2 Cortázar e o flerte com o surrealismo	82
3.3 Os conjuntos <i>Bestiario</i> , <i>Final del juego</i> e <i>Las armas secretas</i>	89
4 TRAÇOS FOTOGRÁFICOS NOS CONTOS DE CORTÁZAR	91
4.1 Construção das primeiras relações.....	92
5 OS CONTOS DE CORTÁZAR E A FOTOGRAFIA: ANÁLISE DAS POSSÍVEIS RELAÇÕES	99
5.1 A linguagem fotográfica por entre as linhas do texto	99
5.1.1 Luz e escuridão sobre o texto	100
5.1.2 Modos de olhar e de contar	123
5.1.3 Uma imagem sobre a outra	139
5.1.4 A nitidez, a distância e as camadas da narrativa.....	147

5.1.5 Compor e enquadrar	155
5.1.6 A potencialização dos detalhes	163
5.1.7 Narrar por meio de <i>flashes</i>	167
5.2 Livro de contos e álbum: aproximações	171
5.2.1 <i>Bestiario</i> : o primeiro álbum de Cortázar.....	174
5.2.2 <i>Final del juego</i> : o segundo álbum de Cortázar.....	177
5.2.3 <i>Las armas secretas</i> : o terceiro álbum de Cortázar.....	179
CONSIDERAÇÕES FINAIS	182
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	191
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	199

INTRODUÇÃO

Os dois principais temas que se unem neste trabalho surgiram em épocas muito diferentes, o que já pressupõe contextos e motivações distintas atrelados a cada um. De um lado, a literatura que, repleta de palavras e história(s), atravessou os séculos e nos acompanha até hoje. Seja pela oralidade ou pela escrita, os sujeitos sempre estiveram impregnados de narrativas, fantasias e expressões artísticas que povoavam os lugares. Ao longo das décadas, elementos e conceitos foram surgindo e fazendo a literatura se renovar. Por outro lado, a fotografia, símbolo da modernidade, com pouco mais de um século e meio de existência. Desde o seu surgimento até os dias de hoje, a imagem fotográfica alterou a estética do olhar, ressaltando que os ângulos através dos quais olhamos, mudam; ressignificou os conceitos de espaço e de tempo, mostrando que o registro da imagem não é exclusividade da pintura, embora sua técnica seja única e insubstituível. A pintura é a arte da paciência, do acréscimo, enquanto a fotografia preza pela brevidade, rapidez e subtração, conforme os críticos já afirmaram tantas vezes.

O que têm em comum a literatura e a fotografia se são notadamente tão distintas em suas linguagens, tempos e espaços? Diversos são os teóricos que aproximam esses dois elementos, buscando pontos de contato entre o texto escrito e o iconográfico. Na relação entre a literatura e a fotografia, podemos pensá-la sob a ótica do traço narrativo. Etienne Samain (2012), na primeira parte da obra *Como pensam as imagens*, propõe 3 aspectos: o primeiro diz respeito ao fato de que toda imagem nos oferece algo para pensar; o segundo se refere à questão de que toda imagem é portadora de um pensamento; o terceiro propõe que toda imagem é uma forma que pensa. Em outras palavras, há traços de narratividade intrínsecos às imagens, pois fazem despertar ideias que ressoam e provocam novos efeitos e significados. Nesse sentido, o ato de relatar, contar histórias e oferecer mensagens, aproxima a tipologia textual e a icônica que, ao se conectarem, são capazes de construir diferentes contextos. Estamos, então, no patamar das possibilidades, das ficções, das escritas, das escolhas e dos recortes. Literatura e fotografia compartilham de tudo isso.

No campo literário, deparamo-nos com a imensa gama de subdivisões que levam em conta o gênero, a temporalidade, a espacialidade, a linguagem, os modos de produção, entre outros. No âmbito fotográfico, as subdivisões são bem menos

extensas, mas não menos importantes. Falar de fotografia é, já de início, impor limites quanto ao modo de produzi-la. Se um texto literário pode ser oral ou escrito e nascido sobre qualquer superfície que permita tal registro, com a fotografia essa liberdade não é tão elástica. No entanto, quando a imagem nasce sobre a superfície fotossensível após a ação do disparador, um mundo completo de linguagens, significados e narrativa se apresenta. Algumas fotografias passam a ser vistas como páginas breves ou, às vezes, grandes relatos (TARACENA GIL, 2009). O fotógrafo se coloca, quase sempre, na dimensão do escritor que constrói suas narrativas por meio de uma linguagem distinta daquela a que se propõe o escritor que comumente conhecemos. Enquanto o texto escrito se constrói pelas palavras que podem ser organizadas formando frases, orações e longos parágrafos, a fotografia se constrói pela imagem do referente cuja organização depende de outro tipo de sintaxe. Isso implica no modo como lemos cada um desses textos. Se na escrita ocidental o movimento de leitura ocorre da esquerda para a direita numa sequência linear e unidimensional, na fotografia, a leitura é bidimensional, ou seja, o olhar é lançado de uma só vez sobre o recorte e se movimenta de acordo com a disposição dos elementos que compõem essa imagem (LIMA, 1988).

O fotógrafo David Duchemin chama a atenção para as linhas horizontais, verticais ou diagonais que se formam numa fotografia e, quase sempre, acabam conduzindo a leitura sobre os elementos dispostos: “Todas as linhas são lidas e percebidas de uma forma um pouco diferente umas das outras. As linhas direcionam o olhar pelo seu comprimento” (DUCHEMIN, 2015, p. 72). Para ele, as linhas horizontais transmitem solidez e firmeza, as verticais direcionam e encorajam o olhar a subir e descer, permitindo explorar a altura da fotografia; já as diagonais, emprestam energia à imagem, ou seja, elas normalmente atraem o olhar do espectador em direção à base, gerando uma espécie de movimento. Nesse sentido, diante de um texto escrito por meio de palavras observamos que tais linhas, próprias da linguagem visual, podem aparecer de maneira bastante diferente e se formam conforme o leitor avança no texto. Tais linhas, numa narrativa escrita, por exemplo, podem corresponder aos paralelismos gerados a partir da movimentação dos personagens ou da sucessão de fatos, além da possibilidade de reconhecer que os próprios espaços físicos propostos na trama dessa narrativa podem ser interpretados como linhas horizontais, verticais ou diagonais. A maior diferença está

no fato de que, na imagem fotográfica, tais linhas aparecem já no primeiro olhar que lançamos sobre esse texto icônico, ou seja, elas são o ponto de partida para a observação dos demais elementos; já na escrita, essas linhas só são percebidas na sua totalidade ao final da leitura, pois dependem das palavras serem lidas primeiro para que delas se desprendam os fatos, os personagens e os espaços a partir dos quais poderemos identificar esses traços.

Ainda sobre as diferentes formas de ler, o fotógrafo Ivan Lima (1988), explica que a leitura de uma foto se decompõe em fases: a percepção, a identificação e a interpretação. Ele diz que a percepção é puramente ótica: os olhos percebem as formas e as tonalidades dominantes sem identificar, já a leitura da identificação é uma ação às vezes ótica e às vezes mental, como a leitura de um texto. O leitor identifica os componentes da imagem e registra mentalmente o seu conteúdo. Geralmente, essa ação é muito rápida e dura em torno de dois segundos e, por fim, a temos a interpretação que é uma ação puramente mental. É nesse estado que se manifesta o caráter polissêmico da fotografia. Quando os leitores fazem parte do mesmo meio sócio-cultural, tendem a fazer a mesma leitura de identificação, mas cada um interpreta da sua forma em função da idade que tem, do sexo, da profissão e da ideologia. No que diz respeito à leitura de um texto, essas fases se dão de modo um pouco distinto. Ivan Lima afirma que, nesse processo, uma ação ótica e uma ação mental se desenvolvem simultaneamente. O leitor decifra as letras uma após a outra, assimilando o sentido de cada palavra e estabelecendo as relações entre as palavras, o que o leva a tomar conhecimento do conteúdo do fragmento¹ lido.

As conexões acima ilustram um pouco do modo como este trabalho se estruturará, já que propõe um paralelo de possíveis correspondências entre alguns aspectos da linguagem fotográfica e da textual. Assim, na longa discussão que se espalhará pelas páginas desta tese, lançaremos nosso olhar sobre o vasto território que aborda as duas linguagens, buscando estreitar e aprofundar as relações entre o gênero conto e a fotografia. Partindo do primeiro campo, nossa discussão fará um recorte e abordará os contos do argentino Julio Cortázar, mais especificamente os

¹ Embora a palavra “fragmento” passe a ideia de “parte incompleta”, entendemos que esse conceito pode ser relativizado. Assim, sempre que nos referirmos a tal termo, pensamos que ele possui certa autonomia semântica. Tanto a fotografia quanto o conto, portanto, são considerados, aqui, como fragmentos que mantêm relação com um contexto mais amplo e que, mesmo deslocados desse contexto, oferecem um sentido completo e autônomo.

três primeiros livros da trajetória contística do escritor. Quanto ao segundo campo, destacaremos alguns aspectos da linguagem fotográfica para aproximá-los aos contos de Cortázar. A partir dessa breve exposição, é possível notar que nosso primeiro trabalho foi pautado no ato de escolher, selecionar e recortar um *corpus* que pudesse nos oferecer elementos suficientes para sustentar a hipótese de que os contos de Julio Cortázar podem ser lidos sob a ótica da linguagem fotográfica. No que diz respeito às relações entre conto e fotografia, o próprio Cortázar foi responsável por descrever semelhanças entre as duas produções, tendo em vista o seu valor sintético e fragmentário. Nesse sentido, tanto o fotógrafo quanto o escritor de contos desenvolveriam um trabalho bastante próximo. Tal analogia encontra-se no ensaio *Alguns aspectos do conto*, escrito no início da década de 60.

Diante do que foi exposto acima, temos, portanto, três pilares que fornecerão matéria e contribuirão na sustentação de nossos argumentos: a) Cortázar como escritor de dezenas de textos que ampliaram o cenário literário argentino (e em alguma medida, latinoamericano) na segunda metade do século XX principalmente; b) o conto como um dos principais tipos de texto literário dentre os diversos escritos pelo autor em questão, bem como a estrutura desse tipo de texto; c) a fotografia como tema pelo qual Cortázar demonstrava interesse, inserindo-a na sua produção literária e na crítica. Os pilares mencionados acima serão desenvolvidos ao longo de cinco capítulos que estruturarão a discussão partindo de uma visão ampla da literatura comparada, campo este que abriga as relações entre as diferentes formas e expressão, passando para um estudo de alguns traços relativos à linguagem fotográfica, abordando, em seguida, a figura de Julio Cortázar, sua poética e relação com a fotografia, desencadeando o estudo de possíveis traços fotográficos nos contos do escritor argentino com a devida análise e discussão. Para finalizar, lançaremos um olhar sobre os livros de contos analisados, a fim de compreendê-los como possíveis álbuns, dada a sua estrutura. Assim, a construção deste trabalho parte, de certo modo, de uma visão macro para uma visão micro. Ressaltamos que esta forma de organização não foi a única possibilidade que vislumbramos, mas foi a que consideramos mais adequada para desenvolver os conceitos e discuti-los.

O capítulo inicial, *Flashes teóricos*, percorrerá o campo do comparatismo, buscando iluminar e salientar a aproximação entre os diversos textos e linguagens que compõem a área da literatura, principalmente no que diz respeito à conexão

entre palavra e imagem, mais especificamente, conto e fotografia. Sobre esse par, discutiremos as relações e movimentações dentro do campo artístico e literário e que, de certa forma, justificarão a analogia proposta pelo argentino Julio Cortázar em seu ensaio *Alguns aspectos do conto*, a partir do qual discute as possíveis ligações que podem haver entre a escrita de um conto e o ato de registrar uma imagem por meio da câmera. Para o autor, o caráter sucinto de um conto, a escolha exata das palavras e o espaço reduzido para desenvolver a narrativa, assemelham-se a uma fotografia, tendo em vista que esta também é resultado de um trabalho que privilegia o corte e a subtração em detrimento do acréscimo de informações. Para isso, traremos à luz alguns teóricos do campo da literatura comparada a partir dos quais é possível observar que tal área se construiu e se fortaleceu, ao longo das décadas, baseada num conceito interartístico. Diante disso, faremos um cotejo entre conto e fotografia no sentido de observar o que, de fato, os aproxima, em linhas gerais, e o que os diferencia, visto que suas linguagens apresentam-se bastante distintas.

No capítulo seguinte, *Traços da linguagem fotográfica*, serão expostos alguns aspectos relacionados ao ato de fotografar e os procedimentos utilizados pelo fotógrafo (e possibilitados pela sua câmera) que gerarão efeitos sobre esse texto iconográfico, representando os diferentes modos de ver do sujeito responsável por efetuar o registro. Uma mesma cena fotografada por diferentes sujeitos, mostra o olhar de cada um, conforme o seu contexto. Uma câmera fotográfica oferece possibilidades de configuração no sentido de melhorar as condições do ambiente para que o registro tenha a ênfase desejada pelo fotógrafo. Assim, faremos uma apresentação acerca da luminosidade e seu fundamental valor para o campo da fotografia, além das sombras que também adquirem, em alguns cenários, a sua importância ao contrastarem com a luz; falaremos sobre o ponto de vista por entendermos que resulta num aspecto de extrema relevância, já que determina o modo como o sujeito fotógrafo enxerga por meio da objetiva; abordaremos a dupla exposição pela possibilidade que oferece de registrar duas imagens num mesmo recorte, gerando, assim, novos sentidos; também trataremos da profundidade de campo, do foco e dos planos fotográficos, pois têm relação direta com a ênfase que o fotógrafo pretende dar sobre a cena a ser fotografada e como deseja mostrar ou disfarçar parte da trajetória, contendo os planos que se estendem do seu olho até o

infinito; além disso, discutiremos a composição e o enquadramento fotográfico, já que envolvem decisões quanto ao espaço e o devido recorte que será feito no momento em que o disparador é acionado; a macrofotografia será trazida a esta discussão por entendermos que funciona como uma estratégia que atua sobre a demonstração dos detalhes; por fim, mencionaremos o *flash* que, mesmo sendo uma luz artificial, age no sentido de iluminar por meio de clarões instantâneos quando a luz natural não é suficiente. Em todos esses casos, o próprio fotógrafo atua a partir de escolhas de acordo com a câmera que está usando.

O terceiro capítulo, intitulado *(Breve) poética de Julio Cortázar*, buscará explorar a relação do escritor argentino Julio Cortázar no âmbito da produção literária, seu espaço como tradutor, escritor e crítico, bem como a aproximação com alguns contextos artísticos, em especial a fotografia, que integra diversas de suas obras. A relação de Cortázar com os processos de leitura e escrita foi bastante precoce. Tal envolvimento contribuiu para que enveredasse pelo campo da literatura, desenvolvendo diversas facetas a partir dela. Escreveu e publicou poemas, contos, romances, relatos, ensaios e inúmeros outros textos de difícil classificação. Foi professor de literatura e tradutor. Esta última profissão foi a responsável por impulsionar sua ida à França, lugar onde residiu por cerca de três décadas. Além da literatura, Julio Cortázar admirava, principalmente o boxe, o *jazz* e a fotografia. Tais elementos eram inseridos com frequência em seus textos. Fora do âmbito literário, vivia-os à sua maneira. Com relação ao boxe, gostava de assistir às lutas e acompanhava atentamente as movimentações dos grandes boxeadores, conforme declarou muitas vezes em suas entrevistas; sobre o *jazz*, além dos inúmeros discos, possuía um saxofone que, lamentavelmente, afirmava não dominá-lo tão bem quanto a escrita de textos; no que diz respeito ao elemento fotográfico, sua admiração fica evidente quando percebemos que a inseriu a fotografia em algumas de suas obras fotografia, diversas, inclusive, tiradas por ele. Além disso, foi casado com a fotógrafa, Carol Dunlop, com quem viveu os últimos anos de vida. Foi amigo de grandes fotógrafos dentre os quais está a argentina Sara Facio, responsável por um dos registros mais famosos feitos de Cortázar. Quando pesquisamos sobre o escritor argentino, encontramos diversas fotos nas quais aparece com uma câmera nas mãos, o que prova a importância que dava a esse tipo de imagem. É curioso observar que Julio Cortázar não falava das fotografias, mas, sim, por meio delas.

Nas inúmeras entrevistas que concedeu, sua fala quase nunca privilegiava esse tema, diferente do boxe e do jazz. No entanto, demonstrou de outras formas que a invenção de Daguerre também fez parte de sua escrita. Dentro da vasta produção do autor, destacaremos os três primeiros livros de contos que formam o *corpus* ficcional de nossa tese: *Bestiario* (1951), *Final del juego* (1956) e *Las armas secretas* (1959).

A partir de alguns aspectos da produção literária cortazariana, no capítulo três também discutiremos brevemente sobre a possível relação com o surrealismo, já que diversos estudiosos enxergam traços surrealistas na obra de Julio Cortázar. Tentaremos refletir em que medida essa vinculação é aceitável. As ideias deste capítulo serão importantes para que possamos compreender a versatilidade da obra desse autor e, no que diz respeito à escrita dos contos, entender melhor a comparação que ele mesmo faz entre fotografia e conto no sentido da sua construção e estrutura.

No quarto capítulo, *Traços fotográficos nos contos de Cortázar*, buscaremos estabelecer as primeiras relações diretas entre os contos dos livros *Bestiario*, *Final del juego* e *Las armas secretas* e os aspectos fotográficos expostos no capítulo dois. Vale salientar que nossa opção será a de dar mais ênfase a determinados contos, tendo em vista sua forte relação com a linguagem fotográfica, mas sem deixar de fora as demais narrativas dos livros mencionados acima que também apresentam, no nosso entendimento, alguma ligação com traços da fotografia, ainda que de maneira mais sutil. Desse modo, a discussão, neste capítulo, será baseada na ideia de que luz e sombra, ponto de vista, dupla exposição, foco, profundidade de campo, planos, composição, enquadramento, macrofotografia e *flashes*, apesar de se relacionarem com o campo fotográfico, também podem encontrar correspondências no texto escrito, em especial no conto, já que este apresenta algumas características que se aproximam da fotografia, conforme sugeriu Cortázar em *Alguns aspectos do conto*. Para isso, apresentaremos um esquema visual sucinto que mostra, a partir do nosso estudo e interpretação, quais narrativas apresentam conexões mais latentes com os aspectos fotográficos. Esse arranjo nos permite visualizar, de modo prático, o que será aprofundado no capítulo posterior.

No quinto capítulo, *Os contos de Cortázar e a fotografia: análise das possíveis relações*, faremos um estudo individualizado dos contos que compõem os

três primeiros livros de Cortázar, a partir dos quais buscaremos destacar os possíveis efeitos ou processos que têm uma relação estreita com o campo fotográfico, no sentido de compreender como o escritor regula a luminosidade da sua narrativa ou, então, como ele insere o efeito de dupla exposição, foco, profundidade de campo, planos, composição, enquadramento, macrofotografia e *flashes* no momento em que trabalha com a narração. A partir dessa discussão será possível observar que Cortázar produzia sua constância como se estivesse tirando uma foto, ou seja, escolhia os elementos certos para compor sua narrativa. Além disso, delimitava os espaços, cortava o excesso de palavras, escolhendo as mais exatas para descrever, permitindo ao leitor a visualização dos detalhes, gerava o contraste de luz e sombra, colocava seus narradores em pontos de vista estratégicos para contar os fatos, entre outros tantos aspectos possíveis de perceber no processo de construção dos contos.

Neste capítulo, além de um estudo individualizado de cada narrativa, também lançaremos um olhar sobre os livros de contos *Bestiario*, *Final del juego* e *Las armas secretas*, buscando aproximá-los à estrutura do álbum fotográfico. Tal ideia surge no bojo da discussão que Cortázar estabeleceu quando comparou o conto à fotografia. Para isso, levaremos em conta dois pontos principais: primeiro, o caráter fragmentário e independente das narrativas que compõem cada uma das obras em questão; segundo, o sentido de unidade que esses fragmentos geram por constituírem o grande conjunto que é o livro de contos, ou seja, ainda que os fragmentos sobrevivam na sua individualidade, é inevitável que estabeleçam conexões entre si de modo a gerar sentidos e atmosferas de unidade decorrentes dessas conexões. Além disso, entendemos que cada conto reflete um pouco da história de produção, de vida e de pensamento do escritor, já que foram escritos em momentos e circunstâncias diferentes. No caso de Cortázar, cada conto marca um modo de ver as situações, descreve um pouco os lugares, as pessoas e suas idiossincrasias. Podemos afirmar que, praticamente, todas as narrativas que compõem *Bestiario*, *Final del juego* e *Las armas secretas* surgiram motivadas por algum fato relacionado à vida do escritor, ou seja, conserva e descreve um pouco das experiências de Cortázar, conforme revelou diversas vezes ao longo das entrevistas que concedeu. Para tal debate, faremos uma análise individualizada de cada um dos livros de contos com o objetivo de compreender e marcar traços

resultantes da união dos fragmentos, além de expor e discutir acerca do conceito de álbum.

No que diz respeito à escolha de *Bestiario*, *Final del juego* e *Las armas secretas* como *corpus* de nossa análise, julgamos importante selecionar os primeiros livros de contos por três razões principais: a) marcam, justamente, o início da produção de Cortázar nos anos 50 como escritor desse gênero. Ainda que o ensaio principal norteador do nosso trabalho, *Alguns aspectos do conto*, tenha sido escrito somente no início dos anos 60², de alguma forma, essa preocupação com o corte e a seleção de informações já se refletia nos primeiros contos escritos há mais de uma década. Isso significa que Cortázar já tinha clara a ideia de que o conto obedece parâmetros muito semelhantes aos da fotografia; b) são livros que levam o escritor ao (re)conhecimento do público; c) diversos dos contos que integram os livros em questão são clássicos no sentido em que abordam temas cujas reflexões e análises são inesgotáveis.

Desse modo, esta tese limitar-se-á à proposta de aprofundar os estudos a partir das narrativas de *Bestiario*, *Final del juego* e *Las armas secretas*, embora acreditemos que alguns textos do autor, principalmente os escritos a partir da década de 60 de cunho mais experimental e fragmentário, também seriam passíveis de aproximação com o elemento fotográfico. Diante disso, salientamos que nem todas as obras de Cortázar serão mencionadas aqui, apenas as que consideramos relevantes para as discussões que faremos.

² No próprio ensaio, *Alguns aspectos do conto*, Cortázar refere que quando o escreveu, vivia em Paris há doze anos. Levando em conta que saiu da Argentina para a França em 1951, deduz-se que o ano era 1963.

1 FLASHES TEÓRICOS

Num ato fotográfico, o *flash* é o clarão breve que oferece luminosidade a uma cena escura que se deseja fotografar. Aqui, também nossos *flashes* adquirem o ofício de iluminar alguns conceitos teóricos que servirão de suporte para a análise a ser feita sobre o *corpus* ficcional. Por isso, julgamos necessário explorar brevemente o campo dos estudos comparatistas, pois ele, de certo modo, abraça a nossa proposta na medida em que abre espaço para que as diferentes artes se cruzem e gerem outros significados. Na esteira desse entrosamento artístico, cabe, portanto, refletir acerca do conto e da fotografia, pensando como ambos se relacionam entre si a partir dos seus diferentes campos de origem e de que maneira se conectam com o cenário das artes. Todas essas informações e debates, seguramente, iluminarão um pouco mais nosso trabalho a fim de que possamos proceder de maneira exitosa rumo à nossa análise.

1.1 Estudos literários comparatistas e inter-relações artísticas

Será um tanto óbvio se afirmarmos que o campo dos estudos literários comparatistas é vasto e, desde seu surgimento, tem se expandido cada vez mais dentro de sua proposta. O fato de permitir o entrosamento entre “os diferentes contextos”, faz com que a literatura se renove e se atualize constantemente. Pelo seu amplo alcance, teóricos de diferentes países se debruçaram sobre o tema do comparativismo no intento de descrever e acompanhar suas mudanças ao longo das décadas ou, por vezes, levantar questões que visavam um esclarecimento quanto às pretensões epistemológicas da literatura comparada. Paul Van Tieghem, Henry H. H. Remak, René Wellek, Tania Franco Carvalhal, Eduardo Coutinho, Franco Moretti e tantos outros, propuseram importantes reflexões com relação aos possíveis diálogos entre autores, obras, temáticas, estilos e formas dentro do âmbito da literatura. Apenas para ilustrar, mencionaremos alguns dos citados acima. Tania Franco Carvalhal, ao analisar o campo da literatura comparada e sua evolução, afirma:

O primeiro passo na ampliação da referida foi o das relações interartísticas, isto é, das relações múltiplas que podem existir entre a obra literária e outros meios de expressão artística. Estamos no campo das comparações estéticas [...]. Já não é mais a diversidade linguística que serve de base à comparação, mas a diversidade de “linguagens” ou “formas de expressão”, próprias e divergentes (CARVALHAL, 2003, p. 37).

Ela acrescenta, ainda, que “no campo das relações interartísticas, as propostas se multiplicam” (CARVALHAL, 2003, p. 41). É perante esse cenário que vemos nos estudos comparatistas um leque que se abre cada vez mais para o diálogo artístico e literário constante, incansável e em permanente renovação. “Criar em literatura é estabelecer diálogos entre textos” (WEINHARDT, 2011, p. 31). É ir além do simples ato de escrever um “outro texto”, pois são os intercâmbios que realmente geram o novo.

É a partir do campo da literatura comparada que surgem termos como “intertextualidade”, cunhado por Julia Kristeva em 1969, que designa o processo de produtividade do texto literário (CARVALHAL, 1986, p. 50). “O processo de escrita é visto, então, como resultante também do processo de leitura de um corpus literário anterior. O texto, portanto, é absorção e réplica a outro texto (ou vários outros)” (CARVALHAL, 1986, p. 50). O prefixo *inter* já pressupõe uma comunicação de dois ou mais objetos ou conceitos e, conseqüentemente, um resultado que, por sua vez, pode comunicar-se novamente com outros numa cadeia infinita de relações e novos resultados.

Numa época em que tanto se valoriza a intercomunicação entre espaços, culturas e artes em geral, a interdisciplinaridade se salienta e garante seu *status* através da condição de se reinventar. Segundo o pesquisador Eduardo F. Coutinho, “Assim como no caso da relação entre literatura e música, os estudos entre literatura e cinema constituem uma das abordagens interdisciplinares mais frequentes e prestigiadas dentro da área da Literatura Comparada” (COUTINHO, 2011, p. 22).

Também vale citar o italiano, Franco Moretti, pelas suas inúmeras contribuições dentro da área da literatura comparada a partir de uma perspectiva que analisa o modo como as formas variam no tempo e no espaço. Para Moretti (2000), a literatura é um sistema planetário e o questionamento, quando se trabalha com ela, não se baseia em o *que* fazer, e sim, *como* fazer. Especialmente na obra *A literatura vista de longe* (2008), o grande estudioso do romance ocidental propõe duas questões: primeiro, a de que é preciso tomar distanciamento da literatura para analisá-la: “[...] a distância não é um obstáculo, mas sim *uma forma específica de conhecimento*. A distância faz com que se vejam menos os detalhes, mas faz com que se observem melhor as relações, os *pattern*, as formas” (MORETTI, 2008, p. 8); segundo, Moretti propõe três modelos de análise literária, baseados em a) mapas; b)

gráficos; c) árvores. A partir deles, são construídas as imagens que ilustram traços dos romances pertencentes a distintos tempos, espaços e formatos. Para Moretti, as teorias

[...] devem ser avaliadas não como fins em si mesmas, mas como mudam materialmente o nosso modo de trabalhar: e como conseguem, não somente “alargar” o campo literário, mas também emoldurá-lo diversamente, substituindo as velhas e atualmente inúteis distinções [...] por novas partições temporais, espaciais e morfológicas (MORETTI, 2008, p. 152-153).

Diante desse cenário, queremos destacar que, independentemente do enfoque de cada teórico comparatista, interessa-nos o fato de que a literatura é maleável e porosa, por isso, deixa-se moldar e contaminar por elementos provenientes de campos artísticos ou científicos. Assim, estabelecem-se diálogos que desenham novas imagens e processos considerados inaceitáveis sob o ponto de vista das análises mais tradicionais dentro dos estudos literários.

Frente ao conjunto de possibilidades, o texto literário trava contato com a pintura, o cinema, a fotografia, entre outros, explorando todos os tipos de relações e gerando novas teias de significados. É nessa base interativa que as análises resultantes do trabalho interdisciplinar se estabelecem, mas sem que a essência se perca. Tanto o cinema quanto o romance e as artes plásticas, por exemplo, seguirão mantendo sua autonomia estética, mesmo que cada um deixe parte de seus elementos peculiares transitarem pelas fronteiras alheias. Ainda dentro dessa perspectiva, trazemos novamente à tona o nome de Eduardo Coutinho que menciona um pequeno rol de obras literárias que, de algum modo, circularam por diferentes contextos respaldados pelos estudos comparatistas e pela interdisciplinaridade:

[...] se coloca a questão tão controvertida da delimitação de campos e o fenômeno tão em voga no século XX da utilização de recursos de uma área na outra. Citem-se neste caso a presença frequente da palavra escrita na pintura moderna, principalmente do Surrealismo, e a utilização abundante de recursos gráficos na poesia moderna, como a concretista ou o “poema-postal”. Cite-se ainda o emprego de recursos fotográficos em textos como os de Julio Cortázar, que encontram talvez sua máxima expressão nos livros *La vuelta al día en ochenta mundos*, com contos como “La muñeca rota”, e *Último Round* (COUTINHO, 2011, p. 27).

Além destes, especificamente na área da fotografia, poderíamos citar outros

casos onde se estabelece o diálogo entre imagem e texto literário, aproximando-se, talvez, de *The pencil of nature* de Fox Talbot, publicado entre 1844 e 1846³. Um deles é o romance surrealista, *Nadja*, de André Breton, publicado em 1928, que mescla texto escrito e fotografias diversas:

Nadja which encompassed in the form of the novel the inspirational power the Surrealists found in photography (as with automatic writing) was a landmark and in France at least the notion of substituting photographs for descriptions was regarded as a novelty (BRUNET, 2009, p. 136).

A estrutura da obra perpassa o convencional em termos de narrativa, adicionando e inserindo a imagem fotográfica em meio ao texto escrito. No início da narrativa, Breton diz que esta possui características antiliterárias e não demonstra preocupação quanto ao estilo:

[...] o tom adotado para a narrativa, que se calca no da observação médica, principalmente neuropsiquiátrica, em que a tendência é registrar tudo quanto o exame e o interrogatório podem produzir, sem a mínima preocupação com o estilo do relato. Observar-se-á, ao longo da leitura, que esta resolução, buscando em nada alterar o “documento tomado ao vivo”, aplica-se não somente à pessoa de Nadja mas ainda a terceiros pessoas bem como a mim (BRETON, 1999, p. 8)

As fotografias marcam o tom de testemunho dos momentos vividos e parte do texto se assemelha a um diário, mesclando narração e imagens de Nadja, Breton e dos lugares parisienses mencionados.

Na esteira do hibridismo, podemos mencionar a obra *Atlas* do argentino Jorge Luis Borges com María Kodama, publicado em 1984, cujas páginas intercalam textos do escritor e fotografias de Kodama que narram algumas das viagens que fizeram juntos, principalmente nos últimos anos de vida, quando o argentino já estava cego:

En el grato decurso de nuestra residencia en la tierra, María Kodama y yo hemos recorrido y saboreado muchas regiones que sugirieron muchas fotografías y muchos textos. [...] He aquí ese libro. No consta de una serie de textos ilustrados por fotografías o de una serie de fotografías explicadas por un epígrafe. Cada título abarca una unidad, hecha de imágenes y de palabras (BORGES, 2008, p. 09).

³ Segundo François Brunet (2009), *The nature of pencil*, o primeiro livro ilustrado com fotografias, se constitui numa investigação reflexiva sobre a fotografia como meio ilustrativo.

À medida que as fotografias vão sendo distribuídas ao longo das páginas, Borges vai contando e refletindo, por meio da escrita, sobre diversos temas, desde os mais cotidianos e pessoais até os mais universais. Menciona poetas, historiadores, filósofos e traz à tona informações relativas aos lugares registrados pelas fotografias. *Irlanda, Estambul, Venecia, Atenas, Ginebra*, são títulos de alguns dos breves textos que completam a obra *Atlas*. Ainda que os olhos de Borges não pudessem mais enxergar, os textos que acompanham cada imagem parecem vir da pena de alguém que enxerga muito além da fotografia. É como se palavra e imagem se complementassem como instantes da vida. Pilares que sustentarão e permanecerão sobre o papel e na memória dos que tiverem a oportunidade de travar contato com esses fragmentos de experiência borgeana.⁴

O próprio Julio Cortázar, de quem falaremos mais detalhadamente nos próximos capítulos, é outro exemplo de escritor ousado em suas narrativas. Com obras como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969), *Prosa del observatorio* (1972), *Territorios* (1979), *Los autonautas de la cosmopista* (1983), entre outros, Cortázar recria seus textos ao inserir diversos tipos de imagens que colaboram para a construção de uma atmosfera dinâmica e lúdica que exige um outro nível de leitura além daquela relativa à escrita.

No Brasil, a obra *O turista aprendiz* de Mário de Andrade, publicada postumamente em 1976, reuniu fotografias tiradas por ele mesmo em viagens realizadas entre 1927 e 1929 pelo Norte e Nordeste brasileiros. Em meio a essas imagens estão poemas, informações técnicas acerca das fotografias, além de narrativas datadas, como se estivéssemos diante de um diário. Embora Mário de Andrade tivesse a intenção de traçar aspectos da cultura brasileira por meio dos registros fotográficos dessas viagens, observa-se que produziu literatura a partir das fotografias. Sua veia poética não lhe escapava um só momento. A uma das imagens

⁴ O elemento fotográfico também está presente no conto *El Aleph* de Jorge Luis Borges. No início da narrativa, há o relato de aquela seria mais uma das vezes que o protagonista visitaria a casa de Beatriz Viterbo, já falecida, para cumprimentar o pai e o irmão dela. Na salinha da entrada, muitos retratos de Beatriz estampam a parede: *Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pekinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo; la mano en el mentón...* (BORGES, 2010, p. 743-744). É como se Beatriz estivesse sendo vista de uma só vez e ao mesmo tempo em todos aqueles distintos momentos.

Também podemos mencionar o poema *Retratos de família*, de Carlos Drummond de Andrade, que traz a temática da fotografia, fazendo reavivar a memória por meio das comparações entre presente e passado que o observador lança sobre o retrato antigo e empoeirado.

fotográficas intitulada *Chão fendido pelo sol na vasante* (Figura 1), tirada em 9 de julho de 1927 próximo ao Rio Madeira, o poeta uniu um trecho do seu poema *Louvação da tarde* (1924):

Tarde, com os cobres feitos com teu ouro,
Paguei subir pelo Amazonas...Mundos
Desbarrancando, chãos desbarrancados,
Aonde o quiriri do mato brabo
A terra em formação devora os homens...
(ANDRADE, 1993, p. 51).

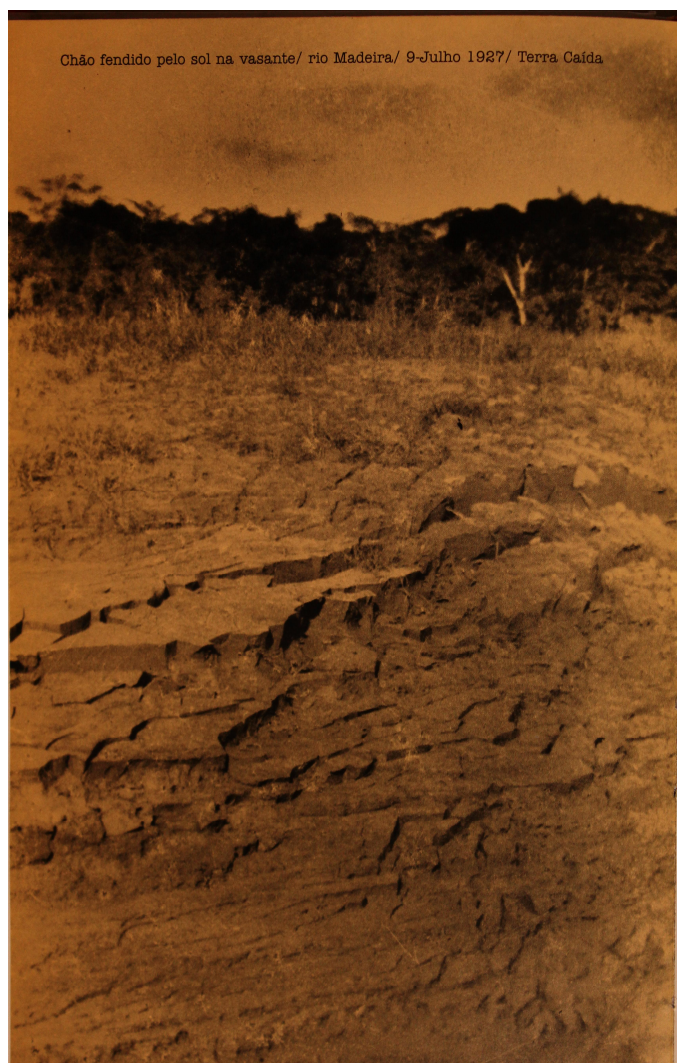


Figura 1 - *Chão fendido pelo sol na vasante* (1927)
Fonte: ANDRADE, 1993.

As duas produções (fotografia e poema) pertencem a diferentes anos, mas nessa situação juntaram-se, pois foi uma forma de descrever poeticamente o chão trincado pela secura. Momento em que imagem e palavra fazem arte juntas.

Também o livro *Minha mãe morrendo e o menino mentindo* (2001) do brasileiro Valêncio Xavier representa um álbum de lembranças inserindo fotografias e outras imagens como embalagem de produto, que trazem alguma relação com parte da infância do narrador. “Recortes, desenhos, citações, fotografias são imagens potencializadas em seu caráter infinito, tanto relacionadas com o tempo, quanto com o espaço” (BORBA, 2011, p. 40). Em mais este exemplo, podemos observar o universo da heterogeneidade textual que a literatura abraça, renovando-se com o resultado do contato e interação entre as diferentes linguagens no âmbito da ficção. São as diversas “disciplinas” compartilhando simultaneamente o mesmo espaço, cada qual com a sua contribuição artística. No próximo subcapítulo, discutiremos a relação específica entre imagem e escrita e suas possíveis conexões no âmbito literário.

1.2 A imagem e a palavra escrita

Falar de imagem é mergulhar num grande oceano de possibilidades, sentidos e formas que se (des)controem e se (re)inventam constantemente nos mais diversos níveis: “A imagem tem inúmeras atualizações potenciais, algumas se dirigem aos sentidos, outras unicamente ao intelecto, como quando se fala do poder que certas palavras têm de 'produzir imagens', por uso metafórico, por exemplo” (AUMONT, 1993, p. 13). O teórico de cinema e escritor Jacques Aumont, ainda afirma:

É banal falarmos de “civilização da imagem”, mas essa expressão revela bem o sentimento generalizado de se viver em um mundo onde as imagens são cada vez mais numerosas, mas também cada vez mais diversificadas e intercambiáveis. O cinema, hoje, é visto na televisão, como a pintura, há bastante tempo é vista em reprodução fotográfica. O cruzamento, as trocas, as passagens da imagem são cada vez mais numerosos e pareceu-me que nenhuma categoria particular de imagem pode atualmente ser estudada sem que se considere todas as outras (AUMONT, 1993, p. 14)

Segundo o professor da Universidade Complutense, Justo Villafañe, o conceito de imagem abarca contextos que vão além dos produtos de comunicação visual e artística, ou seja, implica também em processos como o pensamento, a percepção, a memória, entre outros. O conceito de imagem, portanto, é mais amplo do que a representação icônica (VILLAFañE, 2006, p. 29). Isso reforça a ideia de que quase tudo é imagem ou, pelo menos, estabelece algum tipo de relação com ela. Para analisá-la é preciso definir categorias que vão desde as mais amplas até

as mais específicas.

A imagem evoluiu muito ao longo dos tempos. Desde os primeiros registros encontrados nas cavernas de Lascaux, passando pela pintura, fotografia, até a invenção do cinema, séculos se passaram. Isso mostra quanto o homem se utiliza da imagem e a reinventa com o apoio das ferramentas e da tecnologia.

Dentro das artes ditas visuais, uma série de aspectos como cor, textura, luz, sombra, técnica, perspectiva, entre outros, desprendem-se possibilitando inúmeras interpretações. O campo artístico, por exemplo, é composto, em grande parte, por imagens: as pinturas, as gravuras, as histórias em quadrinhos, as fotografias, os vídeos cinematográficos, apenas para citar alguns. Villafañe (2006, p. 95) ao teorizar sobre a imagem, estabelece uma categorização que permite organizar esse universo. Ele refere que é possível associar elementos em três grupos: morfológicos (ponto, linha, plano, textura, cor e forma); dinâmicos (movimento, tensão e ritmo); e escalares (dimensão, formato, escala e proporção). Já o pesquisador Javier Marzal Felici em sua obra *Cómo se lee la fotografía* (2011), na qual se propõe a analisar onze fotografias a partir de aspectos específicos, exhibe uma separação metodológica um pouco diferente daquela proposta por Villafañe. Felici sugere que é possível analisar uma fotografia a partir de quatro níveis: 1. contextual: nos permite observar a técnica usada, o autor da foto, o momento histórico, o movimento artístico ou escola fotográfica a que pertence; 2. nível morfológico: propõe ver a imagem a partir dos planos, espaço, escala, cores, entre outros; 3. nível compositivo: aborda os elementos escalares (perspectiva, profundidade e proporção) e os dinâmicos (tensão e ritmo); e 4. nível enunciativo: diz respeito ao ponto de vista físico, atitude e olhar dos personagens, enunciação, relações intertextuais, entre outros (FELICI, 2011).

Mas, afinal, para que servem as imagens? Qual sua função? Aumont (1993) refere que as imagens sempre foram fabricadas para algum fim específico e que podem ter valor de representação (quando se referem a algo concreto), de símbolo (quando representam coisas abstratas) ou de signo (quando representam um conteúdo cujos caracteres não são visualmente refletidos por ela). No que concerne às funções da imagem, podem ser destacadas três: a que serve como símbolo, aquela que serve para informar algo, ou seja, está a serviço do conhecimento, e a que serve para agradar o espectador, esta última mais ligada ao campo artístico

(AUMONT, 1993). Nossa compreensão sobre o tema é de que uma imagem pode carregar mais do que uma única função ao mesmo tempo. Diante desse universo, Aumont ainda afirma que ela

é sempre modelada por estruturas profundas, ligadas ao exercício de uma linguagem, assim como à vinculação a uma organização simbólica (a uma cultura, a uma sociedade); mas a imagem é também um meio de comunicação e de representação do mundo, que tem seu lugar em todas as sociedades humanas (AUMONT, 1993, p. 131).

Isso comprova a universalidade das imagens e uma complexidade não aparente na sua superfície visual. Complexidade esta que passa a ser ignorada pelo espectador na sua vivência cotidiana, pois olhar é uma atitude que não precisa, em primeira instância, ser ensinada ao ser humano. Homem e imagem, simplesmente coexistem e se completam.

Diante desse universo não-verbal, cabe a observação de que a ausência da palavra escrita, tão comum quando lidamos com o campo iconográfico, não impede que estejamos diante de um texto repleto de significados. Uma imagem que se insere numa circunstância de escrita, pode reforçar uma ideia, complementar, acrescentar, influenciar, convencer, tudo isso porque uma imagem é, antes de qualquer coisa, informação ou palavra implícita. Régis Debray (1993, p. 48), filósofo, jornalista e professor francês, afirma que “a imagem não fala”, mesmo assim, gera inúmeros significados. Num estudo sobre leitura, texto e intertextualidade, o professor e pesquisador Márcio Renato Pinheiro da Silva (2003, p. 212), observa que “o texto não se refere às letras impressas em uma página, à materialidade que, por si, é opaca e indiferente”. Desse modo, as imagens também são estruturas textuais, pois “dizem coisas” e significam ainda que por meio do visual. A crítica literária búlgara, Julia Kristeva, em *Introdução à Semanálise*, afirma:

[...] sem estar na origem da linguagem e eliminando a própria questão de origem, o texto (poético, literário ou outro) escava na superfície da palavra uma vertical, onde buscam os modelos dessa significância que a linguagem representativa e comunicativa não recita, mesmo que os marca (KRISTEVA, 2005, p. 11).

Sendo assim, imagem e escrita compartilham traços pertencentes à categoria textual, ressalvadas, obviamente, as peculiaridades estruturais. No cenário especificamente artístico, é bastante comum a aproximação entre o texto escrito e o

imagético. No período das vanguardas, no século XX, os artistas com seu novo modo de ver, pensar e fazer arte, revolucionaram e ultrapassaram os limites artístico-literários, desconstruindo, reconstruindo e reinventando seus textos por meio das imagens, formas, cores, palavras, sons e ritmos. Quando estudamos, por exemplo, o dadaísmo, expressionismo ou cubismo, apenas para falar de alguns, observamos a sua intensa ligação com a imagem, numa tentativa de romper com modelos clássicos e lineares do contexto artístico. A pesquisadora Lúcia Helena em sua obra *Movimentos da vanguarda européia* (1993), refere que os movimentos vanguardistas anunciam “um novo tipo de arte” (p. 8). Essa liberdade permite compreender toda e qualquer inovação introduzida no campo literário no sentido de que o texto escrito sofre uma ressignificação positiva ao aproximar elementos diferentes. Quando falamos em união entre imagem e escrita no século XIX e XX, não podemos deixar de considerar a fotografia como recurso usado por diversos escritores na construção de suas narrativas. Tal aspecto será melhor explorado a seguir.

1.3 A fotografia e seu alcance no contexto artístico

Há mais de um século e meio os estudiosos se debruçam sobre a fotografia na tentativa de enxergar nela tudo o que tem a oferecer nas mais diversas situações com as quais se relaciona. Na primeira metade do século XIX, entre tantos experimentos, algumas frustrações e finalmente o êxito, as primeiras imagens fotográficas foram fixadas, mudando para sempre, em maior ou menor escala, o cenário mundial. Joseph Nicéphore Niepce, Louis-Jacques Mandé Daguerre e William Henry Fox Talbot são os nomes que primeiro aparecem quando o assunto é a invenção e evolução da fotografia (BUSSELLE, 1979, p. 30-31). Cada um deles contribuiu, de algum modo, para a base do que é a fotografia hoje, sem imaginar, talvez, os avanços e o alcance que ela teria. O ano de 1839 é considerado o marco oficial da invenção da fotografia, para a alegria de alguns e o desconforto de outros que viam nesse novo invento uma ameaça à pintura. Desde sua invenção “a questão da identidade e do *status* desse meio de reprodução de imagem foi debatida com base não em suas origens tecnológicas, mas em seu relacionamento com outras artes” (HACKING, 2012, p. 9). Seu surgimento movimentou e transformou para sempre o cenário artístico, social e cultural. O fotógrafo e

pesquisador, Antonio Fatorelli, ressalta:

O surgimento da fotografia significou uma mudança radical do papel da visão na arte, uma mudança que dependeu da maturação de concepções particulares sobre entidades tão abstratas como o tempo e o espaço e de uma nova posição do observador (FATORELLI, 2005, p. 88).

Além dessa ligação direta com o meio artístico, a sociedade atribuiu-lhe a função documental:

Na metade do século XIX, a fotografia foi a melhor resposta para todas as necessidades. Foi o que a projetou no coração da modernidade, e que lhe valeu alcançar o papel de documento, isto é, o poder se equivale legitimamente às coisas que ela representava (ROUILLÉ, 2009, p. 31).

Na esteira da utilidade fotográfica, a pesquisadora Hacking afirma que

a fotografia dera origem a novos campos de experiência penetrando cada uma das instituições da vista moderna. Jornalismo, etnografia, arquitetura, publicidade, moda, topografia, medicina, educação, turismo, história, direito, política, design e, naturalmente, arte (HACKING, 2012, p. 6).

No que diz respeito à arte, o surgimento da fotografia causou grande antipatia entre os admiradores da pintura. Para eles, a simples reprodução mecânica de imagens não poderia ser associada ao campo artístico. O trabalho dos fotógrafos se diferenciava bastante daquele realizado pelos pintores cujos quadros eram o resultado de uma composição elaborada e incrementada pela inspiração do artista. Assim, fotografia e arte seriam inconciliáveis (ROUILLÉ, 2009, p. 57). Nesse contexto, destaca-se a figura do crítico literário, Walter Benjamin. Entre os diversos ensaios que escreveu, destacamos dois que nos parecem fundamentais quando discutimos acerca da fotografia. Em *A pequena história da fotografia*, Benjamin tenta retratar as mudanças causadas no meio artístico e social, pela mais nova invenção. Ele observa que, indiscutivelmente, a fotografia nasce impregnada de um progresso incompatível com a pintura. Ele diz que a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar, pois há a substituição de um espaço trabalhado pelo homem por um espaço percorrido de maneira inconsciente. Em geral, podemos perceber o movimento de um indivíduo que caminha, ainda que em grandes traços, mas não é possível reter no olhar o momento exato em que ele dá o passo. A fotografia tem o poder de mostrar essa atitude por meio de seus recursos auxiliares

como a câmera lenta e a ampliação (BENJAMIN, 1993).

No entanto, muitas situações geradas pela necessidade do inovador ato de fotografar eram consideradas, no mínimo, desconfortáveis como, por exemplo, o fato do “cliente” utilizar apoios que sustentassem o corpo nos longos minutos que deveria ficar imóvel enquanto sua imagem estava sendo registrada, além dos acessórios que adornavam o ambiente e que, ao fim e ao cabo, impediam a naturalidade da fotografia. Para ilustrar essa ideia, Benjamin descreve uma fotografia de Kafka aos seis anos de idade:

O menino de cerca de seis anos de idade é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas. No fundo, erguem-se palmeiras imóveis. E, como para tornar esse acolhido ambiente tropical ainda mais abafado e sufocante, o modelo segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, com largas abas, do tipo usado pelos espanhóis. O menino teria desaparecido nesse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem essa paisagem feita sob medida para ele (BENJAMIN, 1993, p. 98).



Figura 2 – Kafka quando criança

Fonte: https://silverbirchpress.files.wordpress.com/2012/06/405px-franz_kafka_-_4_jahre.jpg

Talvez não concordemos totalmente com Walter Benjamin quanto à roupa de Kafka, mas é inegável a descrição que faz de um ambiente montado artificialmente.

Num outro ensaio, intitulado *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado pela primeira vez em 1936, Walter Benjamin traz à luz a discussão acerca da aura existente em torno das obras de arte que, influenciadas pelas tecnologias industriais, perdem o valor de autenticidade e originalidade, pois são reproduzidas:

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original. O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo (BENJAMIN, 1993, p. 167).

Walter Benjamin faz algumas outras considerações sobre o que denomina “aura” da obra de arte. Para ele, a aura se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte. Esse processo é sintomático e sua significação ultrapassa a esfera da arte. De modo geral, se pode dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial (BENJAMIN, 1993).

Diante do conceito de arte desse crítico literário, observa-se que não era, necessariamente, a reprodução em si que implicava na perda total da aura artística, já que as reproduções sempre existiram em alguma escala na sociedade, mas os processos técnicos que geravam cópias mecânicas e acabavam, de certa forma, banalizando o trabalho do artista e a própria obra. Para o crítico literário, “a obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte para ser reproduzida” (BENJAMIN, 1993, p. 171), ou seja, a chapa fotográfica permite a variedade de cópias cuja autenticidade se perde. Ele afirma, ainda, que no caso da fotografia, o fato da chapa fotográfica permitir uma série de cópias, a autenticidade dessas reproduções resulta sem sentido. As ideias expostas por Walter Benjamin

fazem refletir acerca das mudanças que tanto alteraram o cenário artístico na virada do século XIX para o XX e as reações observadas tanto no artista quanto no público que se servia ou desfrutava, em alguma medida, da arte.

De um modo geral, a fotografia sugere inúmeras sensações e possibilidades, dado o seu amplo grau de relacionamento com os mais diversos contextos que vão além do artístico:

A imagem fotográfica foi, desde que surgiu o ponto para onde convergiram múltiplos discursos: discurso técnico, estético, literário, filosófico, psicanalítico, semiológico, sociológico e antropológico; discursos sobre seus estilos, seus gêneros, seus possíveis usos; discursos daqueles que a faziam e debates que essa imagem suscitava nos meios artísticos (SAMAIN, 2005, p. 14).

Assim, podemos ir além e afirmar que a fotografia é mais do que o simples rastro da luz sobre o papel, ela é silêncio e palavra ao mesmo tempo; é comprovação ou mera hipótese que inquieta diante dos olhos que procuram a verdade; é a morte de um instante pela impossibilidade de repetição, mas que ressuscita e se renova diante de cada olhar; é o visível e invisível disputando espaço; é arte e técnica; é informação, texto que pode suscitar as mais diversas reações, provocar saudade, alegria, desprezo, tranquilidade, ira ou nostalgia. Dos olhos de quem fotografa aos olhos de quem contempla, a fotografia passa por muitos processos, desde os mecânicos até os mais subjetivos. Em cada circunstância, uma forma de ver e analisar se desprendem gerando significados.

Essa capacidade de movimentação que a imagem fotográfica possui com relação aos diversos espaços (numa época em que tanto se preza pela interconexão das áreas) é o que nos impulsiona a buscar e estabelecer novas significações existentes entre fotografia e literatura, como se verá mais adiante no presente trabalho.

É fundamental ressaltar que, diante desse traço híbrido e da ampla capacidade de se conectar com os diferentes contextos, a fotografia possui, antes de qualquer análise, uma linguagem e essência próprias. Talvez, nisso resida o grande mérito dessa invenção tecnológica. Há peculiaridades ou procedimentos que não podem ser originalmente associados com outro elemento que não a fotografia, porém, ao mesmo tempo, permite o desprendimento desse âmbito original para se associar a outros. Essa subjetividade e, muitas vezes, ambiguidade instigante

oferecida pela imagem fotográfica como resultado de todo esse processo pelo qual passa, provoca-nos a ponto de quisermos buscar relações pouco (ou não) exploradas. Leva-nos a ousar quanto a sua aproximação constante com tudo o que permeia o mundo artístico e literário pela gama de interpretações possíveis, ainda que uma das camadas do processo que nos leva à fotografia, seja físico-química, como nos coloca Roland Barthes em *A câmara clara*.

Diante desse elemento tão singular e tão complexo que é a fotografia, um dos aspectos bastante discutidos entre críticos e teóricos refere-se à semelhança da imagem com o mundo real. Isso sempre mobilizou o meio intelectual numa tentativa de definir o que realmente a fotografia é com relação àquilo que mostra. Ao pesquisar sobre sua história, observa-se que muitos consideravam-na como um recorte da realidade, como se ela “retivesse”, no espectro daquilo que mostra, um pedaço do mundo. Philippe Dubois, especialista em cinema, vídeo e fotografia, em sua obra *O ato fotográfico*, ao analisar essa “verdade” da imagem, afirma que a foto “presta contas do mundo com fidelidade” e que “é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra” (DUBOIS, 2012, p. 25). Nessa mesma obra, o teórico traça um pequeno percurso de três posições defendidas com relação à fotografia no que tange ao valor de realidade que ela apresenta: a fotografia como espelho do real, como transformação do real e como traço de um real. Sobre o primeiro caso, ele diz:

O efeito de realidade ligado à imagem fotográfica foi o princípio atribuído à semelhança existente entre a foto e seu referente. De início, a fotografia só é percebida pelo olhar ingênuo como um “*analogon*” objetivo do real. Parece mimética por essência (DUBOIS, 2012, p. 26).

Sobre o segundo caso, a fotografia como transformação do real, afirma:

Logo se manifestou uma reação contra esse ilusionismo do espelho fotográfico. O princípio de realidade foi então designado como pura “impressão”, um simples “efeito”. Com esforço tentou-se demonstrar que a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real [...] (DUBOIS, 2012, p. 26).

Já com relação ao terceiro tópico, fotografia como traço do real, Dubois coloca:

Algo de singular que a diferencia dos outros modos de representação, subsiste *apesar de tudo* na imagem fotográfica: um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar a pesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração. [...] Derrida qualifica em *La vérité en peinture* [A verdade em pintura] de “processo de atribuição”, por meio do qual se remete inevitavelmente a imagem a seu referente. Deve-se, portanto, prosseguir a análise, ir além da simples denúncia do “efeito de real”: deve-se interrogar segundo outros termos a ontologia da imagem fotográfica (DUBOIS, 2012, p. 26-27).

Além de Philippe Dubois, muitos outros designaram inúmeras linhas de seus textos teóricos em prol da definição dos traços que atravessam esse produto chamado fotografia. Roland Barthes, um dos teóricos que muito refletiu sobre essa “escrita da luz”, estabelece alguns princípios que, ousadamente, poderiam ser encarados como uma espécie de “pequena estética” da fotografia. Primeiro, ele afirma que numa foto é possível identificar três elementos envolvidos: o fotógrafo denominado por ele de *Operator*, nós que olhamos seríamos o *Spectator* e, aquele ou aquilo que é fotografado, Barthes denomina *Spectrum* (BARTHES, 2015, p. 17). Em seguida, ele diz que as fotografias seriam dotadas de dois elementos, sendo estes o *studium* e o *punctum*:

É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos, pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*), que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações. [...] Esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chama-se então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere) (BARTHES, 2015, p. 29).

Mais adiante ele discute o valor de verdade da imagem. Para Barthes, toda foto é, em alguma medida, co-natural a seu referente. Para ele, o chamado “referente fotográfico” não é o objeto facultativamente real a que remete uma imagem ou signo, mas, sim, o objeto real (ou a “coisa”, nas palavras dele) que foi posicionado diante da objetiva, sem o qual não seria possível a fotografia. Barthes reforça a ideia de que quando olhamos uma fotografia, jamais podemos negar que a “coisa” esteve lá naquele lugar e momento onde foi registrada (BARTHES, 2015)

A esse fenômeno, se assim se pode dizer, o teórico denomina de “isso foi”, ou seja, o que o *spectator* olha na foto, realmente esteve naquela posição e fez parte

da composição que a imagem mostra. Desse modo, Barthes não lida com o valor de real numa fotografia, mas com o de verdade, com aquilo que é inegável diante dos olhos. Ele acrescenta que uma foto “consiste em ratificar o que ela representa” e, por isso, é um “certificado de presença” (p. 72-73), ou seja, vai ao encontro do significado do noema “isso foi”, estabelecido pelo teórico. Nesse sentido, Barthes contribuiu muito com suas reflexões acerca da imagem fotográfica, principalmente, porque com seus escritos consegue tocar no patamar da sensibilidade. É a partir dos seus sentimentos despertados diante de algumas fotografias de sua mãe recém-falecida, que o autor de *A câmara clara* estabelece esses princípios que, posteriormente, serão bastante usados por estudiosos do campo fotográfico. O pesquisador e professor Javier Marzal Felici no prólogo do seu livro *Cómo se lee una fotografía*, assegura:

[...] cualquier fotografía no es sino un objeto de sentido, cuyas formas visuales son portadoras de una significación específica que no se agota en una afirmación genérica que la redujera a esa supuesta propiedad de la fotografía de “despellejar el mundo”, por utilizar la irremplazable fórmula acuñada por André Bazin (FELICI, 2011, 10)⁵.

Frente a todo esse quadro de significados, possibilidades, interpretações e inquietações que a imagem fotográfica nos fornece, observamos nela um traço de ficcionalidade que a remove do nível de realidade absoluta para colocá-la no patamar da imaginação, da invenção e, por que não, da fantasia. Uma única imagem concentra, por meio de seu conteúdo, uma série de elementos icônicos que podem fornecer informações para distintas áreas do conhecimento. “A fotografia sempre propicia análises e interpretações multidisciplinares” (KOSSOY, 2002, p. 51).

A fotografia mostra ao espectador a cena que se formou num pequeno espaço de tempo do mundo real e que foi registrada no papel; no entanto, já não existe mais na realidade, existe apenas a sua marca. O fotógrafo paulista, José Manuel Navia, afirma que a fotografia é uma linguagem que nos fala do mundo, mas não é o mundo em si ou a realidade que representa. A fotografia pertence ao mundo sem sê-lo. Isso significa que a única realidade que temos é a própria fotografia (NAVIA, 2010).

⁵ André Bazin foi um crítico de cinema que nasceu na França em 1918. Suas importantes contribuições dentro do campo da imagem são retomadas constantemente por aqueles que pesquisam e discutem a imagem. Para mais informações sobre, consultar DUDLEY, Andrew. *André Bazin*. Oxford: Oxford University Press, 1978.

Nessa medida, a fotografia se aproxima da literatura, pois parte, de alguma forma, dessa realidade que possibilita novas criações, modos de ver e compreender. Ademais, também compartilha da sensibilidade típica das artes subjetivas, essas que dependem do ângulo pelo qual o olhar do espectador penetra. O escritor brasileiro, Mário de Andrade, polímata e conhecedor das artes em geral, escreveu:

Ora, a fotografia é antes de mais nada um fato de luz; e apanha, a bem dizer, campos ilimitados. Se é certo que também pelo processo fotográfico, podemos inventar livremente, provocando manifestações de luz de nossa arbitrária invenção, creio que ninguém negará ser destino essencial da fotografia, ser a sua fecundidade, ser a sua mensagem infatigável, registrar a realidade enquanto luz (ANDRADE, 1992, p. 80).

A fotografia se constrói, antes de mais nada, daquilo que emana da realidade. No entanto, a partir desse conceito, é dada ao fotógrafo a liberdade de criação.

Não raro, nas pesquisas feitas acerca do tema “imagem”, encontramos o estreitamento pacífico entre fotografia e pintura ou fotografia e cinema, por exemplo, cuja essência se ancora na presença inegável do traço pictórico ou gráfico. Antonio José Manuel Navia declara:

Mucho se ha escrito acerca de la hermandad entre palabras e imágenes; soy de los que sienten que la fotografía mantiene un vínculo mucho más estrecho con la literatura que con cualquier otro medio de expresión, incluida la pintura, pese a ser su hermana pequeña, heredera....o el parentesco que cualquier uno quiera atribuirle (NAVIA, 2010, p. 366).

Como vimos, a fotografia, sob o julgamento de alguns, garante seu espaço ao lado da literatura, mais do que outras artes. O mesmo autor acrescenta ainda: “Mi concepción de la fotografía se centra en la idea del relato y de la memoria. Lo mismo que sustenta la literatura” (NAVIA, 2010, p. 337). Essa capacidade de guardar/contar fatos e histórias que a imagem fotográfica tem, sem dúvidas, aproxima-a da literatura. A diferença de que uma está pautada puramente no pictórico e outra na palavra, não pormenoriza essa relação, pelo contrário, enriquece-a e traça novos horizontes dentro do campo literário, levando-nos a refletir não apenas na narrativa fotográfica e literária como produtos finais, mas antes disso, no seu procedimento, nos mecanismos estruturais que contribuem para a sua formação. “O confronto [...] da fotografia com a literatura é enriquecedor à medida que se abre para um espaço de criação [...]” (SOULAGES, 2010, p. 275).

Diante desse panorama, é sempre um desafio desenvolver qualquer tipo de

análise comparativa que parta, não apenas da imagem em si, mas também de processos ou procedimentos anteriores à sua formação. O que haveria de semelhante, por exemplo, entre os mecanismos usados para produzir uma fotografia e para produzir um texto? Em que medida suas linguagens se aproximam e se comunicam? Até que ponto é possível olhar para os dois produtos através da mesma lente? Baseados neste alicerce, queremos mergulhar em alguns contos literários do escritor argentino Julio Cortázar, mais especificamente os livros de contos *Bestiario*, *Final del juego* e *Las armas secretas*, em busca de aspectos que, inicialmente, seriam inerentes à fotografia. O referido autor apresenta uma forte relação com o contexto das imagens, da fotografia em especial, o que reforça nossas possibilidades de discutir e aproximar os procedimentos fotográficos aos seus textos e estabelecer um diálogo entre as duas linguagens. A seguir, faremos um cotejo entre conto literário e fotografia a partir de suas estruturas e conceitos, de modo que possamos compreender melhor as relações que decorrem desse cruzamento.

1.4 Conto literário e imagem fotográfica

Diante da aproximação proposta neste pequeno capítulo, queremos lançar e discutir traços que possam conectar conto e fotografia. Ao realizarmos pesquisas, leituras e estudos sobre o que temos hoje consagrado como gênero conto, é comum esbarrarmos em análises que o comparam ao romance (MENDONÇA TELES, 1974, p. 7). Essa ideia é perfeitamente aceitável, pois parte do pressuposto de que ambos seriam atravessados por um fio condutor comum ou compostos de elementos afins. Tanto um conto quanto um romance narram fatos, criam ou recriam personagens e lugares por meio da palavra escrita.

Nesse sentido, ao colocarmos lado a lado o conto literário e a imagem fotográfica, estamos diante de duas artes visivelmente distintas, principalmente, pela sua estrutura, pois temos, de um lado, a presença da palavra escrita e, de outro, a ausência. A literatura, mesmo quando mantém relações diretas com a realidade, seja na tentativa de representar, denunciar ou criticar, tem, por exemplo, a liberdade de recriar ou (re)inventar por meio da linguagem. Já, a fotografia estabelece relação com o que Roland Barthes chama de “referente fotográfico” (2015, p. 67), ou seja, a imagem pretende nos mostrar a cena como ela era no momento da tomada

fotográfica⁶. Ainda que o ângulo do olhar mude, teoricamente, a cena é a mesma. Para ilustrar, pensemos na fotografia *Crianças fugindo de um ataque de napalm sul-vietnamita* (1972) do fotógrafo Nick Ut (Figura 3). A imagem que se espalhou pelo mundo mostra um grupo de crianças correndo aterrorizadas e chorando. Entre elas está uma criança de nove anos, nua e com marcas de queimaduras, mostrando em seu rosto o medo e o desespero estampado. No fundo da imagem, uma nuvem de fumaça negra se levanta. No espaço existente entre a fumaça e as crianças, alguns soldados endurecidos pela guerra caminham, demonstrando apatia e indiferença (HACKING, 2012). É, sem dúvidas, um momento que representa o horror vivido pelas vítimas da Guerra do Vietnã.



Figura 3 - *Crianças fugindo de um ataque de napalm sul-vietnamita* (1972) – Nick Ut
Fonte: HACKING, 2012

No entanto, se a literatura se apropriasse desse fato real, poderia imprimir informações distintas das que a imagem mostra, criando outras camadas de sentido, torná-la poética amenizando o grito desesperado das vítimas, mudar a postura dos soldados e colocar outro elemento no lugar da fumaça que denuncia a explosão. Assim, podemos dizer que a fotografia não é um recorte da realidade, como em

⁶ Cabe ressaltar que não estamos falando de imagens fotográficas manipuladas cujo cenário ou objetos fotografados sofrem alterações posteriores por meio de programas como *photoshop* e afins.

determinados momentos da história afirmou-se, mas ela guarda uma relação com aquele instante único que de fato existiu e que a câmera registrou⁷. Poderíamos dizer que a fotografia imprime aspectos que a aproximaria da literatura, conforme se viu na seção anterior deste trabalho. Frente a essa ideia, interessa-nos estabelecer todas as relações possíveis que possam conectar a fotografia e o gênero conto, ressaltando as suas semelhanças e diferenças.

Para que possamos parrear conto e fotografia, passemos a algumas considerações sobre cada um deles. Vale lembrar que, segundo o ensaísta e escritor Raimundo Magalhães Júnior (1974, p. 10), “o conto é a mais antiga expressão da literatura de ficção [...] o conto popular ou *folk tale*, na linguagem dos folcloristas, evoluiu das formas mais simples e breves para as mais longas, complexas e rebuscadas”. Perante sua longa existência, inúmeros foram os teóricos que se reconheceram como escritores ao se dedicarem a esse gênero ou se transformaram em grandes teóricos pela análise da formação do conto, como é o caso de Edgar Allan Poe cujas definições feitas acerca desse tipo de narrativa no século XIX, seguem sendo úteis até hoje. Em uma de suas considerações sobre o conto, ele afirma:

Um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes combinando os eventos de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido. Com tal cuidado e habilidade, através desses meios, um quadro, por fim, será pintado e deixará na mente de quem o contemplar um senso de plena satisfação. A ideia do conto apresentou-se imaculada, visto que não foi perturbada por nada. Este é um fim a que o romance não pode atingir. A brevidade excessiva é censurável tanto no conto quanto no poema, mas a excessiva extensão deve ser ainda mais evitada (POE, 2004, p. 3).

Esses princípios que Poe estabelece quando se refere ao gênero conto, foram retomados por inúmeros contistas que o sucederam. O escritor norte-americano foi também um dos grandes teóricos do conto, pois se dedicou não só a escrevê-los, mas também a definir os limites do que é esse gênero e quais

⁷ Queremos deixar claro que na fotografia, muitas vezes, observamos que o fotógrafo criou diante da cena e do ângulo (aproximou dois elementos fazendo parecer um terceiro, escondeu um objeto atrás de outro ou cortou a sequência de algo que está na imagem. No entanto, seguimos diante da ideia de que tudo o que foi registrado estava naquele momento e naquele lugar.

estratégias deve usar aquele que pretende escrever uma narrativa como essa. Como pode ser observado no fragmento acima, Poe chama a atenção para dois aspectos fundamentais: primeiro, não se desviar do objetivo traçado inicialmente, ou seja, fixar-se naquilo que o escritor pensa como foco do seu conto e, segundo, a extensão do texto que não deve ser demasiado longa.

Para Raimundo Magalhães Júnior, a meta dessa forma de ficção literária é narrar uma história, mas sempre obedecendo alguns traços específicos. Para ele:

O conto é uma narrativa linear, que não se aprofunda no estudo da psicologia dos personagens nem nas motivações de suas ações. Ao contrário, procura explicar aquela psicologia e essas motivações pela conduta dos próprios personagens. A linha do conto é horizontal: sua brevidade não permitiria que tivesse um sentido menos superficial (MAGALHÃES JUNIOR, 1979, p. 11).

Nadia Battella Gotlib, em *Teoria do conto* (1985), concorda com os demais críticos em relação ao fato de o conto ser uma forma breve e agrega que a base diferencial desse tipo de texto é a contração, ou seja, o contista condensa a matéria para apresentar os seus melhores momentos. Pode haver o caso de uma ação longa ser curta no seu modo de narrar ou, então, ocorrer o contrário.

Massaud Moisés, em *As unidades do conto*, destaca o aspecto dramático que esse gênero contempla: “A unidade de ação condiciona as demais características do conto. Assim, a noção de espaço é a primeira que cabe examinar” (1979, p. 17).

Já, Vladimir Propp, em seu exaustivo trabalho acerca do gênero conto com enfoque para o maravilhoso, a partir do qual analisa e estabelece as unidades mínimas do gênero, demonstra que esse tipo de narrativa está ancorada sobre a objetividade. Isso é notado a partir do modo como ele retira dos contos as ações (ou funções, segundo sua própria denominação) para serem avaliadas. “As funções das personagens representam, pois, as partes fundamentais do conto” (PROPP, 1992, p. 59). Ele esclarece que “por função, entendemos a ação de uma personagem, definida do ponto de vista do seu significado no desenrolar da intriga” (p. 60). Diante da retirada de informações dos contos que Propp analisa para dissecá-los na sua composição e funcionamento, observa-se que estas são sempre curtas e objetivas, levando-nos a concluir que essas narrativas privilegiam a concisão.

No bojo da discussão sobre o conto, não poderíamos ignorar as contribuições de Ricardo Piglia em sua obra intitulada *Formas breves*. No capítulo *Teses sobre o*

conto, Piglia propõe reflexões para chegar a algumas conclusões a partir do estudo de contos escritos por Tchekhov, Borges, Quiroga, Poe, Hemingway, entre outros. O escritor argentino define duas teses: a primeira afirma que “o conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p. 89); a segunda faz referência ao fato de que, para ele, um conto sempre possui em si uma história secreta e, por isso, sua segunda tese propõe que: “A história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes” (PIGLIA, 2004, p. 91). O desenvolvimento dessas duas histórias se dá pelo modo como o contista constrói sua narrativa, pelo que revela e oculta por meio das palavras:

O conto é contruído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver , sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta. [...] Essa iluminação profana converteu-se na forma do conto (PIGLIA, 2004, p. 94).

Em seus estudos sobre o conto, Piglia ainda busca pensar como os contistas escreveriam as histórias, levando em consideração o modo particular de cada um. Como Borges relataria o fato contado por Tchekhov? Como Hemingway contaria a anedota registrada por Kafka? Independentemente do modo de cada um, Piglia acredita que as duas teses mencionadas se encontram integradas a todo esse processo que resulta no conto.

Ainda dentro dessa atmosfera, trazemos à luz os escritos teóricos de Julio Cortázar acerca desse tipo de texto breve. Apesar de ter se dedicado à produção literária de alguns romances, poemas, ensaios, entre outros, podemos dizer que foram os contos que o consagraram. Inclinou-se não apenas à escrita ficcional desse gênero, mas também realizou uma série de análises e reflexões teóricas acerca da constituição do conto e sua categoria de narrativa autossustentável. Segundo o pesquisador Alberto Paredes, “Cortázar es un caso ejemplar sobre el hábito de meditar sobre la propia escritura” (1988, p. 21). Quanto ao modo de escrever contos, Cortázar propõe:

[...] cuando escribo un cuento busco instintivamente que sea de alguna manera ajeno a mí en tanto demiurgo, que eche a vivir con una vida independiente, y que el lector tenga o pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo, en todo caso con la mediación pero jamás la presencia manifiesta del demiurgo. [...] El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido

del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso (CORTÁZAR, 2005, p. 44-45).

É nesse refletir sobre o ato de escrever que Cortázar atualiza tudo o que foi pensado em torno do gênero conto. É como se o escritor estivesse produzindo ficção e teoria ao mesmo tempo, como se os dois textos estivessem postos lado a lado sob o olhar crítico daquele que produz para depois pensar sobre o seu produto.

Em seu ensaio, *Alguns aspectos do conto*, já referido no início deste trabalho, o autor de *Rayuela* e grande apreciador da literatura de Poe, traça a sua melhor perspectiva em relação ao gênero conto:

[...] um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases. Não se entenda isso demasiado literalmente, porque o bom contista é um boxeador muito astuto, e muitos dos seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, estão minando já as resistências mais sólidas do adversário. [...] O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo no espaço literário. [...] O tempo e o espaço do conto tem de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa “abertura” a que me referia antes (CORTÁZAR, 2006, p. 152).

No fragmento acima, fica evidente o quanto a questão do limite espacial e temporal são importantes. Para escrever um texto que se encaixe no gênero conto, é preciso mais do que uma simples ideia ou um fato para ser colocado no papel. É imprescindível que o escritor tenha a plena consciência de como organizar esse texto de modo a aproveitá-lo na medida certa. Tal ideia nos remete ao conceito de instante decisivo proposto pelo francês Cartier-Bresson. Para ele, a fotografia é o único meio que fixa o instante preciso, ou seja, o fotógrafo joga com as coisas que desaparecem e se isso acontece é impossível fazê-las reviver (2015). Assim, quem fotografa precisa dispor de certa rapidez aliada à consciência de que o disparador de sua câmera age sobre dois eixos quase simultâneos: o de compor e enquadrar o conteúdo e o de realizar o registro antes que esse conteúdo se modifique no ambiente onde se encontra.

A comparação feita por Cortázar nos direciona a pensar a fotografia como elemento de teor instantâneo e também narrativo. Podemos estabelecer um contraponto com a pintura, na qual o trabalho do artista está ancorado no acréscimo de informações que tem o tempo como aliado. Suas decisões não precisam ser

tomadas de maneira instantânea, uma vez que o pincel é paciente e aguarda a decisão do artista durante o tempo que for necessário. Assim como o conto, uma fotografia pode sugerir, indicar, revelar, ocultar. No entanto, será sempre a partir daquela imagem enquadrada na objetiva cujo registro cabe num fragmento de papel. Nisso reside, em primeira instância, que a fotografia é escolha, limite e recorte daquilo que o fotógrafo julga adequado.

Por um lado, em razão de sua própria natureza, a fotografia pertence à esfera de uma *estética do fragmento, do dividido e do parcelar*, de uma *estética do kairos* e de uma *estética do ponto de vista, do particular e do singular*: então, o irreversível e a finitude a governam. Por outro lado, em relação ao inacabável, o infinito entra na arte fotográfica e instala numa outra perspectiva essas *estéticas do irreversível, da determinação, da limitação e da finitude*: uma estética do ao mesmo tempo é possível e até necessária (SOULAGES, 2010, p. 347).

Ao mesmo tempo que a fotografia é fragmento, divisão, conforme nos coloca Soulages no trecho acima, é também um retalho que estimula infinitos significados e provoca a imaginação num jogo sinuoso e infinito. Numa narrativa, a lacuna marcada pela ausência de um elemento é, quase sempre, mais instigante que a presença dele. Para Dubois (2012, p. 179) [...] o que uma fotografia não mostra é tão importante quanto o que ela revela”. Pensemos, por exemplo, numa fotografia que traz a imagem de uma pessoa cujo rosto ficou fora do enquadramento. Ela causará ao espectador o eterno sentimento de busca por aquele rosto. Ou então, a imagem de um leitor com um livro nas mãos cujo título não foi registrado na sua totalidade pela câmera. Essas lacunas serão sempre motivo de busca inalcançável por parte daquele que contempla a imagem. Philippe Dubois (2012) chama essas ausências de “fora de campo”: “Em fotografia, o fora de campo é sempre o excluído” (DUBOIS, 2012, p. 181). Quando discute sobre os tipos de ausência que podem fazer parte de uma fotografia, apresenta ainda a nomenclatura do “fora de campo por fuga” que, segundo ele,

[...] define-se antes pelo jogo dos recortes “naturais”, inscritos no espaço referencial e que podem vir multiplicar, esburacando, o espaço representado: portas janelas, postigos e diversas aberturas que dão para um novo campo, inesperado ou não, situado “atrás” do campo fechado da representação [...] o campo (a caixa cênica) e o fora de campo (que as aberturas deixam entrever) constituem *um espaço contínuo e homogêneo no plano referencial*. Em princípio, não existe trucagem, nem manipulação a não ser a escolha do *ponto de vista*, [...] (DUBOIS, 2012, p. 192).

Para melhor exemplificar o que está presente ou ausente num registro fotográfico, o próprio Dubois (2012) menciona e discute brevemente acerca da fotografia *The enchanted hand* (1969) de Ralph Gibson (Figura 4), que nos mostra, no final de um corredor, uma porta entreaberta, uma luz estranha, vinda de “de trás” e apenas uma mão, surgida pela abertura da porta, como se estivesse pronta para agarrar a maçaneta da porta. O observador, nesse caso, deve ignorar a carência do que não vê dando certa identidade para a mão, ou seja, o que está escondido passa a ser criado através da mente. “O imaginário do fora de campo funciona em tais casos de maneira totalmente cinematográfica. Ele tem de construir sua(s) ficção(ões)” (DUBOIS, 2012, p. 194). Nosso olhar que pousa sobre a mão, busca, em vão, percorrer o braço e o corpo que, na imagem, são sugeridos pela misteriosa mão.

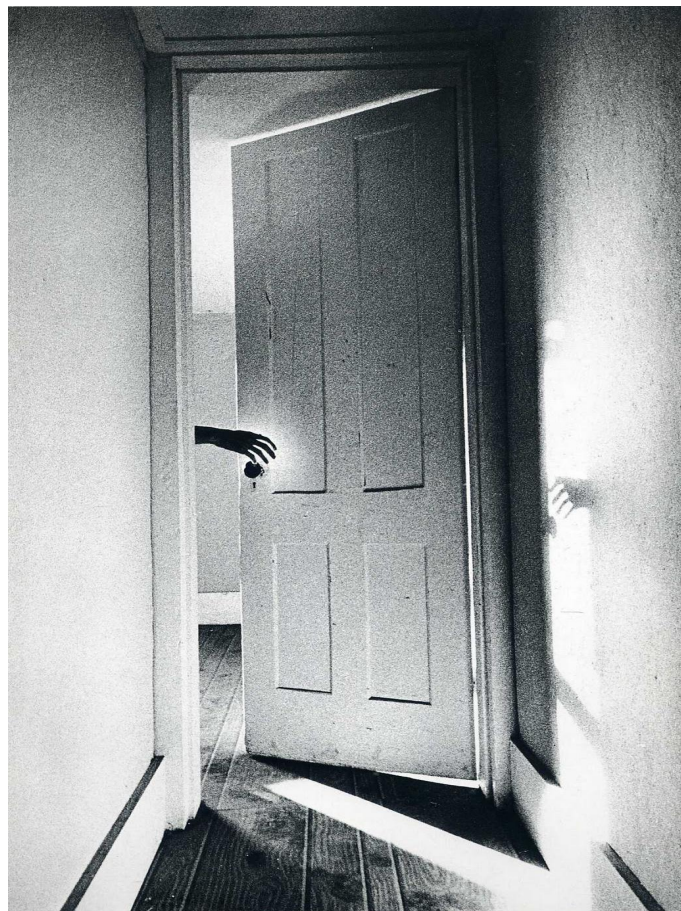


Figura 4 - *The enchanted hand* (1969) - Ralph Gibson
Fonte: DUBOIS, 2012

Perante o ato fotográfico, tanto o que é encaixado na fotografia como aquilo que é excluído, faz parte de um processo elaborado a partir do qual o clique configura a decisão tomada e as devidas amputações realizadas. A fotografia de uma cena representa a escolha de um ponto de vista (FELICI, 2011). É por meio da objetiva que o fotógrafo define o que merece ser “escrito através da luz”:

A la hora de realizar una fotografía, el fotógrafo debe tomar una serie de decisiones ya que la cámara y las emulsiones fotográficas no son capaces de reproducir la riqueza tonal de la escena, muy inferior a la capacidad resolutive del ojo humano (FELICI, 2011, p. 64).

Com isso, o fotógrafo precisa escolher com sabedoria o que “recortar” e quais funções de sua câmera usará para melhor registrar a cena que deseja. Esse processo se assemelha ao trabalho do contista que precisa escolher algumas informações em detrimento de outras, pois seu espaço para a escrita é reduzido, conforme nos apontam as reflexões de Cortázar sobre o gênero. Assim, como não é o tema que vai determinar um bom conto, e sim a forma como ele será estruturado, para a fotografia, vale o mesmo princípio: não importa qual cena será registrada, mas o ângulo, o ponto de vista, o detalhe, a luminosidade, a cor (ou o preto e branco), a composição, entre outros elementos. O fotógrafo precisa saber o que é necessário mostrar e ocultar na imagem que lhe pertence, o que é preciso dizer ou apenas sugerir ou, então, em que medida sua fotografia vai confortar ou inquietar a partir do conteúdo que expõe. Henrique López Aguilar (2002), poeta e ensaísta, em seu texto intitulado *Julio Cortázar y la fotografía*, afirma que os problemas com os quais um escritor se depara no momento de focar ou desfocar uma narrativa, são, mais ou menos, os mesmos que aqueles enfrentados por um fotógrafo ao registrar as imagens com a sua câmera. Desse modo, como nos coloca Julio Cortázar, um conto se assemelha muito a uma fotografia, não só se pensarmos em ambos como produto final (texto curto e sucinto), mas também com relação ao processo utilizado pelos seus “autores”. O trabalho da seleção das informações, tanto na escrita quanto na fotografia, deve ser cuidadoso para que perdue no tempo.

Para uma discussão mais ampla acerca do âmbito fotográfico e textual, faremos, no próximo subcapítulo, um pequeno paralelo entre os principais elementos ligados ao âmbito narrativo a fim de que possamos perceber como se apresentam

em cada contexto.

1.5 Luz, tempo, espaço, produtor e conteúdo na literatura e na fotografia

Como estamos lidando com dois tipos de textos distintos, faz-se necessário colocar em discussão alguns aspectos de extrema importância no âmbito das narrativas. Quando falamos em escrita, principalmente romances e contos, está implícita a presença de fatores como o tempo, o espaço, os personagens, o enredo, entre outros. Quando trazemos à tona a fotografia, associamos sua existência à luz, ao tempo, ao espaço, bem como a elementos que fazem parte da sua linguagem específica. Por isso, faremos uma breve discussão acerca de cinco aspectos que consideramos importantes (ou fundamentais) para que tanto a narrativa literária quanto a fotografia existam como tais.

Sabemos que o surgimento da fotografia só foi possível por conta da ação da luz sobre placas sensibilizadas quimicamente (SALKED, 2014). Podemos dizer que esse é o primeiro item essencial para que tenhamos uma imagem desse tipo. Além disso, ao estudarmos a história da fotografia, percebemos que os diversos experimentos que levaram à fixação da imagem, incluíam o tempo de exposição, ou seja, sem a espera de diversas horas de exposição à luz (que com o passar dos anos foram se reduzindo a milésimos de segundos), não era possível fixar a imagem (BAETENS, 2005). Além da luz e do tempo, o espaço e seus recortes passaram a ser protagonistas diante dos registros, pois não era possível registrar o todo perante a ação da luz sobre a placa fotossensível, então, era preciso selecionar. Esse todo que se apresentava ao sujeito fotógrafo, transformar-se-ia em fragmento. Assim ocorre até os dias atuais. Mesmo com o avanço dentro do campo fotográfico, o que mudou foi a forma de lidar com esses componentes. Seguimos necessitando da luz, que pode ser natural ou artificial (*flash*); o tempo continua fazendo parte das fotografias que registramos, pois cada disparo se dá ancorado sobre a velocidade do obturador e, conseqüentemente, a quantidade de segundos que durará a abertura do diafragma; além disso, nossas objetivas continuam traduzindo o nosso olhar e, por isso, recortam partes do todo que nos rodeia. Nessa tríade - luz, tempo, espaço – não podemos ignorar a presença necessária do sujeito que, por meio da câmera, faz o registro e, também, do conteúdo ou matéria (personagens, objetos, fatos) que se apresentam diante dos olhos e da objetiva.

Já que estamos abordando, neste trabalho, o conto, pensemos como tais elementos se apresentam nesse tipo de texto. Em primeiro lugar, se a luz é essencial na fotografia, a palavra é seu equivalente no conto literário. No caso dos textos que analisaremos no capítulo 5, podemos dizer que a palavra escrita é o meio pelo qual foi feito o registro dessas narrativas. Se Cortázar, como escritor, não as tivesse organizado por meio das palavras, nosso acesso a elas não aconteceria do mesmo modo. Ademais, a luz também pode ser associada à clareza das informações que estão expostas no texto. Em segundo lugar, ao realizarmos análises a partir de um viés mais estrutural, sempre salientamos a presença do tempo cronológico e/ou psicológico como componente das narrativas, ou seja, os personagens se movimentam e agem sobre um eixo temporal que pode ser mais ou menos evidente, dependendo do modo como os fatos da narrativa estão estruturados. Em terceiro lugar, o espaço também se constitui num item importante, já que os acontecimentos e os personagens se ancoram nele; tal elemento se configura no lugar onde se passa(m) a(s) ação(ões) (VILARES GANCHO, 1995). No entanto, para que a narrativa se consolide, é necessária a existência de conteúdo que possa ser narrado e, também, alguém que conte, no caso, um narrador.

O espaço, tanto na fotografia quanto num conto, configura-se num recorte que é, em primeira instância, físico e se relaciona com o ato de compor, enquadrar e organizar esse lugar sobre o qual estará a matéria ou conteúdo; quanto à luz e às palavras, ambas se convertem em ferramentas para que o registro aconteça; no que tange ao conteúdo (fatos, personagens, objetos, etc), este se constitui no motivo e, ao mesmo tempo, na consequência da narrativa, ou seja, ela só existe porque há coisas a serem ditas e/ou fotografadas. Já quando falamos do tempo e do modo de contar, deparamo-nos com conceitos que se aplicam de maneira um pouco diferente. O tempo (fictício), que pode ser cronológico ou psicológico, numa narrativa, por exemplo, é elemento interno (VILARES GANCHO, 1995) e é medido a partir do modo como os personagens, objetos e circunstâncias atuam, ao passo que, na fotografia, o tempo, dito cronológico, age principalmente durante o ato fotográfico, sendo, portanto, externo à fotografia como resultado final. O que permanece após o registro pode ser interpretado como tempo metafórico ou referencial, já que se confere à fotografia, do ponto de vista técnico, a capacidade de congelar o instante (BAETENS, 2005). Quanto ao modo de contar, na fotografia temos a presença do

fotógrafo que determina e imprime, por meio do ponto de vista, a sua forma de organizar o conteúdo ou a matéria recortada. No conto, como equivalência ao fotógrafo, teríamos, juntamente, o narrador e o escritor, já que o primeiro surge pelas mãos do segundo. Embora seja bastante comum, numa narrativa, analisarmos o narrador diante dos diversos tipos que conhecemos, não podemos ignorar que o escritor acaba determinando certos aspectos. Quando um escritor cria um narrador, expressa-se, de alguma forma, por meio dele, deixando impresso seu olhar pelo modo como esse narrador atua.

Com relação aos tipos de narrador, sabemos que na fotografia, é impossível realizar esse tipo de classificação como fazemos diante de um conto ou qualquer outra narrativa. Por isso, ao analisarmos os aspectos, é preciso definir de que ponto, especificamente, estamos partindo, mesmo que todos os contextos tenham relação com a narratividade.

Assim, luz, tempo, espaço, produtor e conteúdo podem se apresentar de maneiras diferentes, já que atuam a partir de distintos formatos narrativos (escrita e imagem). No conjunto dessas características, percebemos que as medidas determinadas pelo escritor e pelo fotógrafo com relação àquilo que compõe cada um desses textos, também influenciam na importância que esses elementos adquirem como contextos de narração.

A fim de que possamos compreender a conexão entre fotografia e conto, no próximo capítulo, queremos trazer à luz alguns aspectos e discussões da linguagem fotográfica para aproximá-la, posteriormente, à produção literária cortazariana. Nesse sentido, escolhemos alguns aspectos cujos conceitos julgamos importante discutir para um entendimento mais efetivo no que diz respeito à relação com o gênero conto.

2 TRAÇOS DA LINGUAGEM FOTOGRÁFICA

Ter uma câmera fotográfica, hoje em dia, é fácil e comum, ainda mais se pensarmos que qualquer telefone celular oferece essa possibilidade. Obviamente que, quando falamos de “câmera fotográfica”, levamos em conta a existência de inúmeros modelos que vão desde os mais simples, operados por pessoas sem experiência, aos mais complexos cujo manuseio é feito por profissionais dotados de conhecimentos específicos sobre o assunto. Seja um indivíduo amador ou profissional manuseando a câmera, não há como ignorar o fato de que uma série de aspectos estão diretamente ligados com o antes, o durante e o depois da imagem, independentemente do uso de uma câmera digital ou analógica. Sem dúvidas, as câmeras digitais oferecem algumas possibilidades impensadas quando comparadas às analógicas, como por exemplo, tirar a foto e visualizá-la segundos depois, analisá-la, realizar alterações e apagá-la imediatamente, quando for o caso. De qualquer modo, pode-se dizer que uma fotografia é resultado de um processo que apresenta certo grau de complexidade:

De um lado, há a maquinaria e as técnicas [...]. Do outro, há a variedade de abordagens para a produção de fotos, buscando resultados que variam desde documentar um evento ou comunicar ideias para uma audiência particular até trabalhar com o que é auto-expressivo, social ou politicamente engajado, ou talvez com algo mais ambíguo e aberto à interpretação (LANGFORD, FOX & SAWDON, 2009, p. 19).

Ao apontar a objetiva para uma determinada cena, já estamos lidando com o ângulo, a seleção, o enquadramento, a composição, entre outros. Ao acionar o disparador e analisar a imagem, entram em ação aspectos mais subjetivos ligados à interpretação e ao gosto tanto do próprio fotógrafo quanto dos espectadores.

Cabe pensar que muitos elementos, recursos ou efeitos que podem ser observados numa fotografia, não são específicos dela, ou seja, já foram tomados e usados pela pintura. Podemos citar, como exemplo, o efeito de perspectiva, a composição, a luminosidade, a sombra, entre outros. No entanto, quando falamos em *zoom* ou profundidade de campo, estamos diante de aspectos que se relacionam diretamente com a fotografia ou o cinema no caso da imagem em movimento. Nesse sentido, nos interessa, neste trabalho, discutir processos, recursos e efeitos que, mesmo tendo sido associados à pintura num primeiro momento da história artística,

hoje, estão ligados também à imagem fotográfica.

Faz-se importante salientar que, quando lidamos com a fotografia, é preciso levar em conta que, entre o olho do fotógrafo e a cena a ser registrada, há uma máquina e esta é fundamental para que a fotografia aconteça. Para isso, alguns fatores são importantes para termos uma boa imagem, outros, no entanto, dependerão da vontade do fotógrafo de usufruir dos recursos que sua câmera oferece. Vejamos a seguir, alguns aspectos que fazem parte do campo e da técnica fotográfica.

2.1 Luz e sombra

“A luz é fundamental para se ver e criar imagens. [...] é o material bruto da visão comunicando informações sobre objetos que estão fora do alcance dos outros sentidos (LANGFORD, FOX & SAWDON, 2009, p. 42). Ao registrarmos uma imagem através da câmera fotográfica, a luminosidade que incide sobre os objetos ou a cena como um todo, é um fator a ser observado: “De la mayor o menor cantidad de luz presente en la escena, podemos acabar creando una imagen más o menos oscura o clara, más o menos brillante, con unos colores más o menos saturados” (LAGUILLO, 2012, p. 17). Tanto a qualidade quanto a direção da luz influenciam. O fotógrafo inglês Michael Busselle afirma que, se a luz for dirigida em cheio na parte frontal de um objeto, todas as informações que serão oferecidas acerca da forma espacial serão equivalentes às proporcionadas por uma silhueta do objeto (1979, p. 22). A luminosidade sobre um ponto específico, por exemplo, também influenciará na quantidade de detalhes que poderão ser vistos:

Se a fonte emitir uma luz dura, as sombras no interior do objeto serão escuras, com pouco ou nenhum detalhe. A transição das altas-luzes para a sombra será brusca e, embora o observador comece a distinguir a forma espacial do objeto, a informação visual será ainda limitada. Entretanto, se jogarmos uma luz suave do outro lado do objeto, a transição das altas-luzes para a sombra será muito mais amena, e a própria sombra, menos escura. Tanto os detalhes quanto a forma espacial serão percebidos com maior facilidade (BUSSELLE, 1979, p. 22).

Nas imagens abaixo (Figura 5 e Figura 6), é possível comparar e observar a quantidade de luz que incide sobre a cena fotografada e como os detalhes são manifestados:



Figura 5 – Luz sobre a imagem
Fonte: Acervo pessoal



Figura 6 – Sombras sobre a imagem
Fonte: Acervo pessoal

A objetiva fotográfica possui uma abertura que é “um orifício circular através do qual a luz deve passar e permitirá o controle da sua intensidade” (BUSSELLE, 1979, p. 41). Quanto maior a abertura desse orifício, maior a entrada de luz, conseqüentemente, a fotografia ficará mais clara. Quanto menor a abertura, menor a passagem de luz e, em razão disso, mais escura ficará a foto, imaginando que a

velocidade do obturador⁸ seja a mesma para os dois casos.

O fotógrafo deve saber qual tipo de ênfase luminosa quer dar para sua fotografia, já que o excesso de luz poderá romper com o contraste entre o que realmente será mostrado e ocultado. Se estivéssemos diante de uma narrativa literária contada por meio de palavras, poderíamos associar a luminosidade com a quantidade de informações reveladas pelo escritor, ou seja, quanto menos dados revelados sobre os personagens e seu entorno, mais “escura” seria a narrativa. Assim como o fotógrafo precisa equilibrar a abertura do diafragma, a velocidade e o tempo de exposição, o escritor também deve reconhecer que seu controle se dá por meio das palavras. Narrativas nas quais as informações são excessivas, podem levar o leitor a afastar-se do texto, já que tudo está dado e, portanto, ele não participa totalmente da construção dos sentidos e da relação das informações.

2.2 Ponto de vista

Apenas selecionar e clicar não é suficiente para aquele que carrega em suas mãos a responsabilidade do registro fotográfico. Seu posicionamento é bastante importante, pois interfere no ponto de vista:

A capacidade para selecionar e dispor os elementos de uma fotografia depende em grande parte do ponto de vista do fotógrafo. Na verdade, o lugar onde ele decide se colocar para bater uma foto constitui uma de suas decisões mais críticas (BUSSELLE, 1979, p. 16).

O ponto de vista implica na movimentação corporal do fotógrafo: agachar-se, levantar-se, subir num lugar mais alto, sentar-se e até se deitar no chão. “A escolha da posição do fotógrafo é o fator decisivo para a composição, e as menores mudanças podem ter consequências surpreendentes na estrutura e equilíbrio de uma fotografia” (BUSSELLE, 1979, p. 16). São inúmeros os posicionamentos diante de uma cena a ser registrada que resultarão num modo diferente de olhar para a imagem. Por vezes, a posição do fotógrafo diante da cena permite que ele valorize alguns detalhes em detrimento de outros. Na opinião do fotógrafo e pesquisador Henry Carroll “el punto de vista habitual resulta aburrido” (2014, p. 110). Para ele,

⁸Pela velocidade do obturador é possível controlar o período de tempo durante o qual a placa ficará exposta e será atingida pela luz. As câmeras simples possuem a velocidade do obturador invariável, já os modelos mais complexos, do contrário, permitem que o fotógrafo altere essa velocidade (BUSSELLE, 1979, p. 41).

quem registra uma imagem a partir da câmera deve sempre buscar o inusitado, o diferente, pois assim o espectador poderá olhar para a fotografia através dos olhos de um fotógrafo cujo olhar não é monótono.

A duas imagens a seguir (Figura 7 e Figura 8) mostram pontos de vista diferentes acerca da mesma cena. A posição do fotógrafo no momento do registro é fundamental e determina a quantidade de informações oferecidas ao observador.



Figura 7 – Ponto de vista 1
Fonte: Acervo pessoal



Figura 8 – Ponto de vista 2
Fonte: Acervo pessoal

É importante ressaltar que, ao observarmos uma imagem fotográfica, estamos olhando-a pelos olhos de quem a registrou. Nem sempre nos damos conta das decisões e das escolhas feitas em relação ao ponto de vista antes do clique. Nesse aspecto, o fotógrafo se assemelha a um escritor que, por meio do seu narrador, conta-nos uma história a partir de um ângulo específico que reflete o modo como ele vê as situações, os espaços e os personagens. Todas as imagens fotográficas são tomadas a partir de um ponto de vista determinado, assim como todas as narrativas são escritas por um sujeito que cria um narrador para contar os fatos. Nesse processo de construção, ficam impressos os olhares e as intenções. Mesmo que o narrador seja denominado “neutro”, o fato da narrativa ser contada por alguém, já é suficiente para considerarmos a presença do ponto de vista.⁹

2.3 Dupla exposição

Numa fotografia, podem ser impressos diversos efeitos, sendo um deles a superposição de imagens (BUSSELLE, 1979), ou seja, há o compartilhamento do mesmo espaço por duas imagens diferentes. As câmeras analógicas e algumas digitais oferecem essa possibilidade, no entanto, o procedimento passa a ser um pouco diferente, já que as analógicas usam o filme e as digitais dispõem de um sensor. Hoje em dia, a técnica da dupla exposição também pode ser feita por meio de programas digitais. Duas imagens tiradas em momentos distintos, podem ser lançadas no programa, permitindo ao operador realizar essa sobreposição.

O fato de duas imagens diferentes compartilharem o mesmo recorte ao mesmo tempo, causa uma sensação de confusão aos olhos do espectador. Ainda que se trate apenas de uma técnica, essas duas imagens sobrepostas geram uma terceira imagem pela combinação e produção de novos significados. Se a fotografia *de per se* só acolhe algum nível de ficção, a dupla exposição potencializa esse aspecto, pois teremos, de fato, a criação e invenção de um novo contexto que, certamente, possibilitará inúmeras interpretações por parte do espectador. Assim, a criatividade do fotógrafo está diretamente ligada ao modo como isso atingirá o observador no sentido das relações que podem ser estabelecidas e das conseqüentes interpretações. Na fotografia que segue (Figura 9), podemos verificar que há interferência de uma imagem na outra, gerando uma espécie de distúrbio

⁹ No capítulo de análise dos contos, exploraremos acerca do narrador de modo mais aprofundado.

visual, principalmente porque é possível afirmar que as duas imagens são bastante diferentes. Tal caso nos faz pensar nas narrativas literárias cujas histórias se entrelaçam de modo que é impossível separar uma da outra, embora reconheçamos que há diferenças entre elas¹⁰. Seja na fotografia ou na literatura, essa sobreposição não pode ser ignorada, já que nesse espaço são criados novos significados pelo modo como os elementos se acomodam. Ainda que sejam aparentemente desconectados, ao se sobreporem, estabelecem suas ligações.



Figura 9 – Fotografia com dupla exposição
Fonte: Acervo pessoal de Lucas Pedruzzi

Estamos, portanto, diante de dois textos que acabam, inevitavelmente, gerando um terceiro. Vale ressaltar que na imagem acima, optamos pela sobreposição de dois temas bem diferentes, justamente, para que o leitor possa visualizar claramente a heterogeneidade.

2.4 Foco, profundidade de campo e planos

Sempre que tiramos uma fotografia, buscamos enfatizar algum objeto do tema ou queremos que a cena seja registrada na sua totalidade. Nesse âmbito, a nitidez da imagem é fator determinante dentro da intenção do fotógrafo. Essa nitidez pode ser aplicada a toda imagem ou a algum ponto específico e depende da

¹⁰ No capítulo 5 faremos a análise dos contos de Julio Cortázar, aprofundando essa relação entre o traço fotográfico e a narrativa literária.

quantidade de luz que entra na câmera, controlada pela abertura do diafragma:

O controle da abertura em geral é feito através de um anel situado na armação da objetiva. Conforme ele é girado uma série de lâminas superpostas abrem-se ou fecham-se a fim de mudar a quantidade de luz que atravessa a lente. Esse mecanismo denomina-se “diafragma”, e o orifício através do qual passa a luz, “abertura”. Os números assinalados na escala são chamados de “números- f ”, ou “pontos” e o mais alto deles indica a abertura mínima apresentada por essa objetiva (BUSSELLE, 1979, p. 44).

Isso significa que se tivermos uma abertura $f/4$, entrará mais luz e a imagem ficará mais clara, ao passo que uma abertura $f/22$, por exemplo, a entrada de luz será bem menor e implicará numa imagem mais escura. Na imagem abaixo (Figura 10), podemos observar essa correspondência:

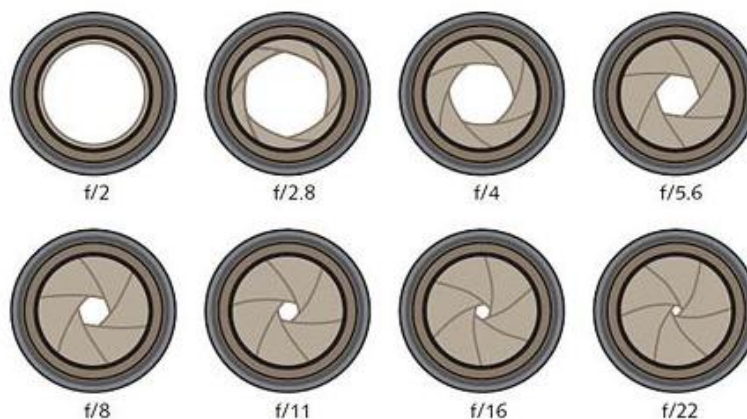


Figura 10 - Aberturas do diafragma
Fonte: <http://autodsv.com/fotografia-básica/>

Diante disso, a velocidade do obturador também deve ser controlada adequando-se a essa abertura, pois quanto menor a velocidade, mais tempo a luz terá para entrar na câmera e atingir a placa fotossensível. Num ambiente onde há muita luz, o ideal é que a velocidade seja maior e a abertura não seja tão ampla para que, assim, a imagem registrada não fique demasiado clara.

No entanto, mudar a abertura do diafragma implica na profundidade de campo que é a nitidez com que enxergamos o segundo plano a partir do primeiro. Essa proporção pode ser alterada e, então, teremos maior ou menor profundidade. Quanto maior a nitidez entre um plano e outro da imagem, maior profundidade; quanto mais embaçado estiver um plano com relação a outro, menor a profundidade de campo.

É muito importante controlar a profundidade de campo e fazê-la funcionar a favor de suas fotos, e não contra. Escolhendo uma profundidade de campo pequena, você pode isolar um item de outros a diferentes distâncias [...] Diminuir a profundidade de campo com uma grande abertura [...] significa que você deve realmente regular o foco [...]. Por outro lado, escolhendo a maior profundidade de campo possível, sua fotografia apresentará o máximo de informações (LANGFORD, FOX & SAWDON, 2009, p. 64).

Para ilustrar, colocamos abaixo duas imagens (Figura 11 e Figura 12) que mostram essa diferença na profundidade de campo. Observamos que a primeira fotografia apresenta maior profundidade, ou seja, conseguimos visualizar nitidamente o plano que está no fundo, enquanto a segunda apresenta menor profundidade de campo, pois o plano do fundo está desfocado e, praticamente, não conseguimos enxergar os objetos que o compõem.



Figura 11 – Fotografia com bastante profundidade de campo
Fonte: Acervo pessoal de Lucas Pedruzzi



Figura 12 – Fotografia com pouca profundidade de campo
Fonte: Acervo pessoal de Lucas Pedruzzi

[...] o foco representa a maior evidente ruptura da continuidade da projeção perspectiva, à medida que seleciona na profundidade da cena uma zona de nitidez, deixando o restante do espaço longitudinal borrado com uma mancha indistinta, o desfocado (MACHADO, 2015, p. 132).

A profundidade de campo também pode se salientar quando o fotógrafo faz uma macrofotografia, ou seja, “aproxima” um determinado elemento que está na cena, fazendo com que este fique nítido enquanto tudo o que está atrás dele adquire um aspecto nebuloso. Assim, o fotógrafo pode realizar esse jogo de aumentar ou diminuir a profundidade de campo por meio da regulagem de sua câmera, salientando mais (ou menos) os objetos que estão no primeiro plano. A nitidez (ou a falta dela) implicará na quantidade de elementos que poderão ser visualizados pelo espectador.

Quando falamos de profundidade de campo, estamos tratando dos planos fotográficos também. Numa paisagem, por exemplo, na qual se pode ver uma série de elementos que se estendem desde a lente da câmera em direção ao infinito, estes estão dispostos em camadas ou planos que vão se distanciando. Numa fotografia em que todos os planos estão focados nitidamente, o primeiro plano, aquele que está mais próximo do observador, ganha destaque. Numa narrativa literária, os planos podem ser compreendidos sob a ótica do espaço que se estabelece entre o presente e o passado, por exemplo, ou então, quando as

diversas situações ou núcleos que compõem o texto, se destacam, alternadamente, entre o primeiro e o segundo plano, ou seja, aquilo que estava em segundo plano é posto em evidência pelo narrador, ganhando foco. Conseqüentemente, o que estava em primeiro plano perde importância e se desloca para o fundo do cenário. Diante disso, foco, profundidade de campo e planos, se relacionam e, quase sempre, um modifica a existência do outro.

2.5 Composição e enquadramento

Quando falamos em composição dentro do campo da fotografia, estamos tocando num espaço bastante amplo. Primeiramente, a composição está relacionada com o ponto de vista do fotógrafo, ou seja, depende da posição em que ele se coloca para registrar a imagem, influenciando na quantidade de elementos a serem inseridos no recorte e como será sua disposição.

A composição nada mais é do que a arte de dispor os elementos do tema – formas, linhas, tons e cores – de maneira organizada e agradável. Na maioria dos casos, não só sentimos mais prazer em olhar para uma fotografia organizada, como também uma maior facilidade em entendê-la (BUSSELLE, 1979, p. 16).

A composição também depende de decisões a serem tomadas pelo fotógrafo e do tempo que ele tem disponível para fazer a foto.

Às vezes, uma fotografia precisa ser composta instantaneamente, no exato momento em que uma ação rápida acontece. Nesses casos, o que exatamente você inclui e sua aparência mudam a cada fração de segundo. Sua foto também pode ser criada lentamente, como com uma foto de natureza-morta esmeradamente construída item a item (LANGFORD, FOX & SAWDON, 2009, p. 158).

O tempo se constitui, portanto, num fator importante quanto ao aspecto da composição. O pesquisador Henry Carroll (2014) afirma que a composição é como o cimento da imagem, por isso, precisa ser forte para dar sustentação. Nesse momento é que ocorre o trabalho de ordenar os elementos visuais da imagem. Obviamente que a maneira como cada fotógrafo ordena suas fotografias, implica no seu estilo. De qualquer modo, o que deve ser levado em conta é como essa organização acontece e em que medida. Nesse ponto reside o equilíbrio da imagem. Da mesma forma ocorre com um texto escrito cuja composição será fundamental para o seu desenvolvimento. O escritor precisa definir os elementos e enquadrá-los

no recorte de sua escrita da mesma forma como faz um fotógrafo ao produzir sua composição, reservadas, obviamente, as peculiaridades na produção em cada um dos casos.

Ao analisarmos a composição de uma foto, deparamo-nos com outros fatores que estão diretamente ligados, como por exemplo, o enquadramento, os planos, dos quais falamos há pouco, e a simetria. “Utilizar uma câmera significa trabalhar dentro de um quadro” (LANGFORD, FOX & SAWDON, 2009, p. 189). Isso significa que, no momento de fotografarmos, selecionamos aquilo que fará parte da cena, ou seja, o que ficará enquadrado. O enquadramento dirige a atenção a uma parte específica da composição (CARROLL, 2014, p. 14). Com relação à moldura desse enquadramento, “qualquer objeto pode fazer as vezes de uma moldura natural” (BUSSELLE, 1979, p. 17). Ao compor a imagem fotográfica, uma porta ou uma janela, por exemplo, servem para transformar essa composição numa espécie de portarretrato. No que diz respeito aos planos, a colocação de algum elemento no primeiro plano, e de outro no segundo, faz com que o olhar do espectador realize um percurso de um até o outro: “El interés en el primer plano ofrece al espectador un trampolín hacia la imagen y realza la profundidad de la misma” (2014, p. 16). Cabe lembrar que neste caso, o espectador possui uma visão nítida dos planos que compõem a fotografia. Já a simetria permite que a imagem crie um “sentido de harmonia e equilíbrio” (CARROLL, 2014, p. 20), ou seja, os elementos se combinam durante a composição sem que um ganhe mais peso que o outro. Ou então, quando esse contraste de pesos ocorre, deve obedecer algum nível de equilíbrio. Na fotografia que segue (Figura 13), observamos que a composição nos mostra os elementos enquadrados entre duas pilhas de livros que servem como molduras laterais. Nessa composição, é possível identificar três planos. Quando o olhar é lançado sobre a fotografia, sofre uma indução de leitura. Primeiro lê o objeto que está posicionado à direita por ser mais nítido. Depois, o segundo objeto, com menor nitidez e, por último, aquele que parece estar mais distante e, conseqüentemente, mais desfocado.



Figura 13 – Enquadramento com moldura
Foto: Acervo pessoal

Os três objetos estão posicionados dentro de um espaço enquadrado e recortado pelo fotógrafo.

2.6 Macrofotografia

Esta técnica é usada para ampliar a imagem de algum objeto que está distante dos olhos do fotógrafo, salientando, assim, seus detalhes ou parte deles. Algumas objetivas permitem esse efeito de aproximação, pois possuem uma lente de distância focal variável. A distância focal é “a distância entre o centro óptico de uma objetiva focalizada no infinito e o plano do filme. Quanto mais longa a distância focal, mais ampliada a imagem” (BUSSELLE, 1979, p. 215). Assim, essa também acaba sendo uma escolha do fotógrafo. Muitas vezes é preciso, durante o ato fotográfico, aproximar dos olhos um detalhe da cena que a distância real não permite ver com clareza. Por meio de uma câmera que viabilize a mudança quanto à distância focal, é possível registrar uma imagem cujos mínimos detalhes podem ser vistos. Quando uma fotografia macro é tirada, tanto os detalhes quanto as cores e a textura ficam mais evidentes. É como se os olhos do fotógrafo fizessem uma leitura minuciosa do objeto em decorrência de sua ampliação, conforme se pode ver nas imagens abaixo (Figura 14 e Figura 15) que mostram a ampliação da segunda imagem a partir da primeira:



Figura 14 – Fotografia sem macro
Fonte: Acervo pessoal



Figura 15 – Macrofotografia
Fonte: Acervo pessoal

Na segunda imagem, por conta da ampliação, conseguimos ver os pequenos números que, na imagem anterior, são quase imperceptíveis. Quando escrevemos um texto, utilizamo-nos de diversas estratégias de escrita para oferecer ao leitor a possibilidade de “visualização” dos detalhes. As mais comuns consistem em descrever minuciosamente os objetos ou situações de forma que a imagem seja ampliada e cristalizada diante dos olhos do leitor. No caso da fotografia, entendemos

que o macro seja a estratégia equivalente à descrição minuciosa das informações num texto escrito.

2.7 Flash

A iluminação, como já dito anteriormente, é um elemento extremamente importante para o ato fotográfico. Porém, nem sempre a luz existente no ambiente que se quer fotografar é propícia para a obtenção de uma imagem sem sombras indesejáveis. Assim, o recurso de uso do *flash* é essencial, pois oferece a possibilidade de iluminação adequada para um ambiente mais escuro. O *flash* é um “tipo de iluminação artificial instantânea” (BUSSELLE, 1979, p. 215). No momento de tirar a foto, esse clarão luminoso e rápido é disparado para clarear o ambiente, impedindo que a cena fique escura. Por meio do *flash*, o fotógrafo consegue perceber pontos da cena que a luz natural insuficiente, não lhe permitiria. Ao registrar a imagem, ficam claros certos detalhes do referente fotografado, desfazendo-se determinadas sombras que incidiriam sobre ele.

Além do clarão que ilumina, o *flash* também pode ser entendido e analisado sob a ótica do breve, ou seja, sua função é cumprida em frações de segundos e é disparado sempre que necessário para eliminar as sombras ou penumbras. Tal aspecto pode ser associado a textos escritos com informações apresentadas por meio de frases breves e objetivas fornecidas pelo escritor e consideradas importantes para a elucidação das informações.

2.8 A técnica compositiva: fotografia e conto

O que expusemos até agora corresponde a alguns dos muitos aspectos que compõem a linguagem fotográfica a partir da técnica compositiva que pode fazer parte tanto da imagem quanto do texto escrito. Pensamos que as estratégias técnicas aqui expostas podem ser encontradas, em alguma medida, nos contos de Julio Cortázar, pois entendemos que, na transposição de uma linguagem para a outra, é possível identificar aspectos compatíveis, visto que tanto no caso do conto quanto no da fotografia, temos em comum uma base textual e narrativa. Entendemos a fotografia como um texto que narra e organiza histórias e, por meio dela, é possível (re)construir relatos. Assim, diante de histórias criadas a partir da disposição de uma sequência de imagens, temos um relato fotográfico, ou seja,

trata-se de uma nova forma de experimentação narrativa que converte a fotografia num elemento narrativo.

A partir dessa ideia, entendemos que cada narrativa, seja fotográfica ou escrita, dispõe de mecanismos internos diversos e específicos para cada texto, afinal, mencionar, por exemplo, um aspecto referente a um personagem, salientando-o por meio da escrita e por meio da imagem, implica fazê-lo de maneiras distintas, já que a base e o desenvolvimento interno desses dois tipos narrativos são, também, distintos. Entretanto, partindo da ideia cortazariana de semelhança entre conto e fotografia, parece-nos viável aproximar determinados aspectos internos aos dois tipos narrativos no sentido de verificar correspondências entre eles. Elementos como a luz, o *flash*, o ponto de vista, a composição, a macrofotografia, o foco, a profundidade de campo, os planos e a dupla exposição, podem ser significativamente percebidos nos contos de Julio Cortázar, seja no modo como expõe seus personagens, lugares e fatos ou na maneira de organizar e compor essas narrativas. Poderíamos afirmar que Cortázar era um exímio “fotógrafo de contos”.

Perante essas colocações, apresentaremos, a seguir, algumas das relações do escritor argentino com a fotografia a fim de que possamos perceber a medida de inserção da estrutura fotográfica na sua produção contística, mais especificamente, as obras *Bestiario*, *Final del juego* e *Las armas secretas*. O que foi exposto aqui será indispensável para as discussões do próximo capítulo.

3 (BREVE) POÉTICA DE JULIO CORTÁZAR

Nos interessa, além de tudo o que foi dito, seguir discutindo sobre o conto, levando em consideração o fato de que o conto é um tipo de texto reduzido, um recorte, um momento de escolhas e decisões diante daquilo que o autor quer dizer, já que o espaço se constitui num fator determinante para o quanto se pode contar ou revelar. É com base nesse ponto que se pretende partir, reforçando a comparação entre conto e fotografia proposta por Julio Cortázar. No entanto, dada a vasta produção do escritor, pensamos que se faz necessário explorar um pouco de sua vida e produção, a fim de compreendermos mais profundamente sua obra e sua postura como escritor.

Num dos livros que tentam esclarecer seus dados biográficos, *Julio Cortázar – compromiso y fantasía*, encontramos fragmentos de relatos do próprio Cortázar, explicando como iniciou sua relação com a literatura:

Mis primeros libros me los regaló mi madre. Fui un lector muy precoz y en realidad aprendí a leer por mi cuenta, con gran sorpresa de mi familia, que incluso me llevó al médico porque creyeron que era una precocidad peligrosa y tal vez lo era, como se ha demostrado más tarde (LA NACIÓN, 2006, p. 13).

Ele também afirma que sua mãe não era uma mulher culta, mas com ela aprendeu a ler Julio Verne e que a imaginação dela lhe abriu muitas portas. Segundo Cortázar, quando pequeno, ele e sua mãe faziam uma brincadeira que consistia em olhar o céu e encontrar determinadas formas ou imagens nas nuvens e, a partir delas, inventar histórias (2006, p. 13-14). Ademais, revela que certa vez perguntou à mãe por que às vezes lhe vinham à cabeça formas estranhas, ladrilhos coloridos e cerâmicas decoradas. Ele não entendia por que tinha uma certa obsessão com essas imagens. Ela lhe respondeu que, provavelmente, seria fruto das diversas vezes que o levava para brincar no Parque Güel em Barcelona, o que também o ajudou a entender sua admiração por Gaudí que iniciou, mais precisamente, aos dois anos de idade (2006, p. 11-12). Esse breve histórico demonstra as influências que Cortázar sofreu desde o princípio de sua vida. Fica bastante clara a causa de sua escritura ser sempre impregnada de imagens que, ainda quando fantásticas, acabam ganhando coerência, de modo que o leitor parece se convencer daquele estranhamento, infiltrando-se no fantástico mundo

cortazariano e aceitando-o. É como se cada experiência de vida do autor fosse inserida em suas obras de uma maneira reinventada e lúdica.

O argentino nascido em Bruxelas foi precoce em sua produção literária. Relata-se que aos oito anos já havia escrito um pequeno romance que ficou guardado por muito tempo e nunca chegou a ser publicado. Aos dez anos, escreveu um conto e o entregou ao melhor amigo para que lesse e sua avaliação foi a de que a narrativa era muito irreal e não serviria para nada, desanimando o incipiente escritor (2006, p. 15-16). Numa entrevista que deu ao programa espanhol *A fondo*¹¹, em 1977, o escritor contou que escrevia poemas e que alguns deles (sem que ele soubesse como) foram parar nas mãos de um parente que os teria entregue à mãe de Julio, quem insinuou que os tais poemas haviam sido copiados de algum autor. Numa noite antes de dormir, ela entrou no quarto do menino e lhe perguntou se ele os havia escrito, demonstrando desconfiança quanto à autoria. Julio Cortázar afirma que a atitude da mãe o levou a uma profunda mágoa, pois nunca imaginaria que ela pudesse duvidar do filho. Fatos como esse não foram motivos para que deixasse de escrever. Talvez possamos levantar a hipótese de que essa situação tenha gerado um pouco de insegurança, já que sua primeira publicação é um livro de poemas intitulado *Presencia* (1938), sob o pseudônimo de Julio Denis. Ou seja, pode-se entender essa primeira aparição como uma estratégia de não tomar para si possíveis críticas que poderiam ser feitas com relação aos seus textos. Segundo Jaime Alazraki, o ensaio *Rimbaud*¹² apareceu publicado com esse mesmo pseudônimo na revista *Huella* em 1941 (1996, p. 571). A partir de 1949, quando publica *Los reyes*, Julio Cortázar abandona o pseudônimo e assume o verdadeiro nome. O escritor falece em 1984, deixando uma vasta produção dentro do campo literário.

3.1 Cortázar tradutor¹³, escritor e crítico

Cortázar atuou como tradutor, escritor e crítico. Em 1951, viajou para a França financiado por uma bolsa de estudos para trabalhar na UNESCO. Dois anos

¹¹A referida entrevista de aproximadamente duas horas pode ser conferida em <https://www.youtube.com/watch?v=_FDRIPMKHQg>

¹²Rimbaud integra o volume II da *Obra crítica* de Cortázar.

¹³Nesse ofício traduziu inúmeros autores, dentre eles destacamos: Gilbert K. Chesterton (*El hombre que sabía demasiado*), Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*), Edgar Allan Poe (*Obras en prosa, Cuentos, Aventuras de Arthur Gordon Pym*, etc), André Gide (*El inmortalista*), Marguerite Yourcenar (*Memorias de Adriano*), entre outros. Para mais informações, consultar: MATURO, Graciela. *Julio Cortázar – Reazón y Revelación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos, 2014.

depois, casou-se com Aurora Bernárdez, argentina e também tradutora (GOLOBOFF, 2014). Dos anos que passou na Europa resultaram muitas experiências. Algumas delas aparecem direta ou indiretamente em suas obras, seja no simples nome dos lugares ou nos personagens que compõem a sua obra ficcional. São rastros de um autor que residiu na França por diversos anos e transpirava aquela cultura.

Julio Cortázar começou a ganhar espaço a partir da década de 1950. Até 1960 o escritor havia publicado três livros de contos, *Bestiário* (1951), *Final do jogo* (1956) e *As armas secretas* (1959), além do romance *Os prêmios* (1960). Os diversos gêneros pelos quais havia transitado, já davam a Cortázar o *status* de bom escritor, mas em 1963 publicou a obra que o consagrou mundialmente: *Rayuela* - traduzida para a língua portuguesa com o título *O jogo da amarelinha*. Este livro foi um divisor de águas na vida do escritor e na literatura latino-americana. Pode-se dizer que *Rayuela* contribuiu não apenas para impulsionar as publicações que viriam posteriormente, mas fortaleceu obras que já haviam sido publicadas antes (PEDRUZZI, 2014). Em entrevista concedida ao jornalista e escritor uruguaio, Omar Prego, ao falar de Oliveira, protagonista de *Rayuela*, Cortázar afirma:

[...] sua metafísica é muito simples, mas tem a simplicidade perigosa, que fez com que *Rayuela*, como livro, tenha mexido com duas gerações de jovens. Porque nunca dá respostas, mas em troca tem um grande repertório de perguntas que fazem com que as pessoas digam: mas como é que se pode aceitar isso? Como é que eu continuo aceitando tudo isso que nos é imposto lá de trás, lá do passado? No fundo essa é a atitude de *Rayuela* (CORTÁZAR, In: PREGO, 1991, p. 95).

Além dos personagens apresentarem uma atuação instigante quanto à postura e às ideias que expressam, o fato de que esse romance não possua uma ordem convencional no que diz respeito ao gênero romance, também marcou a década de 60. Na mesma entrevista referida acima, o escritor argentino diz:

Rayuela não é de maneira alguma o livro de um escritor que planeja um romance (embora vagamente), senta-se diante da máquina e começa a escrever. Não, não é o caso. *Rayuela* é uma espécie de ponto central, ao qual foram se aderindo, somando, colocando, acumulando contornos de coisas heterogêneas, que correspondiam à minha experiência daquela época em Paris, quando comecei a cuidar seriamente do livro [...] Eu mesmo não tinha, nunca tive, uma ideia muito clara de qual era o nível, a importância, digamos, daqueles elementos que iam se somando. Escrevia longas passagens de *Rayuela* sem ter a menor ideia de onde ia parar, e a

que elas no fundo correspondiam. Quer dizer, uma espécie de inventar no momento exato de escrever, sem nunca ver adiante do que via naquele preciso momento (CORTÁZAR, In: PREGO, p. 99-100).

Esse trecho mostra como Cortázar se posicionava perante sua obra e a confiança que adquiriu diante da decisão de inovar. A aparente desconstrução se configura, na verdade, como uma reconstrução textual que se dá a partir de fragmentos, por parte do escritor e do próprio leitor que é convidado a interagir constantemente. Cortázar era conhecido por se aproveitar de um jogo textual nos livros que escrevia cuja estrutura era apontada, quase sempre, como peculiar:

Em sua obra podem ser citados alguns livros nos quais o escritor coloca modificações na diagramação como elemento construtor de significado. Seria esse o caso do capítulo 34 de *Rayuela* em que duas narrativas dividem o mesmo capítulo, uma ocupando as linhas pares e a outra as linhas ímpares. Artífício semelhante é encontrado em *Todos os Fogos o Fogo*, nesse conto duas histórias separadas cronologicamente se misturam num entrecruzamento de parágrafos. No *Livro de Manuel* são inseridos recortes de jornais em diferentes idiomas [...]. É interessante ainda apontar a incursão de Cortázar pelo universo das histórias em quadrinhos com o livro *Fantomas vs os vampiros multinacionais* (SCHNEIDER, 2008, p. 171).

Fazendo uma análise geral de sua obra é possível perceber o quanto introduzia nela suas influências e as coisas das quais gostava. O escritor argentino sempre demonstrou forte ligação com artes como a música, o cinema, a fotografia, entre outras. Era apaixonado pelo *jazz*, tirava fotografias, traçava e construía desenhos em circunstâncias diversas de sua vida, admirava muitos pintores, dentre os quais estava um de seus melhores amigos: Julio Silva. Sempre que possível, afirmava assistir aos filmes que eram exibidos, inserindo-se no mundo cinematográfico e acompanhando-o. Informações como essas podem ser encontradas em diversas entrevistas que concedeu ao longo de sua vida ou em livros publicados como *Julio Cortázar y Julio Silva – El último combate* (2013), cujo conteúdo reúne diversos fragmentos de textos e fotografias, além de cartas que escreveu ao amigo nas quais fazia revelações, expunha angústias, refletia sobre vários temas como viagens, vida, família, produção literária, entre outros. Com frequência, o *jazz*, o boxe e a fotografia surgiam em seus textos como se saltassem de ímpeto para ganhar espaço na literatura.

Especialmente com relação à fotografia, cabe ressaltar que Cortázar era amigo das fotógrafas Sara Facio e Alicia D'Amico e foi, inclusive, convidado por elas

para escrever os textos que faziam parte das obras *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968) e *Humanario* (1976). Com relação ao primeiro livro, o escritor argentino, Diego Tomasi, relata que Facio e D'Amico foram a Paris e levaram diversas fotos de Buenos Aires que comporiam o livro, para mostrar a Cortázar e tentar convencê-lo a escrever algumas palavras que acompanhariam as imagens na obra a ser publicada. Ao ver as fotografias, o argentino aceitou imediatamente a proposta de colaborar. Em *Buenos Aires, Buenos Aires*, Julio Cortázar incluiu alguns poemas escritos entre 1950 e 1951. Além disso, escreveu textos que comentavam as fotos diretamente ou, então, que divagavam sobre o tempo em que viveu na Argentina: “El libro parece ir construyéndose con retazos de las fotos que él extraña ver, en vivo y en directo en Buenos Aires” (TOMASI, 2013, p. 158). Ainda no ano de 68, as mesmas fotografias receberam a encomenda do Ministério da Saúde da Argentina para a realização de um documentário que retrataria a situação dos hospitais psiquiátricos do país. Na ocasião, surgiu *Humanario*, um fotolivro com 45 imagens de indivíduos internados, para o qual Cortázar escreveu o prefácio (FERNÁNDEZ, 2011). Além desses, Cortázar também participou do fotolivro *Tendres parcours* (1978) com fotografias de Frederic Barzilay¹⁴ e *Paris, ou la vacation de l'image* (1981) com fotos de Alecio de Andrade¹⁵ (AQUILANTI; BAREA, 2014).

Na entrevista a Omar Prego, o argentino também falou da música. Revelou que o *jazz* o encantava pela capacidade de improvisação que o gênero musical oferecia aos instrumentistas:

[...] há uma melodia que serve de guia, uma série de acordes que vão estendendo as pontes, as mudanças da melodia, e sobre isso os músicos constroem seus 'solos', de pura improvisação, que naturalmente não são repetidos jamais (CORTÁZAR, In: PREGO, 1991, p. 152).

Entre perguntas e respostas que envolviam a música, Cortázar assegurou que a improvisação dentro do *jazz* tem a ver com o breve, e essa brevidade pode chegar a ser inteiramente cabal a partir das combinações que os músicos decidem fazer em minúsculos espaços de tempo (1991, p.153-154). Essas ideias deixam evidente a importância que Cortázar dava ao aspecto instantâneo dentro da arte. No *jazz*, o músico não tem muito tempo e espaço para se estender, então, suas

¹⁴ Fotógrafo francês (1917 – 1915) conhecido pelo trabalho com retratos femininos.

¹⁵ Fotógrafo carioca (1938 – 2003) foi amigo de Cartier-Bresson e desenvolveu diversos estudos e trabalhos em Paris.

improvisações devem ser rápidas e o mais possivelmente adequadas para deixar transparecer seu talento enquanto artista. Esse aspecto o levou a escrever o conto *El perseguidor*, uma homenagem ao saxofonista e compositor de jazz, Charlie Parker. Tal conto faz parte do livro *Las armas secretas* (1959) e será analisado nos capítulos posteriores deste trabalho. No mesmo estilo, Cortázar escreveu *Torito*, um conto que compõe o livro *Final del juego* (1956), baseado no grande ídolo do boxe argentino, Justo Antonio Suárez, falecido em 1938. Para Davi Arrigucci Jr., crítico e pesquisador da obra cortazariana,

O jazz, assim como o boxe e o jogo, ocupam um lugar muito especial na obra de Cortázar e têm uma grande importância para a compreensão da sua poética. Basta uma leitura superficial para se fazer uma idéia da presença marcante desses elementos no conjunto de seus textos. São, realmente, três constantes do seu universo ficcional. Apresentam profundas vinculações com o tema central da busca e, em consequência, com toda a problemática da linguagem literária que o preocupa (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 34).

Desse modo, Cortázar foi construindo sua obra e deixando transparecer uma poética que a identifica visivelmente.

Quatro anos após o lançamento de *O jogo da amarelinha*, Cortázar publica *A volta ao dia em oitenta mundos* (1967) e no ano de 1969 lança o segundo volume intitulado *Último round*, seguindo a mesma estrutura daquele publicado em 67. No *A volta ao dia em oitenta mundos* e *Último round*, encontramos uma série de textos de distintos gêneros: ensaios, poemas, citações, contos e anotações intercalados por desenhos ou fotografias que parecem complementar o movimento proposto. Na entrevista ao programa *A fondo* da TV espanhola¹⁶, Cortázar revela que esses dois volumes resultaram da junção de diversos textos ou fragmentos escritos ao longo dos anos, os quais ele julgava válido publicar. Em correspondência de 23 de agosto de 1966 ao amigo Julio Silva, Cortázar revela:

Trabajo mucho en *La vuelta al día en ochenta mundos*, que así se llamará el libro-collage que saldrá en México el año que viene. Nada me haría más feliz que contar con tu consejo y tu ayuda para la diagramación de ese libro, que será una especie de almanaque de textos cortos y muy diversos, un libro para cronopios. El editor me da bastante carta blanca para meter viñetas, mapas, galletitas secas, gatos disecados, etc. Además me propone cajas fabulosas, incluida una de 24 x 20, que es una exageración. Pero yo te mostraré las opciones, y si tenés un poco de tiempo podremos ver juntos cuál es la mejor fórmula. Me gustaría un libro con mucho viento adentro,

¹⁶ Ver nota 11.

blancos por todos lados, viñetas entre texto y texto, dibujitos raros en las márgenes, y otras astúcias sílvicas y cortazarianas. ¿No te aterrera demasiado la idea? (RM EDITORIAL, 2013, p. 20).

O trecho deixa claro, primeiro, a concepção prévia de uma obra bastante mesclada na sua estrutura; segundo, a vontade de inserir imagens diversas e diferentes ao longo da obra e, terceiro, o modo como a literatura está entremeada no cotidiano do escritor, pois se observa uma carta cuja linguagem expressa o humor típico dos textos literários do autor.

Na tentativa de explicar o cruzamento inusitado, até então, de obras como essas, o argentino Carlos Daniel Aletto, no livro *Diálogo para una poética de Julio Cortázar*, mostra o hibridismo que atravessa a obra cortazariana:

Los libros publicados bajo la guía de Cortázar desde la perspectiva de la relación entre imagen y palabra, se pueden dividir didácticamente – con zonas mixtas y difusas que suelen tener las taxonomías entre literatura (y en las ciencias más duras también) – en seis paradigmas: ediciones sin imágenes (ya sean rústicas o encuadernadas), libros de artistas, libros para bibliófilos, catálogos (o revistas) de exposiciones, historietas y almanaques. La mayoría de estas clases de publicaciones son ampliamente conocidas por el mundo editorial; sin embargo, eso no quiere decir que sean de fácil definición, debido a dos razones principales: la primera [...] es la dificultad para fijar con exactitud cuáles son los límites entre cada categoría; la segunda es que no existe una autoridad institucionalmente constituida [...] que imponga una rotulación a los tipos de ediciones. Sin embargo, distinguir estas variantes dentro de las ediciones de Julio Cortázar, sin duda nos ayuda a entender cómo participa en la génesis de su producción la citada relación transemiótica (ALETTO, 2014, p. 65).

Além disso, acrescenta que: “Cortázar, en sus libros misceláneos, recurre a un discurso transemiótico donde la significación se abre gracias a como construye el lector el sentido en esa fisura gestada entre la palabra y la imagen” (ALETTO, 2014, p. 135).

Essa impossibilidade de classificação quanto ao gênero sempre se colocou como entrave para os que julgavam necessário encaixar as obras de um autor em categorias específicas. No entanto, é preciso compreender que os textos de Julio Cortázar são povoados desse elemento que confunde e hibridiza a narrativa. “A narrativa cortazariana gera um duplo de si mesma, um simulacro, que é o discurso crítico implícito no texto” (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 32). Talvez essa seja a fórmula encontrada pelo escritor para o equilíbrio de sua vasta produção.

Quanto ao interesse pessoal pela fotografia, fica evidente em *Prosa do*

observatório. Na obra, publicada em 1972, aparecem fotografias tiradas pelo próprio Cortázar, ou seja, além de sua visão como autor do texto escrito, temos a presença do seu olhar a partir das fotos. Cortázar produz uma narrativa sem definição exata, mescla, principalmente, ensaio e poesia intercalando fotos tiradas dos observatórios astronômicos de Jai Singh em Delhi e Jaipur. O texto, que inicia com a foto de uma escada em perspectiva desde baixo até a parte superior da página, parece levar o leitor a algum lugar não definido, obscuro e tentador. Esse modo de abrir a leitura nos coloca numa fronteira entre a linguagem escrita e a visual:

Essa hora que pode chegar alguma vez fora de toda hora, buraco na rede do tempo, essa maneira de estar entre, não por cima ou atrás, mas entre, essa hora orifício em que se acha acesso ao abrigo das outras horas, da incontável vida com suas horas de frente e de lado, seu tempo para cada coisa, suas coisas no preciso tempo [...] (CORTÁZAR, 1972, p. 9).

As fotografias que retratam o ambiente urbano, arquitetado e, de certa forma, artificial, contrastam com o texto escrito, o qual discorre sobre as enguias que habitam um ambiente natural, relatando seu feito de nadar e lutar contra a maré:

[...] em março e em abril milhões de mini-enguias ritmadas pelo duplo instinto da obscuridade e da distância aguardam a noite para canalizar o píton de água doce, a coluna flexível que desliza na escuridão dos estuários, estendendo ao longo de quilômetros uma lenta cinta solta; [...] as enguiazinhas vibrantes contra a corrente se soldam em sua força comum, em sua cega vontade de subir, já nada as deterá, nem rios nem homens, nem eclusas nem cascatas [...] (CORTÁZAR, 1972, p. 25).

Nessa citação, a linguagem faz gerar uma imagem pela precisão da descrição e, depois de lançado o clique na mente do leitor, os limites entre escrita e imagem se desfazem e o que resta é a mescla das duas informações: a escrita e a fotográfica.

Em 1973, Cortázar publica *O livro de Manuel*, um tanto distinto das obras publicadas até então, por abordar questões políticas. Em entrevista a Omar Prego, o argentino afirma:

Tento lutar por todos os meios e sobretudo pelos meios lúdicos. *El libro de Manuel* foi uma tentativa de tirar a carapaça desses medalhões revolucionários que começavam a brilhar na Argentina, e que não chegavam a cristalizar. O livro foi escrito quando os guerrilheiros estavam em plena ação. Eu tinha conhecido em Paris alguns de seus protagonistas, e estava aterrado pelo sentimento dramático, trágico, de sua ação, onde não havia o menor resquício para que entrasse um sorriso, e muito menos um raio de sol. Percebi que aquelas pessoas, com todos os seus méritos, toda a sua

coragem e com toda razão que tinham para levar adiante a sua ação, se chagassem a cumpri-la, se chegasse, ao final, a revolução que sairia não seria a 'minha' revolução. Ia ser estratificada desde o começo. *El libro de Manuel* é um desafio, mas não um desafio insolente nem negativo. Um desafio muito cordial: apresento os personagens com toda a simpatia possível (CORTÁZAR, In: PREGO, 1991, p. 127-128).

Cortázar explora sua própria visão acerca do contexto político da época, mas o faz por meio da literatura e de seus personagens, o que lhe permite o jogo com as palavras, possibilitando certas ambiguidades e críticas que resultam do lúdico.

Ao longo das páginas dessa obra, ao estilo cortazariano, percebemos a inserção de poemas, recortes de artigos jornalísticos, tabelas com dados e até gráficos. Com exceção do primeiro elemento, os demais são vistos como intrusos ao meio literário. No entanto, conforme vimos nos exemplos anteriores, essas inserções caracterizam, em certa medida, a obra do argentino.

Outra obra que merece destaque dentro desse rol é *Fantomas contra os vampiros multinacionais*, de 1975. O texto mescla narrativa com história em quadrinhos e destaca estreitas relações entre o campo histórico e a arte literária (TEIXEIRA, 2015, p. 43). A história em quadrinhos são fragmentos do episódio mexicano *La inteligencia en llamas* da série *Fantomas, la amenaza elegante*. Nesta ficção, o personagem Fantomas tenta impedir um desconhecido de incinerar todos os livros importantes do mundo. Para isso, o super-herói recorre a escritores como Alberto Moravia, Octavio Paz, Susan Sontag e Julio Cortázar, descobrindo que eles haviam sido ameaçados de morte se continuassem publicando seus textos. A onda de medo é tão grande que pessoas do mundo todo destroem suas coleções para salvar a própria vida. Com inteligência, Fantomas descobre a identidade do desconhecido e o derrota (CÉSAR, 2011, p. 27). Desse modo, Cortázar se vale de elementos da realidade e os transforma, dando-lhe uma nova roupagem e colocando-os em outro patamar.

Já na obra *Territorios*, publicada em 1978, o autor faz uma homenagem a artistas que admirava, abordando, assim, dezessete mestres e seus respectivos territórios. Em carta enviada a Julio Silva no dia 13 de agosto de 1977, meses antes de levar a público seu novo livro, afirmou:

En cuanto al libro en sí, escribí la introducción y por fin le encontré un título honesto y que realmente me gusta bastante: TERRITORIOS. Creo que define las diferentes zonas de su contenido, la noción de un paseo por las

diferentes casillas del camaleón (CORTÁZAR, In: POLL, 2013, p. 17).

Ao estilo das obras mencionadas anteriormente, *Territórios* se constitui num livro-colagem, ou seja, traz informações, contos, reflexões e imagens que permeiam o texto escrito.

Além dessas obras mencionadas, que trazem o iconográfico de modo expresso, também há textos que sugerem a imagem por meio da palavra escrita como é o caso de *Las babas del diablo* - que integra o livro de contos *Las armas secretas* - cujo elemento central é a fotografia, ou o capítulo 109 de *Rayuela* no qual a fotografia é usada como metáfora: o personagem Morelli acredita que é impossível conhecer alguém de maneira completa. Segundo ele, quando escutamos uma pessoa ou ouvimos informações sobre ela, fazemos uma fotografia mental. Ao longo do tempo teríamos um álbum de instantes dessa pessoa.

Um ano antes de sua morte, em 1983, Cortázar lança *Os autonautas da cosmopista*, um livro escrito em conjunto com a esposa, a fotógrafa Carol Dunlop, falecida em 1982. A obra contém textos escritos pelo casal e fotos tiradas por Carol. Tudo resultou de uma aventura que durou 33 dias, no trecho entre Marselha e Paris - normalmente feito em dez horas. Tudo foi decidido num dia quando voltavam por essa estrada, viajando numa Kombi, quando a estacionaram num pequeno paradoro à beira da estrada para descansar, pois Carol não estava muito bem de saúde. O lugar lhes pareceu agradável por diversos motivos. Então, Cortázar sugeriu que deveriam viajar, num verão, de Marselha a Paris, estabelecendo regras para que tudo fosse semelhante a um jogo. Deveriam parar em todos os estacionamentos (em torno de 66). Segundo Cortázar, as regras eram as seguintes:

A primeira era que os “autonautas” (como imediatamente os batizamos) tinham o direito de entrar em dois estacionamentos [...]. A segunda regra dizia que por nenhuma razão poderíamos sair da estrada. Poderíamos aproveitar tudo o que havia na estrada, por exemplo, motéis ou hotéis, se tivéssemos vontade de tomar banho ou dormir numa cama de verdade. Os restaurantes também estavam autorizados, e as lojas onde há tudo. E à razão de dois estacionamentos por dia, ir fazendo o levantamento de cada um deles, com descrições, com fotos, de maneira que ao terminar o percurso tivéssemos um caderno com a descrição de todos os detalhes, todos os momentos da viagem (CORTÁZAR, In: PREGO, 1991, p. 130-131).

A brincadeira lhes pareceu divertida e a levaram a cabo. Cortázar afirma que cada um podia escrever o que tivesse vontade. Ele diz que as pessoas não têm

ideia do que seja uma estrada, porque só a utilizam como meio para chegar ao destino, sem explorá-la nem ver as belezas que há nela.

Os *autonautas da cosmopista* foi o último livro publicado de Cortázar e podemos dizer que marca, ao mesmo tempo, o ponto final e a continuidade eterna de uma relação de amor, amizade e cumplicidade com Carol Dunlop. Tal obra concentra os diversos traços característicos tanto do autor quanto de sua obra: o humor, a coragem e o atrevimento de se aventurar e transformar tudo em arte literária.

Diante dessa pequena seleção de obras, é possível perceber que o escritor argentino não deixava escapar de suas relações cotidianas a imaginação, a criatividade e o humor na sua ficção. Dentre tantos traços que o identificam, está a palavra “cronópio”, usada em diversos contextos, tanto ficcionais quanto reais - como no contato com amigos que, muitas vezes, eram assim denominados de forma carinhosa. Essa atitude comprova a inserção do elemento imaginativo nas experiências rotineiras. Cronópios, segundo a descrição de Cortázar na obra *Historias de cronopios y de famas*, publicada em 1962, seriam “criaturas verdes e úmidas” (CORTÁZAR, 1995, p. 66). Durante a leitura da obra, compreende-se que são seres estranhos, porém, sensíveis e sonhadores. Tal palavra passou a ser usada como adjetivo pelo autor e seus seguidores em diversas situações da vida, conforme se pode ler em textos ficcionais, cartas, ensaios, entrevistas.

Das visões e sensações exóticas, surgia o insólito e Cortázar sabia usá-lo em prol da literatura. No pequeno ensaio intitulado no original, *Do sentimiento fantástico*, publicado em *A volta ao dia em oitenta mundos* no ano de 1967, Cortázar nos coloca como percebe o fantástico tão presente em sua obra:

Parecerá raro, pero el sentimiento de lo fantástico no es tan innato en mí como en otras personas que luego no escriben cuentos fantásticos. [...] fuera de los cuentos de hadas creía con el resto de mi familia que la realidad exterior se presentaba todas las mañanas con la misma puntualidad y las mismas secciones fijas de **La Prensa** (CORTÁZAR, 1970, p. 69).

Essa ideia parece demonstrar o quanto Cortázar encarava o fantástico como algo alheio à realidade. Já com relação à literatura, sua percepção era diferente, pois considerava naturais as histórias que aos outros pareciam fantásticas.

Uma literatura de invenção, marcada na essência pela busca e pela experimentação contínua de novos rumos. Uma obra em rebelião permanente, em constante transformação: do poema lírico e do ensaio crítico, à peça teatral, ao conto, ao romance, com várias recorrências, até uma espécie de miscelânea que acolhe, ludicamente, algumas das variantes anteriores, combinando-as numa variante inclassificável, o texto avesso aos moldes tradicionais, mescla de linguagem poética, referencial e metalinguagem, elaborada a partir da matriz da fala coloquial e de uma variadíssima informação literária, ligando num mesmo cadinho a experiência da realidade imediata do escritor e os dados intertextuais da sua experiência livresca (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 17).

No campo da crítica literária, o autor de *Rayuela* também se destacou. Os diversos volumes que concentram suas reflexões críticas comprovam a extensão desse trabalho. Livros como *Clases de Literatura*, trazem registradas as aulas que ministrou em Berkley em 1980, suas reflexões teórico-críticas, suas opiniões e argumentos.

A volta ao dia em oitenta mundos e *Último round*, mencionadas anteriormente, além de imagens, também possuem alguns ensaios que permitem observar como o escritor pensava a própria obra e seu processo de produção. Nesse sentido, podemos afirmar que Cortázar ocupava duas posições ao mesmo tempo: a de escrever e a de refletir sobre essa escrita. O ensaio *Alguns aspectos do conto* é um desses exemplos por meio do qual constrói uma espécie de teoria sobre o conto como gênero e como processo de escrita em comparação com a fotografia. Assim, Cortázar nos ofereceu uma teoria do conto e a possibilidade de estudá-la e aplicá-la em seus próprios textos.

Para que possamos ilustrar a aproximação entre a ideia teórica e a imagem, queremos expor, a seguir, justamente as reflexões que partem do ensaio mencionado acima e que será uma das bases para esta tese. Já dissemos, neste trabalho, que ao ler e analisar as narrativas de Cortázar, com frequência é possível enxergar nas suas palavras a sugestão de imagens. Por mais que, muitas vezes esteja tratando de teoria, é abundante o uso de metáforas que nos levam a visualizar determinados momentos ou situações. Quando, por exemplo, reflete sobre o conto e sua construção, afirma:

Mas se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido nosso tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada,

algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes (CORTÁZAR, 2006, p. 150-151).

Também declara que “todo conto perdurável é como a semente onde dorme a árvore gigantesca (CORTÁZAR, 2006, p. 155). Essas imagens usadas de modo ilustrativo são recorrentes na sua obra. O escritor parece nunca se desprender daquilo que é físico e palpável, perambula entre as palavras, cria um jogo misterioso e envolvente em qualquer tipo de texto que escreva, integrando o leitor no campo lúdico.

Diante da forte relação com outros contextos artísticos, deparamo-nos com uma situação na qual a imagem novamente ganha espaço. Cortázar se somou a tantos outros teóricos que buscaram refletir acerca do gênero conto. Sem ignorar tudo o que já tinha sido escrito sobre o tema pelos grandes autores, o argentino investiu na comparação entre conto e fotografia, possibilitando um olhar atualizado para o gênero:

Para se entender o caráter peculiar do conto, costuma-se compará-lo com o romance, gênero muito mais popular, sobre o qual abundam as preceptísticas. Assinala-se, por exemplo, que o romance se desenvolve no papel, e, portanto, no tempo de leitura, sem outros limites que o esgotamento da matéria romanceada; por sua vez, o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico [...]. Nesse sentido, o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmera abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação [...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de “abertura”, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vão muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 2006, p. 151).

A ideia de limite, recorte e fragmento associados à fotografia, descrevem bem a visão construída por Cortázar sobre o conto. O escritor que se dispõe a escrever sobre esse gênero narrativo, trava uma batalha contra o espaço, tendo que tomar, constantemente, decisões acerca da estrutura das suas informações, de modo que não sejam julgadas como desnecessárias.

Philippe Dubois (2012), entre os tantos ângulos através dos quais analisa e

discute o cenário especificamente fotográfico, leva-nos a refletir acerca dos limites dessa arte, no tempo e no espaço, quando associa a fotografia à ideia de corte:

[...] a imagem fotográfica não é apenas uma impressão luminosa, é igualmente uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma só vez, o gesto do corte, do *cut*, que faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão. [...] A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma *fatia*, uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente *cortada ao vivo* (DUBOIS, 2012, p. 161).

Esse pequeno fragmento deixa evidente que a fotografia, assim como o conto, nasce de um momento que exige a construção a partir da subtração. “Para o fotógrafo, há apenas uma opção a fazer, opção única, global e que é irremediável. Pois uma vez dado o golpe (o corte), tudo está dito, inscrito, fixado” (DUBOIS, 2012, p. 167). Diante de sua obra, tanto o contista quanto o fotógrafo atuam a partir da ideia de limite espacial de modo bem semelhante. Já no que diz respeito ao tempo, o contista dispõe de uma fração bem maior que o fotógrafo para efetuar o corte certo. Ainda assim, em ambos os casos, as eleições feitas configuram uma questão de inteligência frente aos elementos (ou fragmentos) que se oferecem às mãos do artista.

Com relação à produção crítica, textos como *Do sentimiento fantástico* e *Um Julio fala ao outro*, do livro *A volta ao dia em oitenta mundos* (1967) e *Do conto breve e seus arredores* da obra *O último round* (1969), *Notas sobre o romance contemporâneo* e *Morte de Antonin Artaud*, que compõem a *Obra crítica* (1994), mostram a visão e análise acerca de temas como o fantástico, o conto, o romance, a arte e o Surrealismo, do qual falaremos a seguir. Os inúmeros ensaios mostram quão vastas foram as discussões do argentino que afirmava ser tímido e introspectivo, de poucos, mas verdadeiros amigos. Sua produção crítica é o espelho do seu pensamento e aponta até onde foram suas reflexões e como avaliava as situações provenientes do campo literário, artístico e político. Suas explicações e demonstrações teóricas, quase sempre acompanhadas de metáforas que se traduziam em imagens, deixavam clara sua postura e visão práticas frente a essas questões.

Nesta breve exposição sobre a produção de Cortázar, não podemos deixar de mencionar sua produção epistolar. Embora o escritor argentino tenha declarado

várias vezes que não possuía muitos amigos e que levava uma vida um tanto solitária, suas cartas revelam que as amizades eram inúmeras. As correspondências escritas e enviadas ao longo de sua vida somam, hoje, cinco volumes, segundo a edição organizada por Aurora Bernárdez e Carles Álvarez Garriga em 2012. Certamente, se nos concentrássemos apenas nesses textos, teríamos material suficiente para escrevermos diversos trabalhos acadêmicos. No entanto, nosso intuito é o de trazer à luz, brevemente, essa outra faceta da produção cortazariana:

La correspondencia de Julio Cortázar es su biografía, la mejor escrita y documentada que cabe esperar, pero también el relato en primera persona de lo que le ocurrió en sus varios cautiverios geográficos, políticos y hasta sentimentales (CORTÁZAR, In: BERNÁRDEZ & GARRIGA (Orgs), Vol. I, 2012, p. 21).

Por meio das cartas de Cortázar é possível conhecer mais profundamente os pensamentos, ideias e posicionamentos acerca dos mais diversos temas. Eduardo Hugo Castagnino, Mercedes Arias, Lucienne Chavange de Duprat, Sergio Sergi e Eduardo Jonquières eram alguns dos amigos com os quais Julio Cortázar trocava cartas. Nessa relação, transparece a veia crítica, literária e pessoal.¹⁷ É possível acompanhar o desenvolvimento de certos temas que são tratados quando lemos a sequência de cartas trocadas com determinadas pessoas, configurando verdadeiras narrativas cujo protagonista é o próprio Cortázar. Ousamos afirmar que essas correspondências se constituem, também, naquilo que entendemos como obra cortazariana. Em suas linhas há de tudo um pouco: reflexão, notícia, humor, ficção, sentimento e poesia. Quando nos vemos diante das mais de mil e quinhentas cartas reunidas em cinco volumes, confirmamos que esse escritor argentino foi além da poesia, do conto, do romance e do ensaio; deixou-nos sua voz impressa nas cartas para que pudéssemos “escutá-la” *ad aeternum*.¹⁸

¹⁷ Para ler as cartas, consultar: CORTÁZAR, Julio. *Cartas*. In: BERNÁRDEZ, Aurora; GARRIGA, Carles Álvarez (Orgs). Buenos Aires: Aguilar, Altea. Taurus, Alfaguara, 2012. São cinco volumes e cada um compreende um período temporal: Vol I: 1937 a 1954, Vol II: 1955 a 1964, Vol III: 1965 a 1968. Vol IV: 1969 a 1976 e Vol V: 1977 a 1984.

¹⁸ O levantamento de todos os títulos das obras de Cortázar, bem como prólogos, contracapas, colaborações, publicações em jornais, correspondências, filmografias inspiradas em sua literatura, entre outros, podem ser encontrados em AQUILANTI, Lucio; BAREA, Federico. *Todo Cortázar: Bio-bibliografía*. Buenos Aires: El autor, 2014. Como não mencionaremos todas as obras ficcionais do autor ao longo do nosso trabalho, queremos citá-las, aqui, caso o leitor deseje consultar a cronologia dessas publicações: *Presencia* (1938), *Los reyes* (1949), *Bestiario* (1951), *Final del juego* (1956), *Las armas secretas* (1959), *Los premios* (1960), *Historias de conopios y de famas* (1962), *Rayuela* (1963), *Todos los fuegos el fuego* (1966), *La vueta al día em ochenta mundos* (1967), *62 Modelo para armar* (1968), *Último round* (1969), *Pameos y meopas* (1971), *Prosa del*

3.2 Cortázar e o flerte com o surrealismo

Já mencionamos, neste trabalho, aspectos que colocam a obra de Cortázar num patamar diferenciado daquele ocupado por muitos escritores latino-americanos. Podemos dizer que seus textos são, também, resultado do modo como percebe o entorno e as suas circunstâncias. Inserções de imagens visuais, gráficos e recortes de jornal em meio a um texto escrito, seres que surgem de um contexto irracional, histórias que nascem de sonhos, informações disparadas pelo subconsciente, narrativas que não obedecem à ordem linear e convencional de leitura. Os críticos e os leitores têm motivos suficientes para se surpreender diante da produção literária de Julio Cortázar. No que tange às análises de sua obra, não faltaram estudiosos para apontar as aproximações do escritor argentino com o surrealismo. Ao longo dos anos em que foi possível questioná-lo sobre isso, deixou clara a posição de que não se considerava um surrealista, segundo nos informa uma das grandes estudiosas de Cortázar, Evelyn Pinon Garfield (1975) em seu texto *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*

O surrealismo teve seu *Manifiesto* publicado no ano de 1924 em Paris. O texto escrito por André Breton lançava um grito de revolta, não permitia o conformismo, pregava a liberdade e exaltava os poderes da imaginação. Convidava a todos para que “praticassem a poesia” (PONGE, 1999, p. 11). Segundo o escritor Octavio Paz,

Embora tenha nascido na França e suas principais manifestações, em matéria poética, tenham sido em língua francesa, o surrealismo foi um movimento internacional. Houve grupos surrealistas na Bélgica, Tchecoslováquia, Iugoslávia, Romênia, Japão, Inglaterra, Argentina, Chile. [...]. Além disto, em quase todo o mundo houve poetas e artistas filiados individualmente ao surrealismo (PAZ, 1999, p. 164).

Nesse sentido, as ideias propagadas pelo *Manifiesto* não ficaram restritas a um grupo ou local específico. Pelo contrário, espalharam-se pelo mundo agregando adeptos que concordavam com a arte livre das amarras da consciência e da racionalidade.

Na Argentina, Aldo Pellegrini foi o grande entusiasta e propagador das ideias

observatorio (1972), *Libro de Manuel* (1973), *Octaedro* (1974), *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), *Alguien que anda por ahí* (1977), *Territorios* (1978), *Un tal Lucas* (1979), *Queremos tanto a Glenda* (1980), *Los autonautas de la cosmopista* (1983 – con la colaboración de Carol Dunlop), *Deshoras* (1983), *Nicaragua tan violentamente dulce* (1983) (AQUILANTI, BAREA, 2014).

surrealistas e criador do primeiro grupo surrealista fora da França, como bem esclarece o professor e pesquisador Ruben Daniel Méndez Castiglioni (2014) no livro *Surrealismo – Aldo Pellegrini, el pionero en América*. Ao argentino, posteriormente, juntaram-se Enrique Molina, Carlos Latorre, Julio Llinás, Francisco Madariaga, entre outros. Em 1928, no primeiro número da revista *Qué*, Pellegrini recebe a incumbência de realizar a primeira manifestação do surrealismo na América Hispânica, dada a importância de sua figura frente o termo e seu significado (MARTINS, 1999).

Nos estudos realizados sobre o surrealismo na América Hispânica, não encontramos o nome de Cortázar vinculado à estética surrealista. O que percebemos são indícios que saltam de suas obras ficcionais e ensaios que mostram certa simpatia do escritor pelos princípios surrealistas. De um modo geral, além desses, há outros motivos que se somam e corroboram o argumento dos que aproximam Cortázar desse campo. O fato de que o surrealismo tem forte ligação principalmente com o onírico e o subconsciente, parece fortalecer a possível relação de Cortázar com as ideias surrealistas. Novamente mencionaremos uma das entrevistas concedidas a Omar Prego, na qual afirma: “‘Casa tomada’ foi um pesadelo. Eu sonhei aquilo. A única diferença entre o conto e o sonho é que no pesadelo eu estava sozinho” (CORTÁZAR, In: PREGO, 1991, p. 52). E acrescenta:

[...] enquanto era professor em Chivilicoy, li as obras completas de Freud na tradução de Torres Ballester, na edição espanhola. E fiquei fascinado. Então, comecei, de maneira muito primária, a auto analisar meus sonhos. Dos meus sonhos saiu boa parte dos meus contos (CORTÁZAR, In: PREGO, p. 170-171).

Cortázar sentia-se atraído e tinha curiosidade pelas questões do subconsciente, pois entendia que ali se encontrava a fonte que deixava escorrer uma essência da qual ele poderia se aproveitar. O sonho era uma ideia muito presente na vida e na literatura do escritor argentino, como se pode comprovar pelos trechos acima e em outras entrevistas concedidas ao longo de sua trajetória literária.

Quando lemos o *Manifesto surrealista*, de 1924, observamos ainda mais a insistência quanto à ideia do sonho:

Com justa razão Freud dirigiu sua crítica para o sonho. É inadmissível, com efeito, que esta parte considerável da atividade psíquica [...] não tenha recebido a atenção devida. A extrema diferença de atenção, de gravidade,

que o observador comum confere aos acontecimentos da vigília e aos do sono, é caso que sempre me espantou. É que o homem, quando cessa de dormir, é logo o juguete de sua memória, a qual, no estado normal, deleita-se em lhe retrair fracamente as circunstâncias do sonho, em privar este de toda conseqüência atual, e em despedir o único determinante do ponto onde ele julga tê-lo deixado, poucas horas antes: esta esperança firme, este desassossego. Ele tem a ilusão de continuar algo que vale a pena. O sonho fica assim reduzido a um parêntese, como a noite (BRETON, 1985, p. 42).

Sobre isso, propõe alguns conselhos. No de número 4, sugere:

4.º. do momento em que seja submetido a um exame metódico, quando, por meios a serem determinados, se chegar a nos dar conta do sonho em sua integridade (isto supõe uma disciplina da memória que atinge gerações; mesmo assim comecemos a registrar os fatos salientes), quando sua curva se desenvolve com regularidade e amplitude sem iguais, então se pode esperar que os seus mistérios, não mais o sendo, dêem lugar ao grande Mistério. Acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer (BRETON, 1985, p. 44).

A concepção de que entre os dois estados opostos, sonho e realidade, há um espaço no qual se manifestam elementos que podem ser transformados em arte para os surrealistas, fica bastante evidente nos fragmentos acima. Quanto a esse aspecto, Julio Cortázar não discordava, já que, enquanto dormia entrava em contato com o mundo onírico e, ao acordar, buscava traduzi-lo em palavras.

Além de ter diversos contos suscitados por meio dos sonhos, o autor de *Rayuela* também soube explorar nas narrativas a fusão (ou a redução) desses dois elementos contraditórios, como nos coloca André Breton no trecho acima, referindo-se à realidade e ao sonho¹⁹. Em *La noche boca arriba* do livro *Final del juego* (1956) que será analisado nos capítulos posteriores, o protagonista sofre um acidente e é levado ao hospital. No avançar da narrativa, num estado entre a vigília e o sono, percebe-se que o sonho passa a ser entendido como realidade e esta passa a ser uma espécie de visão do futuro.

Cortázar também se referiu, algumas vezes, a uma ideia que talvez não tenha praticado no seu sentido mais profundo, mas sua menção o aproximou, em certa medida, ao surrealismo.

¹⁹ Cabe ressaltar que no *Segundo Manifesto*, publicado em 1929, algumas ideias foram reformuladas, entre elas o conceito de contraditório que definia os pares: sonho e realidade, racional e irracional, consciente e inconsciente, entre outros, propostos pelo *Manifesto* de 1924. tal ideia é reforçada pelo precursor do surrealismo na América, Aldo Pellegrini, que afirma não haver barreiras entre os termos mencionados acima. Esta e outras informações acerca do Surrealismo podem ser encontradas na obra *Surrealismo – Aldo Pellegrini, el pionero en América*, do pesquisador e especialista no tema, Dr. Ruben Daniel Méndez Castiglioni, publicado em 2014.

Eu me diverti muito comigo mesmo, principalmente há muitos anos, com experiências de escrita automática. São tremendos galicismos, mas que me divertiam muito, porque de dentro deles de repente saltavam duas ou três frases que tinham um sentido especial, ou me explicavam alguma coisa. No entanto, nunca teria me ocorrido a ideia de publicá-las, como os surrealistas faziam (CORTÁZAR, In: PREGO, 1991, p. 140).

A escrita automática é um entre os diversos aspectos que se relacionam ao surrealismo. No entanto, não podemos reduzir a produção poética surrealista ao automatismo. No *Manifesto*, Breton esclarece:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral (BRETON, 1985, p. 58).

Quando Cortázar menciona a escrita automática, refere-se a uma espécie de brincadeira que fazia com as palavras, das quais surgiam outras sem uma lógica específica. Talvez se aproxime um pouco do jogo com as palavras, proposto pelos surrealistas:

La manera favorita de los surrealistas para desafiar al azar a través de los juegos. Desde el principio, el grupo surrealista concedió enorme importancia a los juegos. Uno de ellos, llamado “notas escolares”, fue uno de los primeros en aparecer: los participantes debían atribuir una nota (de +20 hasta -20) a cada nombre de una lista de personalidades de diversas áreas [...]. Rápidamente, los surrealistas percibieron la idea de combinar juegos y azar, es decir, recurrir a actividades lúdicas para hacer aparecer el azar. Uno de los juegos más conocidos es el llamado *cadáver exquisito*, un viejo entretenimiento de salón: cada participante (de dos a cinco o seis) escribe parte de una frase sin saber lo que el anterior escribió, ni lo que escribirá lo siguiente. El juego pasó a denominarse así por la primera frase obtenida en un grupo de cinco participantes: *el cadáver – exquisito – beberá – el vino – nuevo* (MÉNDEZ CASTIGLIONI, 2014, p. 32).

Podemos afirmar, talvez, que a diferença entre o jogo proposto pelos surrealistas e aquele praticado por Cortázar está, primeiramente, na estruturação e no modo como essa brincadeira acontecia e, segundo, que o jogo praticado pelos surrealistas era conduzido inteiramente pelo acaso, enquanto o argentino, em alguma medida, adequava seus resultados a certas situações conforme lhe convinha, suprimindo palavras e acrescentando outras. Ainda que Cortázar, posteriormente, usasse a razão para manter ou eliminar palavras e ideias desse

processo todo, é possível perceber a existência de um estágio inicial de automatismo expresso por meio do pensamento descontrolado e não-racional. Ao explicar, certa vez, que um escritor trabalha em outros níveis, além do racional, Cortázar diz que o impulso de escrever

Pode vir de uma associação de idéias, de uma figura que se forma em um dado momento, uma associação inesperada de idéias, e isso tudo tem força justamente porque não é consciente, porque vem de baixo, vem de dentro, e obriga – no meu caso – a escrever um conto deixando-me levar pelo acaso (CORTÁZAR, In: PREGO, 1991, p. 30).

Quiçá essa forma de produzir sua obra, um tanto distinta da maioria dos escritores, explique sua simpatia pelo surrealismo, pois nele encontra argumentos que justifiquem, em parte, sua postura perante o próprio processo de produção.

Ainda no tema das aproximações, é importante ressaltar que *Rayuela*, uma das obras cortazarianas que mais se destacam pela sua estrutura e composição, foi motivo de estudos e comparações que possibilitaram alcançar pontos de conexão com a obra *Nadja* (1928) de André Breton:

Entre las elecciones estéticas se *Rayuela* de encuentra – y no en el lugar menos importante -, la de las vanguardias de principios del siglo XX. De ellas, es quizás el *surrealismo* la de mayor productividad y ya había sido señalado por Cortázar cuando en 1948 se refirió a la novela como dirección a seguir [...]. Es ante todo *Nadja* (1928) de André Breton, el texto que proporciona una serie de rasgos de escritura, que serán retomados por Cortázar; hay fundamentalmente una tematización de lo urbano, de los paseos sin rumbo, de los personajes extraños que describen las experiencias de los miembros del Club de la Serpiente; pero es ante todo la figura femenina Nadja-Maga la que establece los mayores puntos de contato entre el texto de Breton y la aspiración sesentista de Cortázar a reeditar una práctica del arte vinculada con la “vida”. Hay en *Nadja* un desarrollo de do antirrepresentativo del lenguaje y una nueva concepción del texto ao incorporar fotos y dibujos, discursos que incrustan en el tono confidencial de un narrador – Breton – que relata la irrupción de una mujer em su vida de artista. *Rayuela* parece recoger la idea bretoniana de hacer un libro “batiente como una puerta”, que deje entrever, que sea lugar de pasaje (MONTALDO, 1996, p. 594).

Muitos estudiosos compartilham da opinião de que *Nadja* e *Maga* são motivadas, ainda que de maneiras distintas, por condutas inconscientes. Obviamente, há outros pontos na obra *Rayuela* que podem ser associados a *Nadja*, mas preferimos mencionar aquele que é central e diz respeito às protagonistas.

Saindo da obra ficcional e analisando a crítica cortazariana, nos deparamos com diversos ensaios cujo tema é discutir o surrealismo ou aspectos ligados a ele,

como por exemplo: *Rimbaud* (1941), *Muerte de Antonin Artaud* (1948), *Un cadáver viviente* (1949), *Irracionalismo y eficacia* (1949), entre outros. Nesses ensaios, Cortázar realiza diversas reflexões que, quase sempre, ressaltam o elogio e a simpatia aos princípios que pregam uma escrita mais livre e menos racional.

No entanto, as relações apontadas acima, entre a obra de Julio Cortázar e o surrealismo, não são suficientes para que possamos classificá-lo como um surrealista. Na combinação entre realidade e sonho, presente em contos como *La noche boca arriba*, é possível perceber em maior escala o tom fantástico que, segundo Todorov “é a hesitação experimentada por uma criatura que não conhece senão as leis naturais, perante um acontecimento com aparência de sobrenatural” (TODOROV, 1977, p. 26), ou seja, há um temor frente à situação; ou então, o neofantástico no qual o insólito surge e gera uma nova realidade que passa a ser aceita, em certa medida, pelos que dela participam (ALAZRAKI, 1983), sem o terror típico dos contextos fantásticos.

No que diz respeito aos contos e seus possíveis elementos que se aproximam do surrealismo, podemos dizer que são bastante pontuais e não possuem força necessária dentro da obra cortazariana a ponto de ser vista na sua totalidade sob a ótica surrealista. O mesmo ocorre com *Rayuela*. A comparação entre Maga e Nadja é bastante plausível, mas fora essa e algumas imagens sugeridas que beiram ao surrealismo, não desperta, no nosso ver, uma aproximação tão óbvia. A inovação estilística da obra, sem dúvida, demonstra a liberdade com que o artista atuou ao longo da criação. Nesse jogo, o tempo todo o leitor é convidado a reordenar fragmentos e reconstruir novos sentidos. Assim, podemos afirmar que Cortázar se aproveitou de alguns princípios surrealistas, principalmente o de “ouvir” o subconsciente transformando seu produto em arte literária. Contudo, na maior parte de sua produção, buscou alcançar a realidade e suas possíveis explicações. Se pudéssemos afirmar que Cortázar é surrealista, arriscaríamos dizer que o é em alguns aspectos, como, por exemplo, na maneira não convencional com que trata a matéria do mundo da qual resultam suas narrativas. Para ilustrar, basta pensar no conto *Carta a una señorita en París* de *Bestiario* (1951) cujos coelhos são regurgitados pelo protagonista; ou então, *Relojes*, pequena passagem de *Historias de Cronopios y de Famas* (1962) na qual um relógio de alcaçofras marca todas as horas ao mesmo tempo. O trecho é breve e, por isso, citamos abaixo:

Un fama tenía un reloj de pared y todas las semanas le daba cuerda CON GRAN CUIDADO. Pasó un cronopio y al verlo se puso a reír, fue a su casa e inventó el reloj-alcachofa o alcaucil, que de una y otra manera puede y debe decirse.

El reloj alcaucil de este cronopio es un alcaucil de la gran especie, sujeto por el tallo a un agujero de la pared. Las innumerables hojas del alcaucil marcan la hora presente y además todas las horas, de modo que el cronopio no hace más que sacarle una hoja y ya sabe una hora. Como las va sacando de izquierda a derecha, siempre la hoja da la hora justa, y cada día el cronopio empieza a sacar una nueva vuelta de hojas. Al llegar al corazón el tiempo no puede ya medirse, y en la infinita rosa violeta del centro el cronopio encuentra un gran contento, entonces se la come con aceite, vinagre y sal, y pone otro reloj en el agujero (CORTÁZAR, 1995, p. 68).

No fragmento, observa-se a diluição do tempo por meio da imagem do relógio. Nesse sentido, os supostos traços surrealistas na matéria de suas narrativas, estariam muito mais próximos das artes plásticas que da produção literária do surrealismo. As imagens que se desprendem de narrativas como *Carta a una señorita en París* e *Relojes*, para citar apenas duas, são muito semelhantes aos elementos que saltam das pinturas de Salvador Dalí, um artista que “amplificou os elementos absurdos e fez da insanidade um princípio” (WALTHER, 1999, p. 143), como se pode comprovar em *A persistência da memória* (1931), *Seis aparições de Lenine num piano* (1931) ou *Sonho provocado pelo voo de uma abelha em torno de uma romã, um segundo antes de despertar* (1944), entre outras obras; ou ainda, a sequência aparentemente desordenada das cenas do filme *Um cão andaluz* (1929) de Luis Buñuel. Assim, Cortázar se serve de certa liberdade para imaginar e combinar elementos, não necessariamente por se enxergar como surrealista, mas porque entende que a literatura (assim como as demais artes) é expressão e, sobretudo, liberdade.

No próximo subcapítulo, queremos trazer à tona os três primeiros livros de contos de Cortázar na tentativa de aproximá-los do elemento fotográfico, nos moldes da ideia já proposta pelo mesmo autor no ensaio *Alguns aspectos do conto*. Se ao escrever um conto o escritor atua como um fotógrafo, então podemos lançar duas hipóteses: primeiro, a de que nos contos de Cortázar é possível encontrar aspectos semelhantes aos da fotografia, ainda que as linguagens sejam diferentes e, segundo, a de que um livro de contos pode, em alguma medida, aproximar-se da estrutura e do sentido de um álbum fotográfico, ou seja, um conjunto de fragmentos

capaz de gerar unidade e novos sentidos.

3.3 Os três primeiros conjuntos: *Bestiario*, *Final del juego* e *Las armas secretas*²⁰

Bestiario, lançado em 1951, é o primeiro livro de contos de Julio Cortázar. As narrativas *Casa tomada*, *Carta a una señorita en París*, *Lejana*, *Ómnibus*, *Cefalea*, *Circe*, *Las puertas del cielo* e *Bestiario* integram o livro que Cortázar teria escrito em meio à solidão, conforme afirma em entrevista ao jornalista e locutor peruano Hugo Guerrero Marthineitz: “En lo que respecta a mí, empecé a escribir mi obra en la más profunda soledad, sin el menor contacto con los editores. Un buen día, quienes me descubrieron no fueron los editores, fueron los lectores” (1995, p.31)²¹. Cortázar refere que a publicação de um livro dependia muito do contato com as editoras e que, no caso de *Bestiario*, os próprios leitores teriam impulsionado a circulação da obra.

Os contos que compõem esse livro são dotados de mistérios que envolvem o leitor no jogo típico cortazariano. O conto *Casa tomada*, que abre *Bestiario*, é justamente aquele em que as portas da casa vão se fechando para os personagens e estes são obrigados a abandoná-la. Já se pode observar características bem definidas na narrativa desse autor: frases predominantemente curtas e objetivas que estimulam a formação de imagens por meio das palavras. Salienta-se o elemento fantástico e envolve o leitor numa atmosfera misteriosa e enigmática.

Final del juego foi publicado cinco anos após *Bestiario*, em 1956. Na sua primeira publicação pela editora mexicana *Los presentes*, havia um total de nove contos apenas: *Los venenos*, *La puerta condenada*, *Las Ménades*, *La banda*, *El móvil*, *Torito*, *Axolotl*, *La noche boca arriba* e *Final del juego*. Na sua segunda edição, em 1964, pela editora *Sudamericana*, foram incluídos outros nove contos: *Continuidad de los parques*, *No se culpe a nadie*, *El río*, *El ídolo de las Cícladas*, *Una flor amarilla*, *Sobremesa*, *Los amigos*, *Relato con un fondo de agua* e *Después*

²⁰Apesar dos contos terem sido traduzidos ao português, para as citações, utilizaremos a sua versão original por entender que assim, estaremos mais próximos dos artifícios linguísticos tão presentes na obra do autor e de outras escolhas sintáticas ou semânticas que uma tradução nem sempre consegue manter.

²¹A entrevista foi publicada pela primeira vez na Revista *Siete Días*, Bs As, em dezembro de 1973. No entanto, o trecho que colocamos acima encontra-se num livro que compila diversas entrevistas de Cortázar, intitulado *Julio Cortázar – Confieso que he vivido y otras entrevistas*, numa edição de 1995 de Antonio L. Crespo.

del almuerzo. Esses últimos seriam contos produzidos entre 1945 e 1962. Nessas narrativas, de um modo geral, predominam os efeitos da ambiguidade, do duplo e das profundas reflexões propostas pelos personagens e suas ações.

Las armas secretas teve sua primeira publicação em 1959 quando Julio Cortázar já era destaque entre os escritores de contos. O livro contempla apenas cinco narrativas: *Cartas de mamá*, *Los buenos servicios*, *Las babas del diablo*, *El perseguidor* e *Las armas secretas*, das quais, duas foram transformadas em filme: *Las babas del diablo* inspirou o cineasta italiano, Michelangelo Antonioni, a produzir *Blow-up – depois daquele beijo*, em 1966, e *El perseguidor* virou filme em 1965 pelas mãos de Osías Wilenski, diretor de cinema argentino. No volume, encontramos, além do traço das inquietantes ambiguidades sugeridas pelo autor, também a presença da fotografia no conto *Las babas del diablo* e da música em *El perseguidor*, elementos dos quais o argentino costumava se apropriar para inserir na sua obra. Neste livro de contos, Cortázar deixa claros os conflitos e as inquietações que decorrem das relações humanas ou dos silêncios interiores.

Esses primeiros livros, no nosso entendimento, já traçam um perfil do escritor no início de sua narrativa. Todas as informações acerca da obra de Cortázar discutidas até agora, neste trabalho, servirão, primeiro, para ampliar e fortalecer o já conhecido no que se refere ao autor e sua narrativa e, segundo, para dar suporte e amparo à nossa tese quanto a fato de que é possível aproximar alguns elementos e procedimentos fotográficos aos contos do escritor em questão. A seguir, tentaremos estabelecer algumas possíveis relações entre os aspectos da técnica compositiva da fotografia, expostos no capítulo 2, e os contos de *Bestiario*, *Final del juego* e *Las armas secretas* para podermos aprofundar esse cruzamento no capítulo 5.

4 TRAÇOS FOTOGRÁFICOS NOS CONTOS DE CORTÁZAR

Quando lidamos com o universo artístico-literário cortazariano, é sempre necessário fazer um recorte daquilo que se pretende aproximar e analisar, dadas as inúmeras possibilidades de estudos e pesquisas que se oferecem em decorrência de sua vasta obra. Como nos coloca Davi Arrigucci, “Vista no conjunto, a obra literária de Julio Cortázar parece traçar o itinerário labiríntico de uma busca incessante” (1973, p. 15). Esta obra labiríntica é capaz de gerar inúmeras possibilidades, caminhos e elementos passíveis de análise sob diversas óticas.

Como dito anteriormente, a narrativa de Julio Cortázar, independentemente do gênero ou categoria a que pertence, mostra-se ao leitor sempre em forma de imagens muito precisas, ou seja, suas palavras vão formulando-as de modo que saltam instantaneamente da narrativa para os olhos do leitor. Esta é uma característica muito marcante na escrita do autor. Além disso, é bastante comum encontrarmos, nessas narrativas, informações que se oferecem em frases breves, como se fossem pequenos *flashes*. Não lhe parece imprescindível seguir divagando em longas orações acerca de um personagem ou de um objeto. Uma ou duas palavras semanticamente condensadas, às vezes, cumprem o seu papel de dizer (ou ocultar) informações que considera adequadas àquele momento do texto. Sempre que é preciso explicar um processo, fenômeno ou situação cujo significado é mais abstrato, Cortázar se utiliza de metáforas ou comparações para gerar imagens. Tal aspecto se fortalece ainda mais quando trazemos à tona o fato de que ele comparou a estrutura do conto à fotografia, ressaltando os principais pontos que os aproximam. Ademais, é possível observar que Julio Cortázar escreve seus contos no mesmo nível que um fotógrafo registra suas imagens, obedece determinadas “regras” ou princípios, pois ignorá-los seria sucumbir ao desastre de sua escrita.

Diante dessas circunstâncias, o mundo fotográfico e o literário se mesclam na narrativa cortazariana quando analisamos seus contos; são narrativas breves cujas histórias nasceram de uma simples ideia, fato ou sonho, mas que foram cuidadosamente recortadas por meio da minuciosa escolha das palavras. Nos contos que serão analisados, buscaremos aproximar aspectos da escrita com os da linguagem fotográfica. Para isso, traçamos, abaixo, esquemas que permitem visualizar de maneira imediata as relações estabelecidas de acordo com a nossa

interpretação.

4.1 Construção das primeiras relações

No primeiro esquema, destacam-se os contos nos quais observamos a predominância do jogo de luz e sombra, tendo em vista o modo como as informações vão sendo reveladas ou ocultadas. Muitas das narrativas de Julio Cortázar se caracterizam pelas inúmeras lacunas as quais despertam no leitor a ânsia pela busca de informações que, na maioria das vezes, não são reveladas. É como se essas narrativas apresentassem “manchas escuras” provocadas por silêncios, objetos que os olhos não alcançam ou dados incompletos:

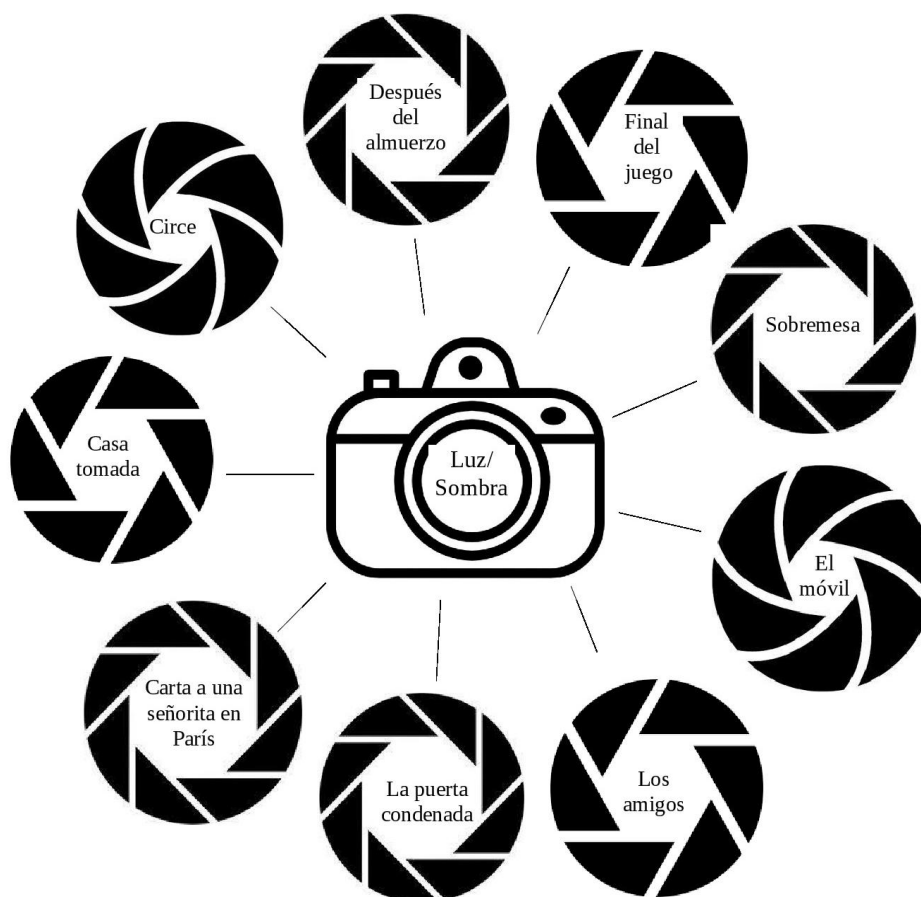


Figura 16 – Contos relacionados à luz e sombra
Fonte: Acervo pessoal

Abaixo, destacamos os contos cujo ponto de vista se salienta em relação a

outros elementos. Podemos observar que alguns contos se repetem quanto ao aspecto fotográfico a que estão relacionados, pois é possível identificar, além de questões de luz e sombra, o ponto de vista por meio do qual tomamos conhecimento dos fatos. Nas narrativas representadas a seguir, destacamos a figura do narrador como alguém que conta ou expõe os fatos a partir do lugar específico que ocupa:

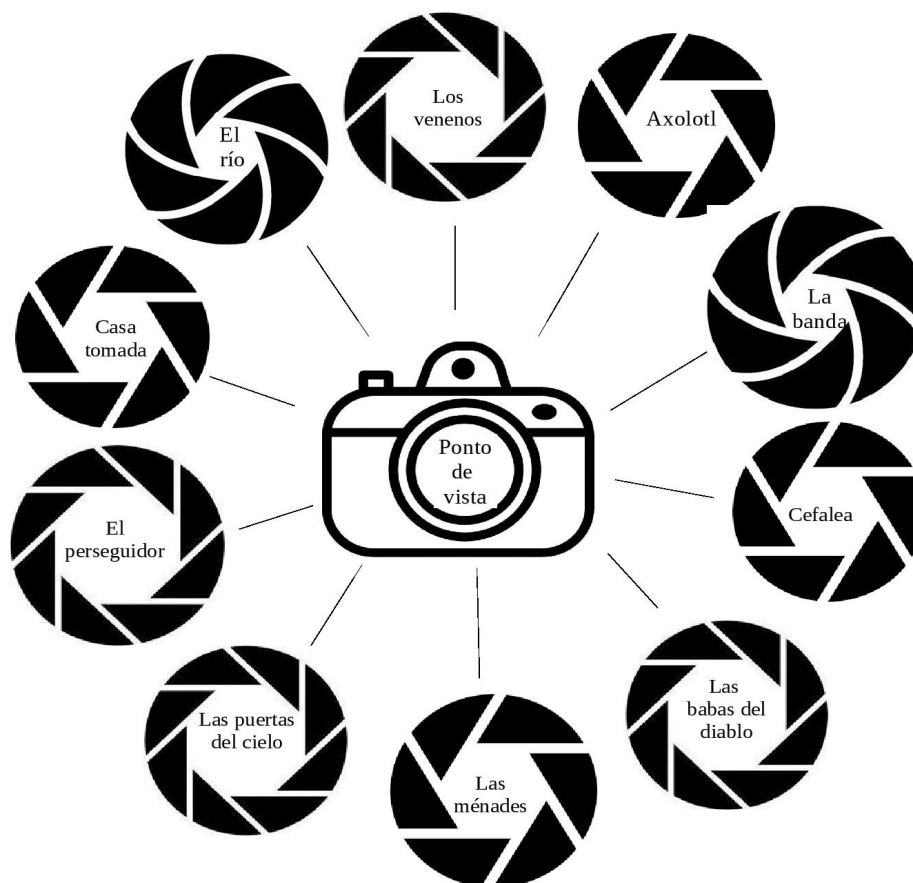


Figura 17 – Contos relacionados ao ponto de vista
Fonte: Acervo pessoal

Em seguida, selecionamos os contos nos quais é possível observar situações diferentes que se salientam num mesmo espaço. Nas narrativas mostradas no esquema abaixo, destaca-se um tema muito recorrente nos contos de Cortázar: o duplo. Nesse sentido, acreditamos que tal aspecto pode estabelecer uma relação com a estratégia da dupla exposição fotográfica no sentido de que enxergamos duas imagens sobrepostas que não são, necessariamente, idênticas:

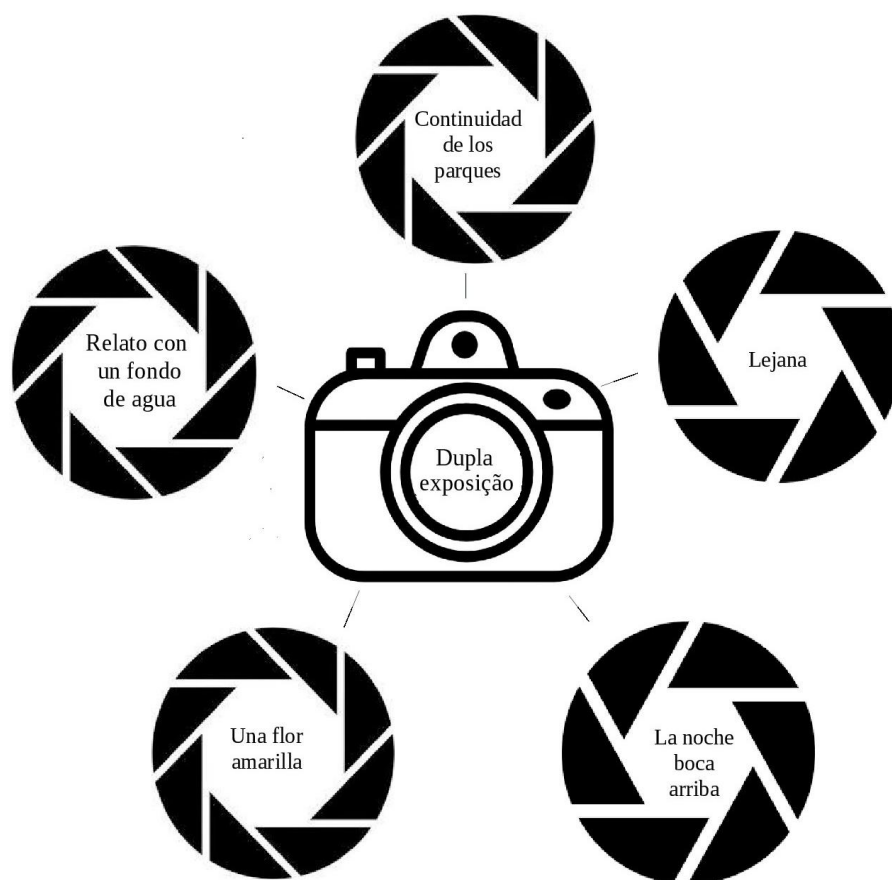


Figura 18 – Contos relacionados à dupla exposição
Fonte: Acervo pessoal

Abaixo, selecionamos os contos que, no nosso entendimento, possuem relação com foco, profundidade de campo ou planos fotográficos. Em *Los buenos servicios*, *Las armas secretas*, *El ídolo de las Cícladas* e *Cartas a mamá* identificamos que há sempre duas situações em que, uma delas se desloca para frente ou para trás, alcançando, dentro da narrativa, mais ou menos destaque com relação ao tempo e ao espaço em que estão situadas:

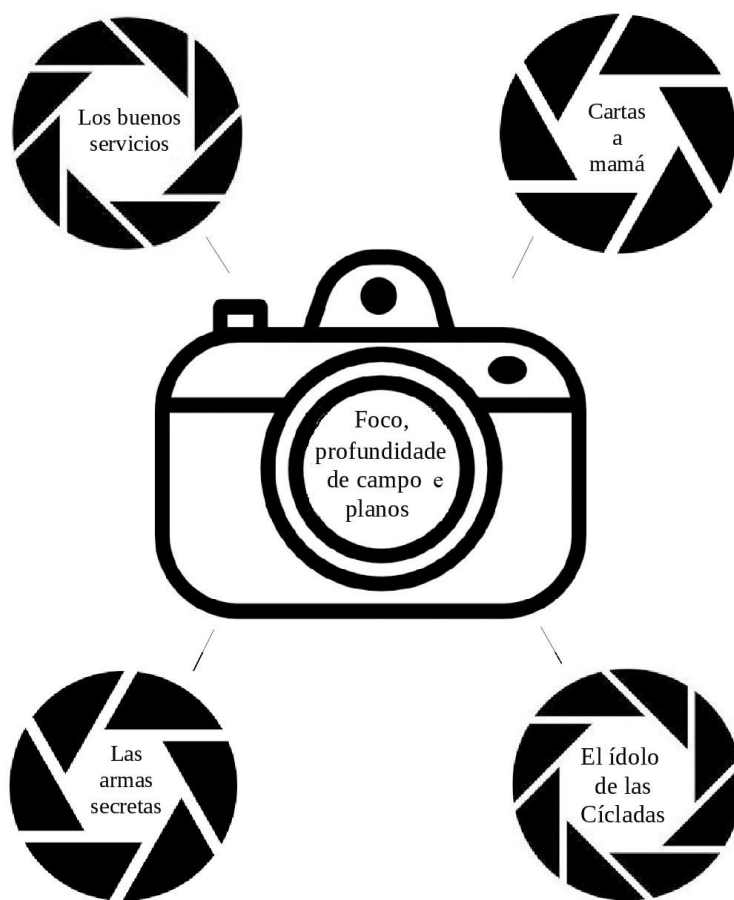


Figura 19 – Contos relacionados ao foco, profundidade de campo e planos
Fonte: Acervo pessoal

Os seis contos que seguem, podem ser relacionados com a composição fotográfica e o enquadramento, por apresentarem uma série de elementos que se organizam entre si, gerando uma espécie de equilíbrio. Além disso, alguns desses contos apresentam objetos que funcionariam, na fotografia, como moldura, o que reforça a ideia do enquadramento:

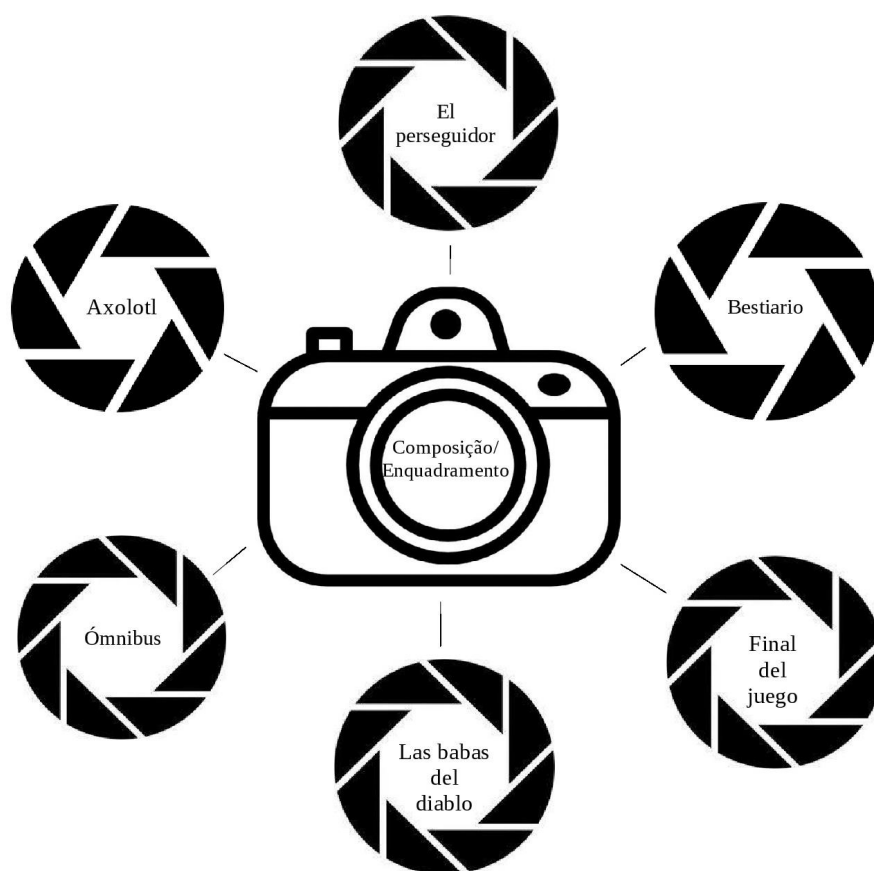


Figura 20 – Contos relacionados à composição e enquadramento
Fonte: Acervo pessoal

Os contos representados no esquema abaixo, estabelecem uma aproximação, a partir da nossa interpretação, com a macrofotografia, tendo em vista que pequenos detalhes passam por um processo de descrição bastante minuciosa por parte do narrador, permitindo que o leitor possa visualizá-los numa escala bem maior daquela apresentada pela realidade. O mesmo ocorre na macrofotografia que, com o auxílio de lentes específicas, é possível ampliar a imagem dos objetos que estão distantes do observador:

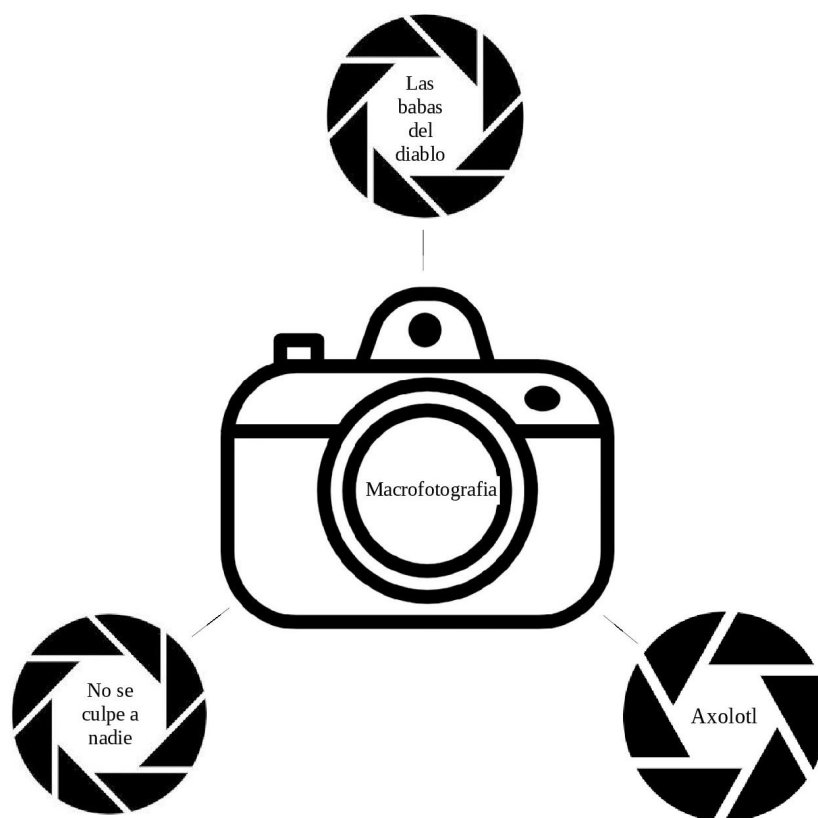


Figura 21 – Contos relacionados à macrofotografia
Fonte: Acervo pessoal

Com relação aos *flashes* fotográficos, pensamos que o conto *Torito* é o que mais se relaciona pelo modo como a narrativa está construída. Suas frases curtas, jogadas a todo instante aos olhos e ouvidos do leitor, funcionam como *flashes* que, a cada “jato” de luz, mostra uma nova informação também breve e objetiva:

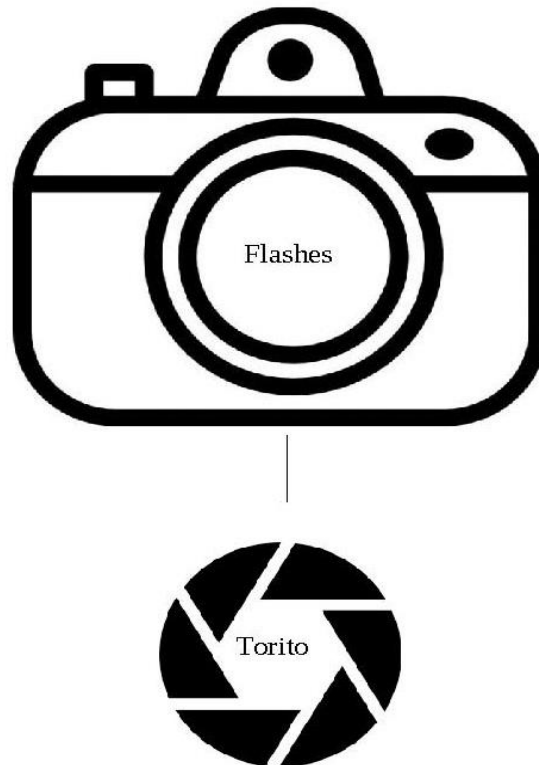


Figura 22 – Conto relacionado ao *flash*
Fonte: Acervo pessoal

A partir das relações estabelecidas acima, nossa apreciação se pautará na análise, avaliação e discussão acerca do estreitamento entre os contos cortazarianos e a fotografia no capítulo que segue. Buscaremos evidenciar os principais pontos de conexão, não tomando-os como possibilidade única e encerrada. Cabe salientar que destacaremos apenas as aproximações que, no nosso entendimento, são mais evidentes nas narrativas de *Bestiario*, *Final del juego* e *Las armas secretas*. Assim, dependendo do conto e do modo como ele progride, buscaremos mostrar que a relação com a fotografia poderá se dar em mais de um aspecto, como é o caso de *Casa tomada*, *Axolotl*, *El perseguidor*, *Las babas del diablo* e *Final del juego*.

5 OS CONTOS DE CORTÁZAR E A FOTOGRAFIA: UMA ANÁLISE DAS POSSÍVEIS CONEXÕES

5.1 A linguagem fotográfica por entre as linhas do texto

No prefácio do seu livro *Nadja*, Breton (1999) afirmou que a ilustração fotográfica, um recurso antiliterário apresentado ali, tinha como objetivo eliminar as descrições. Certamente, muitos artistas viram a fotografia sob esse conceito, na medida em que apresentava a imagem e, aparentemente, deixava pouco espaço para a interpretação. No entanto, pensar assim é ignorar que a fotografia também pode e deve ser lida, e que ela não substitui a descrição, mesmo que tenha sido a intenção do escritor surrealista na reconhecida obra. Desde Breton até agora, muitas foram as experiências que uniram fotografia e literatura. Entretanto, elas não seguiram estritamente o pensamento bretoniano, pois suas inserções no texto literário tiveram o objetivo de problematizar, reforçar ou, até, contrapor as informações escritas. Num outro patamar se colocaram escritores como Cortázar que, entendendo a fotografia como uma arte cuja técnica tinha alguns pontos de intersecção com a narrativa, resolveu explorá-los em sua literatura, embaralhando, assim, os contextos artísticos de ambas as artes. O autor de *Rayuela* une os dois mundos por meio de uma leitura fotográfica que desagua numa escrita fotográfica, colocando as duas artes no mesmo patamar, ainda que a presença do texto escrito prevaleça em sua produção. Contudo, observamos que a fotografia é presente em seus textos, principalmente em seus contos. Como já afirmamos nos capítulos anteriores, o estilo de Cortázar, no que diz respeito às descrições, remete-nos ao contexto fotográfico pela objetividade com que o faz. Isso, porém, não significa que uma fotografia seria capaz de substituir e carregar todos os sentidos oferecidos pela escrita. Além desse traço, também entendemos que a presença fotográfica nos contos cortazarianos é visível pelo modo como a linguagem escrita é organizada e o quanto tal ato nos aproxima da linguagem fotográfica, corroborando a ideia de que os textos, ainda que construídos sobre distintas estruturas, possuem em comum a necessidade de uma forma de comunicar que é feita a partir de uma linguagem que encontra em outro sistema estrutural suas possíveis correspondências. Com base nisso, os contos escolhidos para a análise que faremos, oferecem-nos algumas possibilidades de enxergarmos neles a presença dos traços da linguagem

fotográfica. Descrições que remetem à ampliação como se estivéssemos diante de uma macrofotografia, situações que se duplicam rementendo à dupla exposição, contextos que se alternam levando-nos a perceber diferentes planos, informações selecionadas como se tivessem sido enquadradas num recorte, contos que representam fotografias e se organizam de modo a formar um álbum repleto de momentos. Essas são algumas das situações que nos fazem perceber a presença da fotografia nos contos de Julio Cortázar.

5.1.1 Luz e escuridão sobre o texto

Dos inúmeros contos que Cortázar escreveu, em muitos deles é possível observar a predominância de pontos escuros ao longo da narrativa que soam como artifícios geradores de um contraste sobre o texto e seus personagens. Dos livros que nos propomos a analisar no presente trabalho, selecionamos os contos que, no nosso ponto de vista, apresentam esse contraste entre a luz e a sombra de modo mais saliente. São narrativas que foram, até o presente momento, muito (re)lidas. No entanto, entendemos que nos é oferecida essa possibilidade de lê-las à luz da fotografia.

Iniciamos nossa análise com o conto *Casa tomada* que, segundo o próprio autor, a ideia foi sugerida por meio de um sonho. Inicialmente, parece uma simples história de dois irmãos que vivem numa enorme e antiga casa cuja descrição é clara e objetiva, conduzindo o leitor que desliza sobre as informações. Porém, no avanço gradativo da narração, a clareza dos fatos vai sendo substituída por pontos de total escuridão. Podemos afirmar que *Casa tomada* é como uma fotografia cuja luminosidade é insuficiente em determinadas partes da cena registrada. É sabido que a luz se constitui num aspecto importante quando nos referimos à clareza da imagem fotográfica, por isso, os pontos não iluminados suficientemente, ocultam dados que funcionariam como uma espécie de complemento para o espectador, diante da totalidade fotográfica que se apresenta aos seus olhos. Quando no conto em questão, os dois irmãos sentem que a casa onde vivem está sendo invadida na parte dos fundos, o narrador conta:

Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles. Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche y de repente se me ocurrió poner al fuego la pavita del mate. Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que

llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o en la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la pared antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad (CORTÁZAR, 1972, p. 13).

O som impreciso e o sussurro de pessoas conversando marcam a falta de clareza do que acontece do outro lado da porta. Nem o narrador e tampouco o leitor passam a ter essas informações elucidadas. É possível identificar que existe mais alguém na casa, porém não se consegue saber quem são os indivíduos, o que conversam e por que estão lá dentro. Isso corresponde a olhar uma fotografia cuja luz não clareou suficientemente a cena no momento do disparo e o tom penumbroso encobriu pontos, tornando-os (quase) imperceptíveis. Em outros momentos do conto, esse obscurantismo reaparece. Quando os irmãos sentem o avanço desses indivíduos e, por isso, vão deslocando-se para os poucos espaços da casa ainda não ocupados, ele revela:

Desde la puerta del dormitorio (ella tejía) oí ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño porque el codo del pasillo apagaba el sonido. A Irene le llamó la atención mi brusca manera de detenerme, y vino a mi lado sin decir palabra (CORTÁZAR, 1972, p. 17).

Nesse momento, ocorre algo curioso. Dentro do contexto da falta de clareza que pode ser identificada na voz do narrador, observa-se que ao fixar sua atenção nesse ponto obscuro, ele alcança algum nível de êxito:

Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y el baño, o en el pasillo mismo donde empezaba el codo casi al lado nuestro. No nos miramos siquiera. Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta cancel, sin volvernos hacia atrás (CORTÁZAR, 1972, p. 17).

Quando de fato eles se detêm no esforço de desfazer aquela escuridão, passam a ter a certeza de onde, exatamente, vinham os ruídos, embora sigam sem identificar quem está tomando a casa. No momento que Irene ouve do irmão a informação “han tomado la casa” (CORTÁZAR, 1972, p. 14), a certeza e a dúvida estão de mãos dadas, pois está claro que os verdadeiros donos perderam o seu espaço, ainda que permaneça o desconhecimento acerca de quem invadiu o imóvel.

Desse modo, podemos estabelecer uma associação com as longas discussões que são feitas em torno do ausente na fotografia. A inquietante e incessante busca do observador por algo que está na imagem, mas não pode ser visto e, se não pode ser visualizado, caímos num campo nebuloso de hipóteses que nunca poderão ser definitivamente comprovadas. Em *Casa tomada*, aquelas vozes, apesar de serem desconhecidas, pressupõem uma presença que não pode ser alcançada. É essa atmosfera que segue pairando quando se finaliza o conto. Quem realmente toma a casa está no patamar do invisível, já que a existência dos invasores é do conhecimento do narrador, mas este não chega a avistá-los. Os irmãos são obrigados a abandonar a casa sem olhar para trás, deixando-a aos novos ocupantes.

Incógnitas que recaem sobre a identidade das pessoas também é o tema dos contos *La puerta condenada* e *Después del almuerzo*. No primeiro conto, semelhante a *Casa tomada*, há um indivíduo do outro lado da porta (talvez dois) que anuncia(m) sua presença. No entanto, a identidade não é revelada e as poucas informações apresentadas são bastante genéricas.

O narrador relata que Petrone, um homem de negócios, foi a Montevideu e se instalou no Hotel Cervantes:

Era un hotel sombrío, tranquilo, casi desierto. [...] Petrone aceptó una habitación con baño en el segundo piso, que daba directamente a la sala de recepción. [...] El ascensor dejaba frente a la recepción, donde había un mostrador con los diarios del día y el tablero telefónico. Le bastaba caminar unos metros para llegar a la habitación. El agua salía hirviendo, y eso compensaba la falta de sol y de aire. En la habitación había una pequeña ventana que daba a la azotea del cine contiguo; a veces una paloma se paseaba por ahí. El cuarto de baño tenía una ventana más grande, que se habría tristemente a un muro y a un lejano pedazo de cielo, casi inútil. Los muebles eran buenos, había cajones y estantes de sobra. Y muchas perchas, cosa rara (CORTÁZAR, 1983, p. 39).

A descrição do hotel se aproxima daquela mesma feita em *Casa tomada*. A partir dela é possível visualizar o ambiente como se estivéssemos diante de uma imagem reproduzida a partir do ambiente. Ademais, inúmeras vezes Cortázar afirmou a importância do limite textual quando o tema era o gênero conto. Chegou, com isso, a compará-lo com a fotografia para dar a exata dimensão dessa ideia. Tal medida não pode ser entendida apenas no sentido da quantidade de páginas e personagens que atuam, mas no espaço designado à acolhida dos elementos que

compõem a narrativa. Em *La puerta condenada*, o hotel Cervantes, mais especificamente o quarto onde se instala Petrone, é o espaço onde os fatos acontecem intensamente. Em *Casa tomada* o limite é o próprio imóvel onde vivem os irmãos. O fato do relato concentrar-se numa pequena área física, contribui para que a intensidade do conto seja ainda mais visível.

Nas descrições que o narrador realiza do hotel Cervantes, há diversas menções a portas e janelas que dão acesso a diferentes ambientes ou que remetem ao externo como se por meio delas pudéssemos enxergar outros elementos que nos conduziram aos esclarecimentos. No quarto em que Petrone se encontrava, escutou, durante a noite, o choro de uma criança: “No se engañaba, el llanto venía de la pieza de al lado” (CORTÁZAR, 1983, p. 42). No entanto, mesmo diante da certeza daquilo que ouvia, Petrone duvidava de si mesmo, já que o gerente do hotel lhe havia dito que a mulher do quarto ao lado vivia sozinha ali.

A partir desse momento, o desequilíbrio das informações incita-nos à busca por explicações:

Antes de acostarse Petrone puso en orden los papeles que había usado durante el día, y leyó el diario sin mucho interés. [...] Sin inquietud pero con alguna impaciencia, tiró el diario al canasto y se desvistió mientras se miraba distraído en el espejo del armario. Era un armario ya viejo, y lo habían adosado a una puerta que daba a la habitación contigua. A Petrone lo sorprendió descubrir la puerta que se le había escapado en su primera inspección del cuarto. [...] (CORTÁZAR, 1983, p. 41-42).

Enquanto em *Casa tomada* a porta da casa corta definitivamente a relação dos irmãos com os supostos invasores, no conto *La puerta condenada* se estabelece uma espécie de conexão entre Petrone e a mulher que, segundo o recepcionista, estaria sozinha. Contudo, o fato de estar fechada, impede que consigamos atravessá-la para comprovar quem está no quarto ao lado. Diante dos ruídos que ouvia, Petrone imaginava como seria essa mulher que sussurrava do outro lado da porta. Certa noite resolveu emitir alguns ruídos e, do outro lado, fez-se o silêncio. Nada esclarecedor; apenas um caso de ação e reação. No dia seguinte, soube que a mulher do quarto ao lado havia decidido ir embora. Petrone sentiu um desconforto, uma culpa. Imaginou que ela havia ido embora por causa dele, no entanto, isso não é esclarecido. Esse fato somado ao choro da criança representa o abismo que, ao longo da narrativa, permanece.

Com relação a *Después del almuerzo*, nas primeiras linhas da narrativa já desenha um quadro no qual a informação principal é ocultada:

Después del almuerzo yo hubiera querido quedarme en mi cuarto leyendo, pero papá y mamá vinieron casi en seguida a decirme que esa tarde tenía que llevarlo de paseo.

Lo primero que contesté fue que no, que lo llevara otro, que por favor me dejaran estudiar en mi cuarto. Iba a decirles otras cosas, explicarles por qué no me gustaba tener que salir con él, pero papá dio un paso adelante y se puso a mirarme en esa forma que no puedo resistir, me clava los ojos y yo siento que se me van entrando cada vez más hondo en la cara, hasta que estoy a punto de gritar y tengo que darme vuelta y contestar que sí, que claro, en seguida (CORTÁZAR, 1983, p. 137).

Não sabemos quem é “ele”. Neste início, Cortázar, ao descrever a situação que ambientará parte da história, já lança uma incógnita. Por estarmos no princípio do conto, esperamos que todos os mistérios sejam revelados ou, então, que nos deixem indícios a fim de que possamos encontrar respostas satisfatórias.

Após o protagonista aceitar “levá-lo”, conforme seus pais haviam pedido, inicia-se a trajetória que os levará ao centro da cidade. O narrador protagonista menciona uma série de cuidados e preocupações cotidianas daquele momento, com relação ao indivíduo que está acompanhando-o. Porém, em nenhum momento sua identidade é revelada e o leitor, por vezes, pode entender essa falta de informações como uma espécie de descuido do próprio narrador em não nos fornecer informações consideradas básicas.

O deslocamento dos dois tem como objetivo o metrô que os levará ao centro de Buenos Aires. O protagonista embarca no trem e parte da narrativa se passa dentro desse meio de transporte. Uma série de fatos corriqueiros sucedem até que retornam à casa sem que tomemos conhecimento da identidade do personagem que acompanha o narrador-protagonista. Como ocorre em *Casa tomada* e *La puerta condenada*, temos a presença de indivíduos encobertos por uma sombra que nos impede o acesso à identidade.

Em *Carta a una señorita en París*, é o próprio narrador que não se identifica. Sabe-se que foi passar uns meses na casa de Andrée que viajou a Paris e, por conta de alguns fatos, lhe escreve uma carta:

Me mudé el jueves pasado, a las cinco de la tarde, entre niebla y hastío. He cerrado tantas maletas en mi vida, me he pasado tantas horas haciendo equipajes que no llevaban a ninguna parte, que el jueves fue un día lleno de

sombras y correas, porque cuando yo veo las correas de las valijas es como si viera sombras, elementos de un látigo que me azotea indirectamente, de la manera más sutil y más horrible. Pero hice las maletas, avisé a su mucama que vendría a instalarme, y subí en el ascensor. Justo entre el primero y el segundo piso sentí que iba a vomitar un conejito (CORTÁZAR, 1972, p. 21).

Assim como *Casa tomada*, este conto também é fantástico, conforme se pode perceber pela declaração do narrador. Os coelhos são o elemento desestabilizador da narrativa pela forma como estão inseridos, ou seja, nascem de um modo nada convencional. Os animaizinhos são regurgitados pelo protagonista e passam a fazer parte do ambiente.

No final do texto, a voz narrativa cessa. O conto acaba com a dupla ausência: o silêncio da escrita e o desaparecimento do personagem que se suicida (PAREDES, 1988). Instaura-se, sobre o caso, uma sombra que permanecerá. Mas quem é o narrador? Que corpo, altura e idade ele tem? O que faz exatamente da vida? Estamos diante de uma lacuna; uma mancha escura sobre a identidade do narrador. Se em *Casa tomada* o narrador busca descrever sobre os invasores, tentando captar e esclarecer alguma informação, em *Carta a una señorita en París*, o narrador não parece se preocupar em trazer à luz sua própria identidade.

Os três parágrafos que narram *Los amigos* também são lacônicos no que diz respeito à relação entre Beltrán e Romero, dois supostos amigos. Os fatos se centram nos preparativos que Beltrán faz para assassinar Romero. No entanto, pouco se consegue descobrir acerca do motivo que leva a tal fato: “En ese juego todo tenía que andar rápido. Cuando el Número Uno decidió que había que liquidar a Romero y que el Número Tres se encargaría del trabajo, Beltrán recibió la información pocos minutos más tarde” (CORTÁZAR, 1983, p. 103). Por meio de uma linguagem objetiva e econômica, o leitor toma conhecimento de que Beltrán e Romero foram grandes amigos até que a vida os colocou em caminhos tão contrários a ponto de culminar num assassinato. A frieza de Beltrán fica evidente quando o narrador relata a tranquilidade com que o assassino arquitetava a morte do ex amigo. Esperou Romero próximo ao café onde encontraria os amigos, como de praxe e, ali, no momento exato procedeu à execução do plano. O ponto alto da narrativa é justamente o homicídio que acontece de modo claro: “La primera bala le dio entre los ojos, después Beltrán tiró al montón que se derrumbaba” (CORTÁZAR, 1983, p. 104). A última frase do conto parece acrescentar uma pequena informação:

“Manejando sin apuro, el Número Tres pensó que la última visión de Romero había sido la de un tal Beltrán, un amigo del hipódromo en otros tiempos” (CORTÁZAR, 1983, p. 105). No entanto, tal acréscimo serve, apenas, para que se criem hipóteses acerca do conflito entre os ex amigos; seria uma possível disputa ou um acerto de contas? (PAREDES, 1988). Não é possível alcançar essa convicção. Da mesma forma ocorre com *Sobremesa*. As hipóteses acerca do suicídio de um dos integrantes do velho grupo de amigos, é o que se oferece ao final do conto. Luis Funes, Rabirosa, Federico Moraes y Alberto Rojas são velhos amigos bonaerenses. O conto parte de uma carta que Federico Moraes escreve a Rojas no dia 15 de julho de 1958 para convidá-lo a participar de um tradicional jantar entre amigos, como ocorre todos os anos. No texto, Federico diz que “Cenaremos en casa, como en años anteriores, y estaremos los amigos de siempre, con excepción de...” (CORTÁZAR, 1983, p. 87). As reticências no final do fragmento marcam, não a inclusão de inúmeros elementos, mas uma ausência. Em seguida, o conto segue com outra carta, desta vez de Rojas para Federico, com data de 14 de julho de 1958:

Quizá le sorprenda recibir estas líneas tan pocas horas después de nuestra grata reunión en su casa, pero un incidente ocurrido durante la velada me ha afectado de tal manera que me veo precisado a confiarle mi preocupación (CORTÁZAR, 1983, p. 88).

Nesse momento, o leitor atento consegue preencher algumas lacunas a partir das datas das cartas e das informações que constam nelas, ou seja, o leitor é convidado a unir os fragmentos e passa de “consumidor passivo a consumidor ativo do texto” (ARRIGUCCI, 1973, p. 22). O último jantar entre o grupo, ocorreu na noite anterior (14) e horas depois Rojas começa a escrever a carta para Federico. No dia seguinte (15), Federico escreve uma carta-convite para o próximo encontro que seria dentro de algumas semanas, segundo dados que se tem mais adiante na narrativa, mas é interrompido pelo recebimento da carta de Rojas na qual conta sobre certo incidente entre Rabirosa e Funes. Este é o momento em que a tensão narrativa se estabelece: “Um conto é ruim quando é escrito sem essa tensão que se deve manifestar desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas” (CORTÁZAR, 2006, p. 152). No texto da carta, Rojas conta que Rabirosa, conhecido sempre pela cordialidade, mostrava-se estranhamente evasivo sempre

que Funes se aproximava dele. Em determinado momento, Rojas teria escutado um diálogo entre os dois amigos e afirma tê-lo claro em sua memória:

Hubo una pregunta de Funes: “¿Se puede saber qué te pasa, che?”, y la respuesta inmediata de Robirosa: “Andá a saber qué nombre caritativo te dan en esa embajada. Para mí no hay más que una manera de llamarte, y no lo quiero hacer en casa ajena.”

Lo insólito del diálogo, y sobre todo su tono, me confundieron al punto de que me pareció estar cometiendo una indiscreción y desvié la mirada. [...] Sin volver a mirar hacia la ventana, oí la voz de Funes: “Por lo que más quieras te pido que...”, y la de Robirosa, cortándola como un látigo: “Esto ya no se arregla con palabras, che.” Usted golpeó amablemente las manos, invitándonos a sentarnos cerca del fuego, y le quitó la revista a Barrios que se empeñaba en admirar una página particularmente atractiva. Entre las bromas y las risas, alcancé todavía a oír que Funes decía: “Por favor, que Matilde no se entere.” Vi vagamente que Robirosa se encogía de hombros y le daba la espalda (CORTÁZAR, 1983, p. 90).

O diálogo ouvido por Rojas, não esclarece a situação da maneira como se espera. No máximo, permite que criemos hipóteses, já que logo na sequência ele justifica sua preocupação acerca do assunto e afirma:

En estos tiempos de amenazas bélicas, fronteras cerradas y codiciables pozos de petróleo, una acusación semejante adquiere un peso que no hubiera tenido en épocas más felices; el hecho de que naciera de un hombre tan estratégicamente situado en las altas esferas como Robirosa, le da un peso que sería pueril negar [...] (CORTÁZAR, 1983, p. 91).

Federico, em resposta, escreve a Rojas no dia 16 de julho e afirma entender o assunto como uma brincadeira. Não compreende por que Rojas escreve a ele (Federico) se os reais envolvidos são Funes e Rabirosa. Nesta mesma carta, reforça o convite de um encontro no dia 30 do mês corrente e acrescenta certo grau de deboche com relação ao “incidente” mencionado pelo amigo, revelando-lhe que contou a Rabirosa e este desatou a rir com muita vontade.

Em carta do dia 18 de julho, Rojas escreve, novamente a Federico e, um pouco incomodado pelo descaso com que sua preocupação foi recebida, revela:

[...] no alcanzo a entender la razón de que quiera renirnos nuevamente. Además, ¿por qué llevar las cosas a un extremo casi ridículo y referirse a una supuesta invitación, interrumpida al parecer por la llegada de mi carta? Si no tuviese el hábito de tirar casi todos los papeles que recibo, me complacería en devolverle adjunta su, esquila del... Interrumpí esta carta para cenar. Por el boletín de la radio acabo de enterarme del suicidio de Luis Funes (CORTÁZAR, 1983, p. 94-95).

A esta carta recebida, Federico responde: “Recibí su carta del 18 del corriente. Cumplo en avisarle que, en señal de duelo por la muerte de mi amigo Luis Funes, he decidido cancelar la reunión que había proyectado para el 30 del corriente” (CORTÁZAR, 1983, p. 95-96). Assim termina o conto, de súbito e lacônico.

A voz de Federico que até então era contrária, parece se encaixar perfeitamente na voz de Rojas. No entanto, ficam alguns questionamentos: Rojas de fato escutou aquele diálogo? Funes seria um espião que foi descoberto por Rabirosa? Federico sabe de alguma coisa? Por que renega tanto a preocupação do amigo? O texto exige que o leitor ative essas perguntas para corroborar o clima de incertezas (PAREDES, 1988). A existência de lacunas, informações incompletas e quase sempre obscuras, incentivam o leitor a retornar ao texto em busca de esclarecimentos que não encontrará: “*Sobremesa* es la negación y el revés del modelo policiaco: aquí nada es nítido ni se resuelve el acertijo” (PAREDES, 1988, p. 185). As releituras e a consequente pretensão de encontrar certas chaves para decifrar aquilo que não foi totalmente revelado, são atitudes vãs, pois se as lacunas existem, seu autor está ciente delas e pretende, quase sempre, atestar sua permanência. O jogo participativo por parte do leitor do qual tanto se fala, não é, portanto, no sentido de decifrar enigmas, mas de complementar informações sugeridas e que dispensam sua expressão longa e excessiva.

O conto *El móvil* também apresenta uma narrativa com informações obscuras. O narrador relata um fato que ocorreu há vinte anos:

A Montes lo mataron en el bajo una noche de agosto. A lo mejor era cierto que Montes le había faltado a una mujer, y que el macho se lo cobró con intereses. Lo que yo sé es que a Montes lo mataron de atrás, de un tiro en la cabeza, y eso no se perdona. Montes y yo éramos carne y uña, siempre juntos en la timba y el café del negro (CORTÁZAR, 1983, p. 108)

Inicia-se, então, uma espécie de investigação para descobrir o autor do crime, mas os dados não são claros. As únicas palavras que Montes consegue dizer antes de morrer sobre o assassino é “el del brazo azul [...] tatuaje” (CORTÁZAR, 1983, p. 108). O narrador-protagonista, que é o principal interessado em desvendar o caso, vai em busca de um barco com destino a Marselha, pois ali estaria o suposto marinheiro responsável pelo crime. Conhece a três argentinos: Lamas, Pereyra e

Ferro. Pereyra é o principal suspeito, tendo em vista que uma ou outra característica sua parece convergir com as poucas informações fornecidas por Montes.

O barco é o lugar onde ocorre a tentativa de investigação. Nesse ponto já se observa o recorte do espaço físico e, conseqüentemente, o limite quanto às pessoas que ocupam o barco. O clima frio impede que os tripulantes deixem à mostra os braços (de puro interesse do investigador). Quando o calor se aproxima, as camisas de manga são arremangadas até o cotovelo, impossibilitando que qualquer marca apareça. Diante disso, o narrador relata as estratégias utilizadas para tentar descobrir se Pereyra possui alguma tatuagem no braço. Ele usa Petrona, uma espanhola que passa a noite com o suspeito, para que lhe conte se a tatuagem existe: “A eso de las cinco me golpeó la puerta. Venía muerta de risa y de entrada me anunció que Pereyra no tenía nada en los brazos. 'Me sobró tiempo para mirarlo por todos lados', dijo, y se reía como loca” (CORTÁZAR, 1983, p. 111). Neste momento, o conto poderia se dar por encerrado, já que essa certeza era unicamente o que interessaria ao investigador. No entanto, o narrador se dá conta que Petrona lhe mentira em outro momento. Esse fato reacende a narrativa sobre a mesma dúvida.

O barco está a ponto de chegar em Marselha e o investigador traça um plano sem depender de ninguém para que ele mesmo resolva a dúvida. Atrai Pereyra para o quarto com a promessa de se despedirem tomando uma bebida:

Cerré la puerta con pasador y me, quedé mirándolo.
—¿Y la caña? —dijo él, pero cuando vio lo que tenía en la mano se puso blanco y se echó atrás—. No seas animal... Por una mujer como esa... —me alcanzó a decir.
El camarote resultaba estrecho, tuve que saltar por encima del finado para tirar el facón al agua. Aunque ya sabía que era al ñudo, me agaché para ver si la Petrona no me había mentido. Agarré la valija, cerré con llave el camarote y salí. Ferro ya estaba en la planchada y me saludó a gritos. Lamas esperaba turno, callado copio siempre. Me le acerqué y le dije un par de cosas a la oreja. Creí que se iba a caer redondo, pero no era más que la impresión. Pensó un momento y estuvo de acuerdo. Yo sabía hacía rato que iba a estar de acuerdo. Secreto por secreto, los dos cumplimos. De él nunca supe más nada, después que me acomodó entre sus amigos franchutes (CORTÁZAR, 1983, p. 114).

Após matar Pereyra, o investigador olha o braço para ver se Petrona realmente lhe contara a verdade quanto à tatuagem. No entanto, segue sem nos dizer absolutamente nada, privando-nos da informação esperada durante todo o conto. Além disso, numa tentativa de, talvez, despistar o leitor acerca da existência

ou não da tatuagem no braço de Pereyra, o narrador sussurra um segredo ao pé do ouvido de Lamas que concorda sem pensar muito. Assim o escritor finaliza o conto, excluindo o leitor do acesso à elucidação dos fatos, nocauteando-o subitamente sem muito tempo prévio para prepará-lo.

Em geral, narrativas que envolvem mortes, assassinatos e suicídios quase sempre causam curiosidade com relação o modo como os fatos aconteceram. Cortázar escreveu diversos contos nos quais insere casos com essa temática. *Circe*²² um deles. Em tal narrativa, temos uma voz que, por vezes, coloca-se no relato, mas como não acrescenta informações, acaba suavizando sua relevância. No entanto, essa postura do narrador é justamente o que confere ao conto o contraste entre luz e sombra, ou seja, entre o que se esclarece e o que se oculta por trás das informações vagas e incertas.

Circe já inicia com explicação ou resposta a algum questionamento que dispensa ser conhecido “Porque ya no ha de importarle, pero esa vez le dolió la coincidencia de los chismes entrecortados [...]” (CORTÁZAR, 1972, p. 91). As informações vão aparecendo de maneira breve e objetiva; algumas bem completas: “[...] la muchacha que había matado a sus dos novios” (CORTÁZAR, 1972, p. 92); outras trazem um quê de suspense: [...] Mario juntaba pedazos de episodios, se descubría urdiendo explicaciones paralelas al ataque de los vecinos [...] A veces se preguntaba si Delia sabía exactamente lo que se murmuraba (CORTÁZAR, 1972, p. 97). Além da imprecisão acerca dos dados trazidos pelo narrador, “Yo me acuerdo mal de Delia (CORTÁZAR, 1972, p. 92); “Yo me acuerdo mal de Mario “ (CORTÁZAR, 1972, p. 95), diversas vezes, ao longo do conto, percebemos a referência feita a algo que denota escuridão: “Cuando Mario se agregó, discreto como ellos, los tres cubrieron a Delia con una sombra fina y constante”;

²² A título de curiosidade, expomos, aqui, duas informações sobre este conto de Cortázar. A primeira delas é de que o texto retoma o mito de Circe. Conta-se que Circe era uma feiticeira, filha do Sol e de Hécate; aprendeu a fazer poções mágicas depois de envenenar seu marido tirano e cruel. Ao redor de seu palácio, movimentavam-se animais ferozes que, um dia, haviam sido homens e foram transformados por conta de aceitarem de Circe alimentos quando chegavam à casa dela. Apenas um (Euríloco), teria se salvado. Este foi o que obrigou Circe a devolver-lhes a forma humana a todos os que haviam sido transformados em animais (FRANCHINI & SEGANFREDO, 2007). A segunda informação é de que Cortázar afirmou, numa das entrevistas a Ernesto Gonzáles Bermejo, que a escrita de *Circe* o curou de uma obsessão que tinha em relação a comidas que pudessem conter algum tipo de inseto dentro: “Eu tinha uma pequena neurose, muito desagradável. Eu temia encontrar insetos na comida. Tinha que examinar cuidadosamente cada bocado antes de levá-lo à boca, o que arrasa qualquer bom almoço e, além disso, cria enormes problemas de comodidade pessoal” (BERMEJO, 2002, p. 30). O escritor contou que após escrever *Circe*, se deu conta que estava comendo, certo dia, um prato sem a menor preocupação e associou a escrita desse conto com uma espécie de autoterapia.

(CORTÁZAR, 1972, p. 97); “Pero a la visita siguiente – también de noche, ya en la sombra de la despedida junto al piano – le permitió probar otro ensayo. Había que cerrar los ojos para adivinar el sabor” (CORTÁZAR, 1972, p. 103); “De Delia quedaban [...] la manipulación de esencias y animales, su contacto con cosas simples y oscuras, la cercanía de las mariposas y los gatos, el aura de su respiración a medias en la muerte” (CORTÁZAR, 1972, p. 104); “Delia dijo que el gato se moriría” (CORTÁZAR, 1972, p. 112-113), além de outros fragmentos. Os olhos que se fecham, a noite que chega, a sombra que encobre, são presságios de que a escuridão se aproxima. Em nenhum momento é revelado o motivo pelo qual Delia envenena seus namorados.

No conto *Final del juego* também identificamos zonas escuras. Podemos afirmar que nesta narrativa se encontram três aspectos recorrentes da obra cortazariana: a infância representada por meio das crianças que protagonizam o conto, a presença do trem que se desloca de um lugar a outro e o lúdico que se reflete no jogo praticado pelos personagens.

A voz que narra é de uma criança que vive com a mãe, a tia Ruth e outras duas meninas: Holanda e Leticia. Essa narradora pertence ao círculo dos acontecimentos e se mostra íntima (PAREDES, 1988), conforme podemos confirmar no fragmento abaixo:

Holanda era flaca, y yo nunca pesé más de cincuenta kilos, pero Leticia era la más flaca de las tres, y para peor una de esas flacuras que se ven de fuera, en el pescuezo y las orejas. Tal vez el endurecimiento de la espalda la hacía parecer más flaca, como casi no podía mover la cabeza a los lados daba la impresión de una tabla de planchar parada, de esas forradas de género blanco como había en la casa de las de Loza. Una tabla de planchar con la parte más ancha para arriba, parada contra la pared (CORTÁZAR, 1983, p. 171-172).

A partir dessa descrição, é possível percebermos que Leticia tem uma doença que ao longo do conto identificamos tratar-se de paralisia. O conto tem como foco abordar uma brincadeira que acontecia entre as três, próximo de uma estação de trem, intitulada *estátua ou atitude*:

Primero Leticia nos sorteaba. Usábamos piedritas escondidas en la mano, contar hasta veintiuno, cualquier sistema. Si usábamos el de contar hasta veintiuno, imaginábamos dos o tres chicas más y las incluíamos en la cuenta para evitar trampas. Si una de ellas salía veintiuna, la sacábamos del grupo y sorteábamos de nuevo, hasta que nos tocaba a una de nosotras.

Entonces Holanda y yo levantábamos la piedra y abríamos la caja de los ornamentos. Suponiendo que Holanda hubiese ganado, Leticia y yo escogíamos los ornamentos. El juego marcaba dos formas: estatuas y actitudes. [...]. Los ornamentos se destinaban casi todos a las estatuas, donde reinaba una libertad absoluta. Para que una estatua resultara, había que pensar bien cada detalle de la indumentaria. El juego marcaba que la elegida no podía tomar parte en la selección; las dos restantes debatían el asunto y aplicaban luego los ornamentos. La elegida debía inventar su estatua aprovechando lo que le habían puesto, y el juego era así mucho más complicado y excitante porque a veces había alianzas contra, y la víctima se veía ataviada con ornamentos que no le iban para nada; de su viveza dependía entonces que inventara una buena estatua (CORTÁZAR, 1983, p. 173-173).

Ali passava o trem e os que viajavam nele aproveitavam para observar as crianças brincando. O jogo parecia não trazer nenhuma grande novidade no seu desenrolar. No entanto, certo dia, um bilhete é jogado pela janela do trem por um passageiro e cai próximo de Holanda. No pedaço de papel bem dobrado e torcido, a escrita com uma letra masculina revelava: "Muy lindas estatuas. Viajo en la tercera ventanilla del segundo coche, Ariel B." (CORTÁZAR, 1983, p. 174).

A partir desse momento passa a se estabelecer uma comunicação por meio de bilhetes entre Ariel e as meninas. Elas observam que o garoto demonstra admiração por Letícia, causando certa inveja nas outras. A relação se estreita quando ele avisa que no dia seguinte desembarcará numa estação próxima para conversar com elas. Assim aconteceu. Contudo, Letícia optou por não participar do jogo naquele dia, pois se sentia dolorida em função da doença e pediu a Holanda que entregasse uma carta a Ariel. Ele a recebeu e, timidamente, guardou-a no bolso do casaco. Depois, despediu-se dizendo "Hasta siempre". No dia seguinte, antes de iniciarem a brincadeira, Letícia pediu: "Quisiera que me dejaran a mi hoy" (CORTÁZAR, 1983, p. 181). As meninas, então, escolheram os ornamentos mais adequados para Letícia:

La vimos que pensaba, ensayando la estatua pero sin moverse, y cuando el tren apareció en la curva fue a ponerse al pie del talud con todas las alhajas que brillaban al sol. Levantó los brazos como si en vez de una estatua fuera a hacer una actitud, y con las manos señaló el cielo mientras echaba la cabeza hacia atrás (que era lo único que podía hacer, pobre) y doblaba el cuerpo hasta darnos miedo. Nos pareció maravillosa, la estatua más regia que había hecho nunca, y entonces vimos a Ariel que la miraba [...]. (CORTÁZAR, 1983, p. 182).

Letícia não quis ajuda para voltar para casa. Partiu sozinha enquanto as outras duas recolhiam os ornamentos e os guardavam: "Cuando llegó el tren vimos

sin ninguna sorpresa la tercera ventanilla vacía [...]” (CORTÁZAR, 1983, p. 182).

O título do conto é coerente com o seu final. O leitor vai acompanhando a voz da narradora que conduz, mas sem dizer exatamente quem é Ariel, por que ele deixou de se sentar naquela janela e o que estava escrito na carta que Letícia escreveu ao garoto. Observamos que a figura de Ariel concentra diversas lacunas cujo esclarecimento seria fundamental para o entendimento dos fatos. Quanto a Letícia, também não temos a ideia clara do que aconteceu com ela após a última brincadeira. Podemos levantar hipóteses a partir do que a narradora conta, mas não temos a segurança necessária para afirmar os fatos.

Do que foi analisado até agora, podemos pensar em, pelo menos, dois fatores que estão atrelados a esse conjunto inicial de narrativas: primeiro, observamos a presença de perguntas que não podem ser respondidas com total segurança pelas informações fornecidas ao longo da narrativa, ou seja, as incógnitas se formam e permanecem; segundo, as descrições são abundantes, ainda que apoiadas sobre uma linguagem econômica. Com relação ao primeiro aspecto, especificamente, Ricardo Piglia diria, certamente, que tais características são intrínsecas ao conto moderno:

A versão moderna do conto que vem de Tchekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, o Joyce de *Dublinenses* abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-las. A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo (PIGLIA, 2004, p. 191).

Nesse sentido, ainda que esta não seja considerada, necessariamente, uma característica da escrita cortazariana, não podemos ignorar que o autor dá imensa importância ao ato de narrar sem o intuito de resolver as histórias. A tensão que percorre as linhas do conto, quase sempre permanecem após o ponto final.

Do ponto de vista da fotografia, se olharmos esses contos de Cortázar, podemos afirmar que há neles certa insuficiência de luz. De *Casa tomada* não sabemos quem passa a ocupar a casa; em *La puerta condenada* não temos a certeza se havia uma criança junto com a senhora no quarto ao lado; *Después del almuerzo* não nos esclarece quem acompanha o narrador-protagonista até o centro da cidade; em *Carta a una señorita en París*, pouco sabemos sobre quem narra a história; Beltrán assassina Romero em *Los amigos*, mas as motivações ficam

ocultas; no conto *Sobremesa*, Luis Funes se suicida, no entanto, não sabemos por quê; *El móvil* relata a busca pelo assassino de Montes, que praticou o crime há vinte anos, mas nada fica resolvido; em *Circe*, a protagonista envenena seus namorados por meio de bombons de licor, porém não ficam claras as motivações que a levam a isso; *Final del juego* não nos permite saber exatamente por que Ariel não aparece mais na janela do trem que passa todos os dias pela estação onde as meninas brincam.

Esses contos de Cortázar, bem como outros que não serão abordados neste trabalho, mostram que há uma predominância considerável de fatos e dados que não são revelados. Cabe ressaltar que isso, no nosso ponto de vista, é justamente o que cativa o leitor e o convida a participar desse jogo. Pensando no Cortázar contista, não podemos deixar de trazer à tona o Cortázar fotógrafo (ou fotografado). Como dito anteriormente, em alguns de seus livros é possível constatar essa relação. *Os autonautas da cosmopista* e *Prosa do observatório* são livros que inserem fotografias tiradas pelo próprio Cortázar, ainda que no primeiro, também apareçam fotos tiradas por Carol Dunlop. Numa análise rápida desse conjunto de imagens fotográficas é possível ver que inúmeras delas salientam o contraste entre o claro e o escuro. Ainda que Cortázar ao fotografar não buscasse um cunho artístico, é inegável sua preocupação e postura com relação ao ato fotográfico. Seus registros, assim como os contos mencionados acima, ressaltam o contraste entre luzes e sombras, conforme podemos ver nas fotografias abaixo:

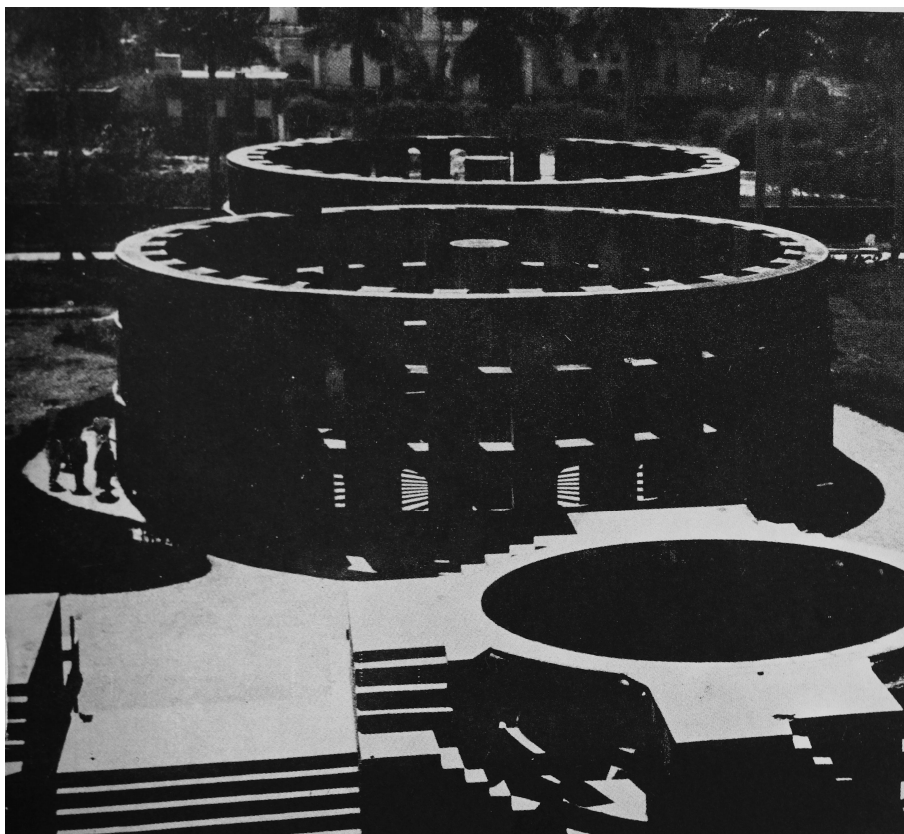


Figura 23 - Jaipur, Delhi A- Julio Cortázar
Fonte: Prosa do observatório (1974)

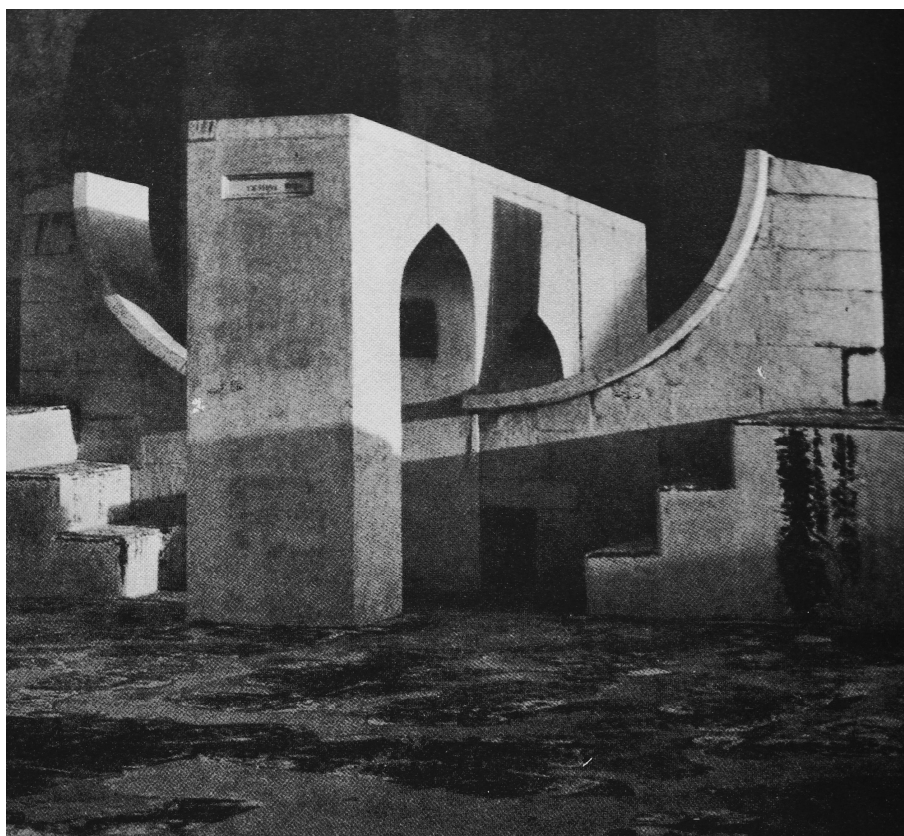


Figura 24 - Jaipur, Delhi B – Julio Cortázar
Fonte: Prosa do observatório (1974)

As fotografias acima fazem parte da obra *Prosa do observatório* e foram tiradas em 1968 quando Cortázar viajou para a Índia. No início do livro, o autor ressalta que as fotos foram tiradas com um filme de má qualidade. Independentemente disso, observamos que há uma preocupação de Cortázar no que diz respeito à incidência da luz sobre a cena. O ângulo a partir do qual fotografa os monumentos, gera um contraste que é visível, inclusive, nas demais imagens inseridas na obra em questão. As fotos de Cortázar não parecem ter sido tiradas apenas para registrar o lugar. Ele fotografou como se estivesse compondo uma pequena narrativa. Preocupou-se com a composição do cenário e a luminosidade; escolheu ângulos que favorecessem o contraste e destacassem certos detalhes.²³

Os contos tão cheios de lacunas e pontos escuros, mencionados anteriormente, também nos fazem pensar em fotógrafos que tinham como característica principal salientar determinadas sombras em seus registros, como é o caso de das fotografias de Brassai, também chamado de “fotógrafo da noite”. O livro *Paris de Nuit* (1933) com textos de Paul Morand, reúne um conjunto de fotografias noturnas de Brassai (JEFFREY, 2011). *Paris de Nuit* é a estética da noite que ressalta o legítimo jogo entre a escuridão e as luzes, demarcando certas silhuetas e empregando uma atmosfera misteriosa à cidade fotografada. Brassai, para fotografar à noite, precisava lidar com a câmera de modo a controlar a entrada de luz no equipamento a fim de que o registro mostrasse certas informações e sugerisse (ou ocultasse) outras. Com as sombras que registrou em suas fotografias, Brassai conseguiu ressaltar o que é possível ver na escuridão noturna. Cada imagem corresponde a uma breve narrativa que deixa transparecer lugares e personagens envoltos numa atmosfera misteriosa. Uma das fotografias que compõem *Paris de Nuit*, pode ser vista a seguir:

²³ Não nos estenderemos nas demais fotografias de *Prosa do observatório*, tendo em vista que não é nosso foco neste trabalho. Apenas trouxemos as duas imagens postas no corpo do texto a fim de que o leitor pudesse ter uma ideia delas.



Figura 25 – Da série: *Paris de Nuit* - Brassai
Fonte: JEFFREY, 2011

Sempre que Cortázar escrevia seus contos, agia como um fotógrafo: analisava o contexto, recortava e controlava a “entrada de luz” por meio das informações que fornecia ou ocultava. A mão do autor dos contos *Los amigos*, *Sobremesa*, *Final del juego* e outros que foram analisados aqui, pode ser entendida como uma câmera cujo diafragma apresenta uma abertura mínima, ou seja, não há luz suficiente para iluminar igualmente todos os pontos. O fato de podermos levantar hipóteses diante dos contextos narrativos, comprova que um pequeno nível de informações é oferecido. Javier Marzal Felici diria que estamos diante de “una iluminación de clave baja” (2011, p. 189), ou seja, predominam as sombras, porém, sem eliminar completamente a visão que se tem da cena registrada. No âmbito fotográfico, uma proposta semelhante pode ser observada na fotografia *Trem elevado* da série *Changing New York*, produzida pela norte-americana Berenice Abbott em 1936:



Figura 26 - O trem elevado - Berenice Abbot (1936)
Fonte: HACKING, 2012

A imagem em preto e branco ressalta o contraste entre o claro e o escuro. “A sombra é o elemento composicional dominante: camufla a organização da paisagem da rua, o tema ostensivo da fotografia” (HACKING, 2012, p. 295). Sob as sombras predominantes lançadas pela estrutura elevada do trem, a silhueta de duas pessoas se forma: “[...] Abbott mantinha anônimas suas figuras. Ele *[sic]* as envolvia em sombra ou as captava nos recessos das suas fotos” (HACKING, 2012, p. 295). Assim como a fotografia de Berenice Abbott, Cortázar narra de modo a construir silhuetas que se formam e se expõem entre a luz e a sombra resultante das vozes e dos fatos. No caso de *Sobremesa*, o diálogo entre os dois amigos é revelado, mas seu significado não nos leva a descobertas, assim como a identidade de cada um dos amigos. Sabe-se o nome, onde vivem e algum outro dado. Mais do que isso, é se arriscar.

Os contos *La puerta condenada*, *Después del almuerzo* e *Casa tomada*,

especialmente, apresentam uma sombra que se coloca intensamente sobre uma parte da narrativa, privando-nos totalmente de qualquer informação. Podemos associar essa sombra àquela que encobre a cabeça dos indivíduos registrados na imagem *Os agachados* (1934) do fotógrafo mexicano Manuel Alvarez Bravo (1902-2002).



Figura 27 - *Os agachados* (1936) – Manuel Alvarez Bravo.
Fonte: HACKING, 2012

Embora essa imagem tenha surgido com o intuito de captar a vida diária de trabalhadores anônimos que representavam, na época, uma grande parcela da sociedade (HACKING, 2012), interessa-nos observar a sombra em contraste com a parte iluminada, direcionando o olhar do espectador para o escuro. A fotografia mostra cinco homens sentados de costas, um ao lado do outro, num bar, com as cabeças totalmente encobertas pela sombra²⁴. A luz que incide nas pernas e costas gera uma linha bem demarcada com relação à sombra: “La luz dura procede de un punto concreto (por ejemplo un foco o el sol). Debido a su intensidad, una de las características más comunes de la luz dura es el contraste” (CARROLL, 2014, p. 62).

No conto *La puerta condenada*, essa mesma luz dura parece estar marcada

²⁴ Manuel Alvarez Bravo costumava ocultar o rosto de seus fotografados. Essa era uma forma de ocultar a individualidade e ressaltar a representação da sociedade como um todo (HACKING, 2012)

pela porta que separa o quarto de Petrone e o da mulher ao lado. Ainda que tenhamos informações satisfatórias sobre o espaço ocupado por Petrone, o ambiente ocupado pela mulher é desconhecido e obscuro. O máximo que o protagonista constrói são hipóteses a partir dos ruídos que escuta. O abandono do hotel por parte da mulher, no final do conto, instaura a certeza de que a sombra permanecerá sem qualquer chance de ser suavizada. Já dissemos anteriormente que a luz para a fotografia é fundamental, porém, seu contraste com as sombras gera efeitos peculiares capazes de guiar o olhar do espectador sobre um ponto ou outro da cena. No caso desse conto, nossa atenção é direcionada para a sombra que encobre o quarto ao lado do protagonista. Sabe-se que está sendo ocupado por alguém, ouvem-se ruídos, a voz da mulher, o choro de uma criança, mas o conto não nos permite a imagem desse espaço.

Essa mesma sombra que encobre *Os agachados*, de igual modo pode ser associada à que se sobrepõe no personagem de *Después del almuerzo*, conduzido até o centro da cidade de Buenos Aires pelo narrador-protagonista de quem não sabemos muito, apenas o suficiente para traçar um perfil psicológico superficial. Há, portanto, sombras que nos impedem a visualização dessa imagem que está no conto. O leitor sabe da existência do personagem, mas não pode vê-lo. Assim, como ocorre em *Os agachados*, se estabelece uma busca instantânea sem êxito pela visualização daqueles rostos sob a escuridão. Cortázar opta por iluminar situações cotidianas envolvendo o personagem não identificado, talvez como forma de nos desviar do intento de descobrir quem é ele. A luz posta sobre o conto tenta compensar a mancha negra que o atravessa. O momento decisivo de Cortázar ao escrever *Después del almuerzo* foi colocar o ponto final na narrativa sem mostrar-nos quem estaria sob essa sombra, assim como fez em *Casa tomada*. Dos invasores conhecemos apenas alguns ruídos e vozes ao longe. Sobre quem são, ficará a eterna dúvida.

Assim como os fotógrafos Brassai, Manuel Álvarez Bravo, Berenice Abbot, entre tantos outros que imprimiram a inquietação e o mistério em seu trabalho pela presença das sombras, Julio Cortázar, na condição de contista, também fez uso desse recurso à sua maneira. Por meio da economia de palavras, informações obscuras, personagens duvidosos e contextos nebulosos, o escritor foi controlando a entrada de luz em suas narrativas como o mais célebre dos fotógrafos. O corte de

certas informações que ocorre em praticamente todas narrativas de Cortázar, assemelha-se ao que Philippe Dubois (2012) propõe quando analisa a fotografia vendo-a como uma fração que foi separada de algo maior. Para o contista, a linguagem filtrada é fundamental para dar o tom desejado.

Sob as sombras do texto se escondem muitas informações, contudo, a luz, às vezes, revela detalhes por meio de uma descrição pontual e objetiva. Cortázar escreveu alguns textos que se caracterizam pela breve extensão, mas que são plenas de sentido. *Las buenas inversiones* e *Elecciones insólitas* do livro *Último round* (1969), as diversas narrativas de *Historias de cronopios y de famas* como *Trabajos de oficina*, *Geografías*, *Cuento sin moraleja*, *La foto salió movida* ou, então, os contos *Los amigos* e *Continuidad de los parques*, que serão analisados mais adiante, ambos de *Final del juego*. Esses são apenas alguns poucos exemplos das inúmeras narrativas curtas escritas pelo argentino. A brevidade da escrita aplicada na maioria de seus textos não impedia que as descrições, aparentemente mais apropriadas aos gêneros longos, se fizessem presentes. Nesse aspecto, reside, essencialmente, um dos principais pontos de conexão dos contos cortazarianos com o campo da fotografia, conforme o próprio autor teorizou em *Alguns aspectos do conto*, já mencionado anteriormente. Em outras palavras: é preciso escolher adequadamente as palavras, de modo que sejam as mais completas possíveis, já que o espaço no qual serão postas, é reduzido. Assim, também ocorre com a fotografia cujo recorte deve contemplar o máximo diante das pretensões do fotógrafo.

Com relação ao aspecto da linguagem, Cortázar afirmava: “No conto vai acontecer algo, e esse algo é intenso. Todo rodeio é desnecessário sempre que seja um falso rodeio [...]” (CORTÁZAR, 2006, 124). Ao analisarmos as narrativas curtas de Julio Cortázar, percebemos que a prática está totalmente coerente com a teoria do conto explicitada por ele no ensaio referido acima. Leitor dos contos de Katherine Mansfield, Tchekov, Hawthorne e, principalmente, Poe, o argentino defendia que numa narrativa como essa “a coisa que ocorre deve ser *intensa*” (CORTÁZAR, 2006, 123), baseando-se no conceito que Edgar Allan Poe tinha do conto. Os assassinatos que sucedem em relatos como *Sobremesa*, *Los amigos* ou *El móvil*, trazem consigo a intensidade e o corte brutal que dispensa o excesso de palavras, deixando, muitas vezes, que o ato fale por si só.

É nessas escolhas da linguagem que Cortázar conseguia dizer muito escrevendo pouco. Em *Casa tomada*, por exemplo, é possível identificar uma riqueza de detalhes descritos que nos levam à construção dos ambientes. O mesmo ocorre com *La puerta condenada*, conto que menciona e descreve com precisão o quarto onde Petrone está instalado, permitindo que o ambiente possa ser visualizado. Em *Después del almuerzo*, se pode visualizar os acontecimentos cotidianos desde que o protagonista sai de casa até seu retorno, tudo descrito com objetividade por meio de uma simples declaração do narrador é possível compreender uma série de informações de diferentes contextos, sem que precise mencionar separadamente cada um deles. As descrições se equilibram em poucas palavras e sentidos completos, de modo que o resultado é a visualização quase cabal da cena ou do ambiente.

A descrição dos textos literários implica na quantidade de detalhes da narrativa. Diante disso, não podemos deixar de mencionar James Wood em sua obra *Como funciona a ficção* (2015) na qual discute o detalhe a partir da literatura, abordando diversos aspectos. Para isso, Wood toma exemplos de grandes romances como os de Flaubert, Balzac, Nabokov, Thomas Mann, entre outros, para discutir sua perspectiva. Ainda que estejamos colocando em pauta, neste trabalho, uma abordagem mais específica sobre o gênero conto, cabe citar um trecho de James Wood sobre a questão do detalhe:

O realismo oitocentista, desde Balzac, cria tal abundância de detalhes que o leitor moderno espera que a narrativa sempre tenha certa superfluidade, uma redundância intrínseca, que ela *traga mais detalhes do que o necessário*. Em outras palavras, a literatura embute em si uma quantidade excessiva de detalhes, tal como a vida está repleta de detalhes excessivos (WOOD, 2015, p. 75).

Ao expor essa informação, Wood quer mostrar justamente o excesso de detalhes que resulta das descrições demasiado longas. Num extenso rol de adjetivos, certamente, muitos perdem sua importância. No que diz respeito à obra cortazariana, especialmente a contística, as descrições e adjetivações nunca aparecem em vão. É por meio da linguagem e dos detalhes que Cortázar revela e silencia os fatos na medida certa, iluminando ou inserindo as sombras nos recortes, tal como fazem Manuel Álvarez Bravo, Berenice Abbott e Brassai em suas fotografias. Podemos dizer que as palavras, em Cortázar, funcionam como o próprio

diafragma de uma câmera, ou seja, por meio delas é possível controlar a abertura e a medida da luz que iluminará o contexto narrativo.

5.1.2 Modos de olhar e de contar

Qualquer narrativa construída, seja ela ficcional ou não, é feita a partir de um ponto de vista e de um tipo de narrador:

A casa da ficção tem muitas janelas, mas só duas ou três portas. Posso contar uma história na primeira ou na terceira pessoa, e talvez na segunda pessoa do singular e talvez na primeira do plural, mesmo sendo raríssimos os exemplos de casos que deram certo (WOOD, 2015, p. 17).

James Wood discorre sobre os tipos de narrador e seu teor de confiabilidade. Segundo Wood, o narrador em primeira pessoa costuma ser mais confiável, diferentemente do que dizem outros críticos.

O crítico americano Norman Friedman, no artigo traduzido ao português e intitulado *O ponto de vista na ficção*, também realiza um estudo e desenvolve conceitos acerca da voz no âmbito das narrativas ficcionais. Para tal tarefa, propõe questionamentos e busca respondê-los diante das diferenças que se colocam a partir da análise do narrador:

[...] as questões devem ser algo como: 1) Quem fala ao leitor? (autor na primeira ou na terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém?); 2) De que posição (ângulo) em relação à história ele conta? (de cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternando?); 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a história ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem, ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem: através de qual – ou de qual combinação – destas três possibilidades as informações sobre estudos mentais, cenário, situação e personagem vêm?); e 4) A que distância ele se coloca da história? (próximo, distante ou alternando?) (FRIEDMAN, 2002, p. 171-172).

Observamos que Norman Friedman, dentro dos parâmetros que estabelece para sua análise e classificação quanto ao narrador, leva em conta o ângulo de onde parte essa voz que conta os fatos. Também Orlando Pires em *Manual da teoria e técnica literária*, define ponto de vista da narrativa como sendo a

[...] posição tomada pelo narrador para contar a história. É a origem do foco narrativo. Um mesmo acontecimento pode ter diferentes versões, assim como um indivíduo pode ser julgado de diferentes maneiras, tudo

dependendo do *ponto-de-vista* em que se coloca o narrador. [...] a perfeita compreensão do discurso implica no conhecimento do ângulo de visão de seu emissor [...] (PIRES, 1985, p. 129-130).

Orlando Pires classifica, ainda, o ponto de vista em interno (1ª pessoa) e externo (3ª pessoa). Este último se subdivide em onisciente, limitado e testemunhal. Independentemente da nomenclatura que cada teórico usa, interessa-nos, de fato, observar que quem narra se posiciona num espaço específico e isso é determinante no modo como as informações chegarão ao leitor.

Assim como a narrativa é contada a partir de um ponto de vista, uma imagem fotográfica, quando registrada, também se dá a partir dos olhos do fotógrafo. Isso significa que quem constrói o texto, seja de que tipo for, sempre colocará, em alguma medida, o seu modo de contar. No caso das narrativas literárias, o narrador é o meio utilizado pelo autor para que uma história chegue ao conhecimento dos leitores. Diante dos contos que pretendemos abordar neste trabalho, em alguns, o ponto de vista adotado pelo narrador nos parece bastante saliente, levando-nos a aproximá-lo de um fotógrafo que, de alguma maneira, está narrando seu registro e, para isso, escolhe seu ponto de vista. Cabe ressaltar que nosso intuito não é realizar uma análise dos narradores que aparecem nos contos de Cortázar, tendo em vista que tal trabalho já foi feito de forma magistral pelo pesquisador Alberto Paredes em *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar* (1988), obra esta que mencionamos ao longo deste trabalho e que nos ajuda a compreender determinados posicionamentos quanto ao narrador.

Em geral, os contos com narrador em primeira pessoa possuem uma orientação que é mais fácil de ser identificada quanto à postura e ao ponto de vista. Além disso, no nosso entendimento, aproximam-se de modo mais estreito a um fotógrafo, já que uma fotografia pode ser concebida como um “texto narrado em primeira pessoa”, levando em conta o papel do fotógrafo e todas as decisões que ele toma durante o ato fotográfico.

Tomemos como exemplo inicial *El perseguidor* que, por mais extenso que seja, cumpre a maioria dos parâmetros que o inserem na categoria do gênero conto. Esse é um dos textos mais conhecidos de Cortázar, tendo em vista o modo como sua temática é exposta. Inúmeros foram os críticos e pesquisadores que se debruçaram sobre *El perseguidor*, buscando analisar, compreender ou simplesmente sentir a musicalidade, experienciar por meio dos personagens as relações e

interações humanas, chocando-se com a percepção e as declarações de Johnny acerca do aspecto temporal.

A narrativa é uma homenagem de Cortázar ao jazzista Charlie Parker. Tal atitude reforça a declarada admiração do escritor pelo *jazz*. Na narrativa, Parker aparece representado por Johnny Carter, um músico que vive em Paris, fortemente deprimido, doente e envolvido com o uso de drogas cuja biografia está sendo escrita pelo amigo Bruno. Nesse sentido, Bruno é quem vai guiando as informações, embora o amigo surja com frequência sob a forma do discurso direto. Isso salienta ainda mais a posição que Bruno ocupa diante desse contexto, já que, numa análise mais aprofundada, dele partem duas posturas ou vozes: a do biógrafo que se compromete em registrar o que Johnny vive e fala e a de observador e sujeito que emite opiniões sobre os fatos, fazendo-nos conhecer seu ponto de vista. Bruno, em certa altura do conto, afirma: “Lo malo es que si sigo así voy a acabar escribiendo más sobre mi mismo que sobre Johnny” (CORTÁZAR, 1971, p. 152). O fragmento deixa claro que o biógrafo se expõe à medida que escreve sobre o amigo.

Nas inúmeras páginas que acomodam o conto, há diversas exposições de juízo de valor que se confundem com informações que parecem dotadas de certa neutralidade:

Dédée me ha llamado por la tarde diciéndome que Johnny no estaba bien, y he ido en seguida al hotel. Desde hace unos días Johnny y Dédée viven en un hotel de la rue Lagrange, en una pieza del cuarto piso. Me ha bastado ver la puerta de la pieza para darme cuenta de que Johnny está en la peor de las miserias; la ventana da a un patio casi negro, y a la una de la tarde hay que tener la luz encendida si se quiere leer el diario o verse la cara. No hace frío, pero he encontrado a Johnny envuelto en una frazada, encajado en un roñoso sillón que larga por todos lados pedazos de estopa amarillenta. Dédée está envejecida, y el vestido rojo le queda muy mal; es un vestido para el trabajo, para las luces de la escena; en esa pieza del hotel se convierte en una especie de coágulo repugnante (CORTÁZAR, 1971, p. 99).

Inicialmente, Bruno procura apenas relatar o fato. No entanto, em seguida, já surgem traços de um juízo de valores. Os trechos “Me ha bastado ver la puerta de la pieza para darme cuenta de que Johnny está en la peor de las miserias”; “Dédée está envejecida, y el vestido rojo le queda muy mal” e “esa pieza del hotel se convierte en una especie de coágulo repugnante”, são, notadamente, opiniões emitidas por Bruno. Ainda sobre o ambiente onde está Johnny e sua companheira Dédée, Bruno revela: “Creo que lo más irritante era la lamparilla con su ojo

arrancado colgando del hilo sucio de moscas” (CORTÁZAR, 1971, p.100). As palavras do amigo e biógrafo estão carregadas de um desejo que busca convencer que o lugar é, no mínimo, desprezível, não muito diferente do espírito daquelas pessoas que ali estão. Provavelmente, o ângulo pelo qual Johnny e Dédée olhariam essa situação, não seria igual ao de Bruno.

O jazzista perdeu seu saxofone, mais uma vez, e Dédée está irritada com ele. Sua vida desorganizada e as atitudes inconsequentes comprometem seu trabalho. Bruno, então, como amigo próximo, ajuda-os. Contar a vida de alguém é se inserir na sua intimidade (PAREDES, 1988). Essa proximidade, talvez, é o que deixa Bruno à vontade para comentar certas situações:

Como hace rato que conozco las alucinaciones de Johnny, de todos los que hacen su misma vida, lo escucho atentamente pero sin preocuparme demasiado por lo que dice. Me pregunto en cambio cómo habrá conseguido la droga en París. Tendré que interrogar a Dédée, suprimir su posible complicidad. Johnny no va a poder resistir mucho más en ese estado. La droga y la miseria no saben andar juntas. Pienso en la música que se está perdiendo, en las docenas de grabaciones donde Johnny podría seguir dejando esa presencia, ese adelanto asombroso que tiene sobre cualquier otro músico. "Esto lo, estoy tocando mañana" se me llena de pronto de un sentido clarísimo, porque Johnny siempre está tocando mañana y el resto viene a la zaga, en este hoy que él salta sin esfuerzo con las primeras notas de su música (CORTÁZAR, 1971, p. 108).

Observamos que Johnny possui duas facetas bastante antagônicas e isso é o que mais surpreende Bruno. De um lado está um corpo miserável, doente e drogado; de outro, um grande músico que por meio de sua arte consegue captar dimensões profundamente metafísicas do tempo. O artista gravou *Amorous* que “va a quedar como uno de los momentos más grandes del jazz” (CORTÁZAR, 1971, p. 148). No entanto, Johnny não aceitava essa ideia e diversas vezes insistiu em destruí-la. *Amorous* é, em todos os sentidos, o ponto alto de Johnny, é o conflito e o êxtase que desembocam no grito; é a arte que vem de dentro, do mais íntimo; é a glória e o desespero do artista. Bruno afirma que no fundo, ao ouvir *Amorous* teve vontade de vomitar, como se esse ato, de maneira quase catártica, pudesse livrá-lo do amigo: “En Johnny no hay la menor grandeza, lo he sabido desde que lo conocí, desde que empecé a admirarlo” (CORTÁZAR, 1971, p. 153). A relação de Bruno com Johnny parece ter, no fundo, um cunho organizador. A escrita da biografia sobre o jazzista pode ser entendida como um modo de traçar uma linha contínua da vida de um indivíduo que não se reconhece no contexto da ordem. É diante dessa

condição que o narrador não hesita em opinar e se posicionar perante um texto que deveria apenas ser o registro da imagem e das atitudes do próprio Johnny. Numa das conversas que Bruno tem com o amigo, este, pede-lhe que retire certa informação do livro, pois ela não condiz com a realidade. Tal fato corrobora nosso entendimento de que Bruno toma suas próprias decisões quanto à vida do biografado. Isso fica ainda mais evidente quando, após concluir o livro, ele conta:

Sé muy bien que el libro no dice la verdad sobre Johnny (tampoco miente), sino que se limita a la música de Johnny. Por discreción, por bondad, no he querido mostrar al desnudo su incurable esquizofrenia, el sórdido trasfondo de la droga, la promiscuidad de esa vida lamentable. Me he impuesto mostrar las líneas esenciales, poniendo el acento en lo que verdaderamente cuenta, el arte incomparable de Johnny ¿Qué más podía decir? Pero a lo mejor es precisamente ahí donde está él esperánltos absurdos de los que salimos todos lastimados. Y es ahí donde acaso está esperándome para desmentir todas las bases estéticas sobre las cuales he fundado la razón última de su música, la gran teoría del jazz contemporáneo que tantos elogios me ha valido en todas partes.

Honestamente, ¿qué me importa su vida? Lo único que me inquieta es que se deje llevar por esa conducta que no soy capaz de seguir (digamos que no quiero seguir) y acabe desmintiendo las conclusiones de mi libro. Que deje caer por ahí que mis afirmaciones son falsas, que su música es otra cosa (CORTÁZAR, 1971, p. 170).

Sua consciência o induz a revelar que, realmente, escreveu parte da biografia alterando (ou esquecendo) fatos. Esse é o narrador em primeira pessoa que, segundo Norman Friedman, devemos questionar de que posição ele fala. Podemos dizer que o ângulo a partir do qual Bruno se manifesta com relação a Johnny é bastante privilegiado. A escrita da biografia denota uma espécie de poder sobre o amigo, ou seja, significa refazer a vida de alguém por meio das palavras. É nesse âmbito que o narrador faz jus a sua posição de primeira pessoa e realiza escolhas. Semelhantemente ao campo da fotografia, o ponto de vista do fotógrafo está relacionado com a condição e a capacidade de selecionar e escolher (BUSSELLE, 1979). Bruno é, em alguma medida, o fotógrafo de Johnny, com a diferença de que escreve com as palavras em vez de escrever com a luz. Ele registra a partir de um lugar diferente daquele ocupado por seu biografado, por isso seu ponto de vista sobre os fatos e as atitudes é outro.

O professor e pesquisador brasileiro, Arlindo Machado, propõe algumas reflexões com relação à importância do ângulo de tomada do fotógrafo. Ele diz que “o lugar que a câmera ocupa para mirar seu objeto não é nunca um lugar neutro ou

aleatório” (MACHADO, 2015, p. 118). Certamente, as intenções com relação a esse ponto de vista escolhido podem ser de diversas classes. Ele diz que muitas vezes, numa prática convencional de tomada de fotos, os efeitos ditos ideológicos do ângulo escolhido podem não aparecer de forma cristalina, de modo que a posição da câmera e o lugar escolhido pelo fotógrafo parecem ser tão arbitrários que se fazem passar por nulos ou inexistentes (MACHADO, 2015). Tal afirmação nos faz pensar na maneira como Bruno atua com relação ao amigo biografado. Aparentemente, a postura desse narrador não passa de um mero contador de fatos que serão organizados. No entanto, do lugar onde está, expõe o seu ponto de vista, seleciona e recorta aquilo que melhor lhe convém.

Para que possamos perceber a importância da posição da câmera no momento da tomada, Arlindo Machado nos conta sobre um fato político cuja fotografia tirada ilustra perfeitamente o aspecto do ângulo escolhido:

[...] em 1979, quando começa a vertiginosa ascensão do ministro Delfim Netto, [...] até chegar ao ministério mais importante, o de Economia, o fotógrafo Pedro Martinelli o tomou num flagrante surpreendentemente e revelador. Ladeado pelo presidente da República e pelo governador do Estado mais rico do país, o ministro ocupa uma posição central dentro do quadro e o fato de estar de pé lhe dá ainda maior proeminência. A câmera encontra-se colocada num lugar tal que praticamente faz esconder o militar de alta patente que se encontra atrás do ministro, dando a impressão de que o quepe daquele encontra-se na realidade colocado na cabeça desse último. [...] Certamente, a foto não teria a mesma eloquência se a posição da câmera fosse outra (MACHADO, 2015, p. 127-128).



Figura 28 - *Figueiredo, Delfim e Maluf* (1979) - Pedro Martinelli.
Fonte: MACHADO, 2015

A fotografia é irônica, como bem aponta o próprio Arlindo Machado. De qualquer modo, o que nos interessa com o episódio é ressaltar que a escolha do ponto de vista, seja para fotografar ou para escrever, nunca é neutra e aleatória. No caso de *El perseguidor*, o que temos é uma narrativa cujo narrador, teoricamente, propõe-se a escrever sobre o amigo a partir do que este lhe orienta. No entanto, imprime constantemente a sua posição. Cortázar, em diversos outros contos, desenha um narrador que, abertamente, expõe seu ponto de vista, conta o que vê e sente, escolhe, seleciona e recorta como faz um fotógrafo. É o caso, por exemplo, de *Axolotl*²⁵ cuja narrativa se constrói unicamente pela voz do narrador em primeira pessoa. Relata fatos como: a ida ao Jardin del Plantes, a descoberta com relação aos axolotl, suas pesquisas sobre o animal e suas longas horas de observação frente ao aquário que permitiram a afirmação: “Ahora soy un axolotl” (CORTÁZAR, 1983, p. 149). Em *Casa tomada* também é possível observar um narrador que fala de um ângulo somente seu, ainda que, às vezes, inclui a sua, uma visão que também seria compartilhada pela irmã Irene:

Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales)

²⁵ Este conto será abordado de maneira mais profunda no subcapítulo que trata da composição e enquadramento.

guardaba recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia (CORTÁZAR, 1972, p. 9).

A postura do narrador parece, já, revelar uma visão do futuro: “Nos moriríamos allí algún día, vagos y esquivos primos se quedarían con la casa y la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos” (CORTÁZAR, 1972, p. 10). Sua opinião, neste caso, decorre do modo como ele percebe a situação de interesse material por parte de alguns familiares. Não temos a voz da irmã ou de outro personagem para contrapor tal afirmação. O que indubitavelmente se percebe é que sua fala decorre da ocupação de um ângulo específico.

Quando traz à tona alguns aspectos da casa onde mora com Irene, isso fica ainda mais evidente: “Cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande; si no, daba la impresión de un departamento de los que se edifican ahora, apenas para moverse” (CORTÁZAR, 1972, p. 10). O trecho nos mostra claramente que o tamanho da casa decorre do modo como ela é olhada, ou seja, a porta aberta passa uma determinada ideia do seu tamanho, e fechada, outra. Quando no campo da fotografia o fotógrafo altera seu ponto de vista diante da cena, isso implica no modo como o espectador enxergará a imagem que foi registrada, conforme mostramos anteriormente a partir da foto de Pedro Martinelli. Em *Casa tomada*, assim como também ocorre em outras narrativas, o fato de termos um narrador em primeira pessoa, seu ponto de vista se potencializa, pois não há vozes concorrentes.

O narrador de *Casa tomada* está dentro dela e permite que a descreva de maneira bastante elucidativa e confiável, levando o leitor a visualizá-la:

Cómo no acordarme de la distribución de la casa. El comedor, una sala con gobelinos, la biblioteca y tres dormitorios grandes quedaban en la parte más retirada, la que mira hacia Rodríguez Peña. Solamente un pasillo con su maciza puerta de roble aislaba esa parte del ala delantera donde había un baño, la cocina, nuestros dormitorios y el living central, al cual comunicaban los dormitorios y el pasillo. Se entraba a la casa por un zaguán con mayólica, y la puerta cancel daba al living. De manera que uno entraba por el zaguán, abría la cancel y pasaba al living; tenía a los lados las puertas de nuestros dormitorios, y al frente el pasillo que conducía a la parte más retirada; avanzando por el pasillo se franqueaba la puerta de roble y mas allá empezaba el otro lado de la casa, o bien se podía girar a la izquierda justamente antes de la puerta y seguir por un pasillo más estrecho que llevaba a la cocina y el baño (CORTÁZAR, 1972, p. 11-12).

A descrição nos permite entender esse narrador como alguém que passeia

pelo interior da casa; vai fotografando e imprimindo um ponto de vista privilegiado, afinal, nada impede sua visão sobre os ambientes e os objetos. É esse mesmo indivíduo que junto da irmã, no final, fecha a porta às onze da noite e toma a decisão de jogar a chave fora, prevendo que alguém quisesse entrar nela: “No fuese que algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada (CORTÁZAR, 1972, p. 18). *Casa tomada* é narrado pelo personagem central, assim como ocorre em *Cefalea*. Talvez pudéssemos notar uma pequena diferença entre as duas narrativas: enquanto a primeira salienta o “eu”, a segunda narra a partir de um “eu” que agrega outros personagens, resultando, obviamente, num “nós”. Neste conto, um grupo de pessoas numa granja, cuida de diversas mancupias, ou seja, animais estranhos e perigosos (semelhantes a coelhos) que transmitem doenças, afetando, principalmente, o sistema nervoso. Com o passar do tempo, esses animais começam a morrer e seus cuidadores não podem fazer nada para salvá-los.

Ao longo do conto, em nenhum momento aparece outra voz que não seja essa que se insere no plural. Assim, esse “nós” é, em primeira instância, um “eu” disfarçado, pois representa um ponto de vista sobre as tarefas desenvolvidas na granja de outros personagens aos quais não lhes é dada a voz para que confirmem ou neguem acerca dos fatos e o modo como se dão:

No nos sentimos bien. Esto viene desde la mañana, tal vez por el viento caliente que soplaba al amanecer, antes de que naciera este sol alquitranado que dio en la casa todo el día. Nos cuesta atender a los animales enfermos - esto se hace a las once - y revisar las crías después de la siesta. Nos parece cada vez más penoso andar, seguir la rutina; sospechamos que una sola noche de desatención sería funesta para las mancupias, la ruina irreparable de nuestra vida. Andamos entonces sin reflexionar, cumpliendo uno tras otro los actos que el hábito escalona, deteniéndonos apenas para comer [...] o mirarnos en el espejo que duplica el dormitorio. De noche caemos repentinamente en la cama, y la tendencia a cepillarnos los dientes antes de dormir cede a la fatiga, alcanza apenas a sustituirse por un gesto hacia la lámpara o los remedios. Afuera se oye andar y andar en círculo a las mancupias adultas (CORTÁZAR, 1972, p. 70).

As formas verbais “sentimos”, “sospechamos”, “mirarnos”, entre outras, caracterizam uma coletividade na qual o narrador protagonista se insere, ou seja, todos participam ao mesmo tempo da narração. Como afirma Friedman (2002), o ângulo de visão desse narrador é o do centro.

O ponto de vista do narrador de *Las puertas del cielo* e *El río* não apresenta a

coletividade de *Cefalea*. No primeiro, temos a voz de Marcelo, amigo de Mauro e Celina, um casal que adorava dançar nas noites de Buenos Aires. Logo no início da narrativa, sabemos que Celina morreu por consequência de uma tuberculose. No entanto, ao longo de todo o texto ela permanece viva nas lembranças de Marcelo que relata fatos sobre o casal de amigos. Ele nos descreve situações a partir do seu ângulo de visão, reconstrói encontros com Celina e Mauro, relembra a diversão nos bailes de tango e tenta nos mostrar como era essa mulher que agora deixa um vazio na vida do amigo e, de certa forma, na sua também: “Íbamos juntos a los bailes y yo los miraba vivir” (CORTÁZAR, 1972, p. 122). Marcelo ressalta, em seus comentários, que o casal de amigos era muito feliz: “Me gustaba salir con Mauro y Celina para asistir de costado a su dura y caliente felicidad” (CORTÁZAR, 1972, p. 120). Sobre Celina, o amigo diz: “Se le veía en las caderas y en la boca, estaba armada para el tango, nacida de arriba abajo para la farra (CORTÁZAR, 1972, p. 132). Tal comentário marca, de fato, o quanto essa mulher desestabiliza a postura de Marcelo, podemos afirmar que ela é, ao mesmo tempo, o ponto de equilíbrio e desequilíbrio da narrativa.

Após a morte de Celina, Marcelo convida o amigo para irem ao baile no *Santa Fe Palace* onde Mauro conhece Emma, uma mulher que, ao fim e ao cabo, se torna um meio pelo qual busca a esposa morta.

—¿Vos te fijaste? —dijo Mauro.

—Sí.

—¿Vos te fijaste cómo se parecía?

No le contesté, el alivio pesaba más que la lástima. Estaba de este lado, el pobre estaba de este lado y no alcanzaba ya a creer lo que habíamos sabido juntos. Lo vi levantarse y caminar por la pista con paso de borracho, buscando a la mujer que se parecía a Celina. Yo me estuve quieto, fumándome un rubio sin apuro, mirándolo ir y venir sabiendo que perdía su tiempo, que volvería agobiado y sediento sin haber encontrado las puertas del cielo entre ese humo y esa gente (CORTÁZAR, 1972, p. 138).

O narrador é o filtro por meio do qual nos chegam as informações. “Marcelo no es pues, una presencia incidental, es em tanto amigo cercano, el personaje secundario que mete su mano para contar sus hechos” (PAREDES, 1988, p. 150). Com relação a *El río*, embora Paredes (1988) considere um narrador em segunda pessoa aparente²⁶, é possível observar que sua visão dos fatos se imprime, de

²⁶ A segunda pessoa aparente, segundo Alberto Paredes (1988), ocorre quando dentro do aparato narrativo montado pela segunda pessoa, o “eu” emissor está explícito. Há alguém contando a história, ou seja, estamos diante de uma narração em primeira pessoa. No entanto, os efeitos

algum modo, naquilo que é contado ao leitor.

O conto narra a história de um casal que possui problemas no seu relacionamento. A voz que conduz o texto é do marido que descreve a partir do seu ponto de vista toda a situação vivida. A partir dessa voz, imagens vão se formando: “Ahora resulta que duermes, que de cuando en cuando mueves una pierna que va cambiando el dibujo de la sábana [...]” (CORTÁZAR, 1983, p. 18). O esposo fala a partir de um contexto que mescla a presença e a ausência da esposa:

Y sí, parece que es así, que te has ido diciendo no sé qué cosa, que te ibas a tirar al sena, algo por el estilo, una de esas frases de plena noche, mezcladas de sábana y boca pastosa, casi siempre en la oscuridad o con algo de mano o de pie rozando el cuerpo del que apenas escucha, porque hace tanto que apenas te escucho cuando dices cosas así, [...] (CORTÁZAR, 1983, p. 17).

O final do fragmento mostra a visão do homem com relação a esse relacionamento conturbado. Em outro trecho ele reforça “[...] escojo el silencio, enciendo un cigarrillo y te escucho hablar, te escucho quejarte [...]” (CORTÁZAR, 1983, p. 18). Temos desenhado o perfil do relacionamento. Ela fala, reclama; ele silencia e escuta. “Me das risa, pobre. Tus determinaciones trágicas, esa manera de andar golpeando las puertas [...], uno se pregunta si realmente crees en tus amenazas, tus chantajes repugnantes, tus inagotables escenas patéticas [...]” (CORTÁZAR, 1983, p. 17-18). Os vários fragmentos retirados do texto são a tentativa de mostrar de modo mais fiel, o ponto de vista que esse narrador tem dos fatos. Temos um recorte do relacionamento do casal que, contado por apenas uma das partes, imprime seu modo de ver. Isso fica evidente, principalmente, porque o homem revela situações que envolvem a mulher de maneira direta. No entanto, sua voz está ausente da narrativa no sentido da contraposição à voz do narrador.

Em *Las Ménades* e *La banda* temos o narrador em primeira pessoa um pouco diferente daqueles analisados até agora. Paredes (1988) o classifica como “narrador personaje incidental”²⁷. O primeiro conto trata de um concerto que acontece numa cidade pequena praticamente desprovida de eventos artísticos. O concerto, então, parece se potencializar diante desse contexto. “El Maestro entraba y salía, con su destreza elegante y su manera de subir al podio como quien va a abrir un remate.

gerais são de segunda pessoa.

²⁷ Para o crítico, esse narrador relata um conjunto de acontecimentos que ocorrem diante de si, no entanto, pouco participa deles. Seu foco é simplesmente “estar aí”. Ele conhece os fatos por tê-los presenciado de modo quase acidental.

Hizo levantarse a la orquesta, y los aplausos y los bravos redoblaron. [...]” (CORTÁZAR, 1983, p. 55). O entusiasmo que as peças interpretadas despertam é bastante exagerado e vai crescendo de modo que se produz uma revolta, a invasão do palco e uma adoração desequilibrada e irracional do público com relação ao maestro e aos músicos ali presentes. O narrador, então, presenciando tudo, descreve a grande confusão que se arma. O maestro deixa cair a batuta, algumas mulheres o agarram; outras pessoas da plateia invadem o palco. Músicos, instrumentos e público se confundem num profundo caos.

Yo veía todo eso, y me daba cuenta de todo eso, y al mismo tiempo no tenía el menor deseo de agregarme a la confusión, de modo que mi indiferencia me producía un extraño sentimiento de culpa, como si mi conducta fuera el escándalo final y absoluto de aquella noche. Sentándome en una platea solitaria dejé que pasaran los minutos, mientras al margen de mi inercia iba notando el decrecimiento del inmenso clamor desesperado, el debilitamiento de los gritos que al fin cesaron, la retirada confusa y murmurante de parte del público. Cuando me pareció que ya se podía salir, dejé atrás la parte central de la platea y atravesé el pasillo que da al foyer (CORTÁZAR, 1983, p. 63-64).

O narrador é sereno ao nos mostrar que não participa dos fatos, senão como testemunha apenas. Ele narra tudo a partir de uma posição dita central. A mesma postura do narrador encontramos em *La banda* cuja narrativa também guarda relação com um contexto artístico musical. O conto abre o relato com a seguinte afirmação: “En febrero de 1947, Lucio Medina me contó un divertido episodio que acababa de sucederle” (CORTÁZAR, 1983, p. 98). O fato é que Medina foi assistir a um filme de Anatole Litvak no cinema Ópera e, estando lá sentado num lugar privilegiado, descobre que apresentar-se-á uma banda de mulheres chamada *Banda de Alpargatas*. Ao longo da narrativa, a experiência vivida por Lucio Medina aparece por meio de dois artifícios, o primeiro, na reprodução de sua fala através do discurso direto:

Demasiado sabían que si los de afuera nos enterábamos de la banda no íbamos a entrar ni a tiros. Todo eso lo vi muy bien, pero no creas que se me pasó el asombro. Primero que yo jamás me había imaginado que en Buenos Aires hubiera una banda de mujeres tan fenomenal (aludo a la cantidad). Y después que la música que estaban tocando era tan terrible, que el sufrimiento de mis oídos no me permitía coordinar las ideas ni los reflejos. Tenía al mismo tiempo ganas de reírme a gritos, de putear a todo el mundo, y de irme. Pero tampoco quería perder el filme del viejo Anatole, che, de manera que no me movía (CORTÁZAR, 1983, p. 99).

O segundo artifício é o de contar com as próprias palavras o que ouviu de Medina: “Durante el segundo número (anunciado con un cartelito) Lucio empezó a hacer nuevas observaciones. Por lo pronto la banda era un enorme carnelo, pues de sus ciento y pico de integrantes sólo una tercera parte tocaba los instrumentos” (CORTÁZAR, 1983, p. 99-100). O narrador se coloca próximo de Medina quando conta, pois consegue extrair, às vezes, os sentimentos vividos por ele. Inclusive, o narrador se propõe a narrar “su simple historia con la mayor cercanía posible” (CORTÁZAR, 1983, p. 97). Se tivéssemos que responder à pergunta de Norman Friedman: “A que distância o narrador se coloca da história?”, poderíamos dizer que ele se coloca muito próximo de quem lhe contou, a ponto de captar as percepções de Medina e transmitir as sensações.

Parece-nos justo mencionar, aqui, um outro conto que é muito significativo dentro da contística cortazariana, porque reflete uma parte da vida do próprio autor, conforme diversas vezes salientou. *Los venenos* possui uma estrutura narrativa convencional. O que o diferencia dos demais é o fato de que tudo é relatado pelo ponto de vista de uma criança. Enquanto *Casa tomada*, *El perseguidor*, *Axolotl*, *Cefalea*, *Las puertas del cielo*, *El río*, *Las Ménades* e *La banda*, mencionados neste subcapítulo, são contados sob o ângulo de visão de adultos. *Los venenos* rompe esse paralelismo e, conseqüentemente, o ponto de vista acerca dos elementos vem carregado de uma pureza e ingenuidade típicas do mundo infantil.

Em entrevista a Elena Poniatowska no ano de 1975²⁸, Cortázar revela:

Hay un cuento que me proyecta mucho: *Los venenos*. Yo tuve unos amores infantiles terribles, muy apasionados, llenos de llantos y deseos de morir; tuve el sentido de la muerte muy, muy temprano cuando se murió mi gato preferido; este cuento *Los venenos* cuenta de la niña del jardín al lado, la niña de quien me enamoré y de una máquina de matar hormigas que teníamos cuando era niño (CORTÁZAR, In: PONIATOWSKA, 1995, p. 59-60).

Assim, esse é um dos contos que reflete a infância do escritor. Embora a narrativa tenha sido escrita muitos anos depois, Cortázar conseguiu construir (ou apenas transportou) um narrador que vê por meio dos olhos de uma criança.

²⁸ A entrevista foi publicada pela primeira vez na Revista Plural nº 44 em maio de 1975 no México. No entanto, o trecho que colocamos acima encontra-se num livro que compila diversas entrevistas de Cortázar, intitulado *Julio Cortázar – Confieso que he vivido y otras entrevistas*, numa edição de 1995.

Hay un escritor (que anda por ahí) mirando a través de una imagen de niño, tanto el mundo como la mirada y la narración son por completo creíbles. Se representa el axioma de que distintas cosas les pasan a personas distintas y los niños tienen su órbita exclusiva (PAREDES, 1988, p. 211-212).

A percepção infantil abre a narrativa: “El sábado tío Carlos llegó a mediodía con la máquina de matar hormigas. El día antes había dicho en la mesa que iba a traerla, y mi hermana y yo esperábamos la máquina imaginando que era enorme, que era terrible” (CORTÁZAR, 1983, p. 21). A chegada do aparelho é o impulso para que se estabeleçam as reflexões do menino a partir desse ambiente onde essa máquina atuará. Ele dispara sua imaginação e a desenhando em sua cabeça como se fosse um objeto grande e tenebroso, provavelmente, pela associação com o veneno e o ato de matar. O protagonista vai relatando os pequenos fatos que envolvem a novidade por meio de um olhar espontâneo. Enquanto vê o tio colocando o veneno na máquina, associa o calor que está lá fora com a melancia gelada, suas sementes pretas e, estas, o levam a pensar nas formigas, ou seja, há uma cadeia de associações que se fecham como se fosse um ciclo. Por meio dessa linguagem, chegamos a descrições claras e eficientes a partir das quais vamos formando uma sequência de imagens. Além da grande novidade que povoa o contexto do garoto, as brincadeiras com a irmã, com a vizinha Lila (por quem tinha um encanto) e algumas situações sobre o amigo Hugo são relatadas sempre de um modo claramente pueril.

Falando, ainda, do ponto de vista, não podemos deixar de mencionar *Las babas del diablo*²⁹ que, além de ser considerado um grande conto, foi também adaptado para o cinema. Neste momento, queremos falar, especificamente, das vozes que permeiam o relato, já que, segundo Alberto Paredes (1988), temos um caso de narração em segunda pessoa, porém com mais de um narrador. Cortázar utilizou em *Las babas del diablo* os recursos que melhor expressam sua posição frente ao gênero conto (SCHIMINOVICH, 1972).

Ao iniciar a narrativa com a afirmação: “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, 1971, p. 77), observamos que esse narrador está buscando um modo de contar da mesma forma que um fotógrafo, escolhe seu ângulo mais favorável. “[...] aquí el agujero que hay

²⁹ Esse conto será melhor aprofundado no subcapítulo 5.1.5 quando falaremos de composição e enquadramento.

que contar es también una máquina (de otra especie, una Cónfax 1.1.2) (CORTÁZAR, 1971, p. 77). Se establece um paralelo entre as duas formas de relato: por meio das palavras e por meio das imagens. A câmera que está nas mãos do personagem do conto, Roberto Michel, “franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas” (CORTÁZAR, 1971, p. 80), é, na verdade, extensão da máquina (de escrever) que está nas mãos do próprio escritor, representado pelo narrador. No nosso entendimento, Cortázar é o próprio fotógrafo disfarçado de escritor. Ele tem conhecimento e domínio sobre a técnica fotográfica, por isso demonstra tanta propriedade ao construir seus personagens neste conto.

Roberto Michel saiu, num domingo de manhã, da rua Monsieur-le-Prince para fotografar. Numa pequena praça, avista um casal a uma certa distância que parece, inicialmente, mãe e filho:

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, la vida que el movimiento acompasa pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial. No tuve que esperar mucho. 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, 1971, p. 88).

Essa é uma das principais “cenas” de *Las babas del diablo*. É o momento mais claro no qual vemos Roberto Michel (aqui na condição também de narrador), definindo o seu ponto de vista e narrando por meio dele. A tomada da foto é apenas uma das atitudes que desencadeará outros procedimentos fotográficos, os quais aprofundaremos mais adiante.

Frente aos contos aqui analisados sob a perspectiva do narrador, cabem algumas breves considerações: a) conforme nos coloca Orlando Pires (1985), o ponto de vista pressupõe um lugar ocupado por aquele que conta. O narrador usufrui de um espaço, às vezes mais, às vezes menos privilegiado, que será determinante para a condução das informações. Tal aspecto também é essencial na fotografia, já que o fotógrafo sempre registrará seu tema a partir de um espaço que ele poderá (ou não) escolher do modo como deseja e que determinará o seu ponto de vista na fotografia; b) nas obras teóricas acerca do narrador sempre encontramos como informação básica sua classificação, principalmente, em primeira ou terceira pessoa. É preciso ressaltar que tal aspecto não corresponde desse modo na

fotografia, ou seja, a posição do fotógrafo não nos serve para definir um “fotógrafo-narrador” em primeira ou terceira pessoa, mas serve, sim, para mostrar a mudança de ponto de vista que se dá entre alguém que fotografa um grupo de pessoas, por exemplo, estando no mesmo nível de altura delas e alguém que fotografa esse mesmo grupo de pessoas estando num nível físico-espacial superior ou inferior. É indubitável que se percebe, instantaneamente, essa diferença; c) é possível aproximar a discussão entre ponto de vista na narrativa escrita com relação à fotografia, partindo, principalmente, do que nos propõe Friedman (2002), ou seja, identificar se o narrador relata os fatos de cima, da periferia, do centro, de frente, e se está próximo dos fatos ou distante deles. Esses mesmos parâmetros podem ser aplicados a uma fotografia tendo como base seu fotógrafo.

Nesse sentido, podemos considerar que o narrador dos contos analisados neste subcapítulo se coloca numa distância próxima com relação aos fatos relatados, não necessariamente porque participa do contexto, mas porque tem acesso a grande parte das informações. No que diz respeito à posição (ou ângulo), podemos afirmar que em *El perseguidor*, Bruno relata os fatos e opina sobre a vida de Johnny como se estivesse no centro da narrativa, pois movimenta-se dentro dela. O mesmo ocorre com *Casa tomada*, *El río*, *Cefalea*, *Las puertas del cielo* e *Los venenos* cujo narrador olha para todos os lados e contextos e, de cada um, nos fala um pouco por estar, em alguma medida, envolvido diretamente. *Axolotl* e *Las Ménades* apresentam uma posição mais frontal com relação ao que enxergam. Ou seja, é como se estivessem parados olhando de frente para a cena. Em *Las babas del diablo*, podemos considerar uma posição frontal quando se trata de Roberto Michel descrevendo o modo como posicionou a câmera para registrar a cena no parque. Todas as outras vezes em que temos, nesse conto, o narrador que afirma não saber como contar a história, consideramos que ele se coloca de cima, pois não tem nenhum tipo de envolvimento com os fatos, apenas narra e não está descrevendo algo específico a ponto de se manter num lugar único como ocorre com *Axolotl* por exemplo. Consideramos que o narrador se posicionou em cima também em *La banda*, já que tudo o que ele nos conta é resultado do que Lucio Medina experienciou, ou seja, o narrador não tem envolvimento direto naquele momento em que a *Las Alpargatas* se apresenta e tudo o que decorre daquele contexto.

Com isso, o ponto de vista dos contos mencionados, aproximam-se daquele que compõe a poética fotográfica, ou seja, o ponto de vista muda a relação de cada elemento que foi enquadrado. “Embora não possamos mover a maioria das coisas em uma cena, podemos deslocar umas em relação às outras simplesmente alterando nossa própria posição” (DUCHEMIN, 2015, p. 144). A posição e a distância com que olhamos um contexto e o registramos, seja por meio de palavras ou imagens, são determinantes e ficam sempre impressos no texto³⁰. Dessa forma, podemos pensar que todos os contos de Cortázar (e outros autores) seriam passíveis de análise sob a ótica do ponto de vista a partir do narrador. Contudo, o que justifica o recorte dos contos do escritor argentino com relação ao ponto de vista é o fato de observarmos que este aspecto se salienta em comparação com os demais contos dos livros *Bestiario*, *Final del Juego* e *Las armas secretas*.

5.1.3 Uma imagem sobre a outra

No âmbito da fotografia, a chamada dupla exposição, há algumas décadas, podia resultar de um ato involuntário. Diante do uso das câmeras analógicas, pouco usadas atualmente, a cada tomada de foto era preciso dar um comando para que o filme avançasse e tivesse a possibilidade do registro de uma nova imagem. Quando esse comando não era dado, a imagem seguinte passava a ser registrada sobre a anterior. Nas câmeras digitais, como não é preciso preparar o equipamento para que a próxima foto seja tirada, a dupla exposição “involuntária” não acontece. No entanto, se queremos propositalmente duas imagens sobrepostas, algumas câmeras mais modernas possuem mecanismos que permitem fazê-lo. Independentemente da intencionalidade com relação à dupla exposição, o que nos interessa aqui é partir do princípio de que cada imagem presente na dupla exposição nos oferece um sentido e, sobrepostas, podem gerar, pelo menos, mais um. Na área da ficção, muitos textos literários apresentam a possibilidade de duas camadas de leitura que tanto podem tanto se centrar sobre um personagem quanto um contexto mais amplo e são (quase) sempre entendidas como casos de ambiguidade. No nosso entendimento, alguns dos contos de Julio Cortázar que fazem parte do conjunto que escolhemos para analisar neste trabalho, aproximam-se do aspecto da dupla exposição fotográfica.

³⁰ Quando falamos em texto queremos nos referir a tudo o que nos fornece uma unidade de compreensão. Neste caso, falamos tanto de texto escrito quando de fotografia.

Nosso primeiro exemplo diz respeito a *Continuidad de los parques*, um dos contos mais breves de Cortázar. Ousamos dizer que, talvez, seja um daqueles casos que melhor ilustram o que de fato é um conto para o escritor argentino. Dizer o suficiente por meio de poucas palavras e ainda gerar um efeito que coloca o leitor diante de duas narrativas em vez de apenas uma.

Um homem vai de trem até sua fazenda e, nessa ocasião, retoma a leitura de um romance que o envolve profundamente. Uma das primeiras cenas do conto é justamente o lugar que esse leitor ocupa e marca, assim, o primeiro contexto do conto:

Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones [...] su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. (CORTÁZAR, 1983, p. 9).

No fragmento acima, é possível observar a descrição da cena em que se encontra e a postura de tranquilidade frente à história. Sentado na poltrona de veludo, através das janelas, olha os carvalhos embalados pelo vento do entardecer. Palavra a palavra ele se deixa levar pelas linhas envolventes do texto até ser absorvido por ele. Tal absorção é marcada no conto justamente no momento em que o narrador afirma que o homem foi testemunha do último encontro na cabana. Depois disso, temos a voz do narrador do romance: “Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama” (CORTÁZAR, 1983, p. 9). A partir desse momento, já temos o segundo contexto, ou seja, agora, não é mais a história do homem lendo o romance, mas o próprio romance que nos chega como informação. Um casal de amantes planeja e executa o assassinato do marido que está numa fazenda distante descansando e lendo um romance. Aos poucos, o leitor de *Continuidad de los parques* se dá conta que os dois contextos começam a se confundir. No romance nos é dado saber que está anoitecendo, numa espécie de sequência do entardecer que aparece no princípio do conto e que pode ser lido no fragmento que separamos logo acima. O breve conto

finaliza com informações do que está acontecendo no romance que o homem está lendo:

El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela (CORTÁZAR, 1983, p. 10)

Observamos que a descrição do lugar onde o suposto marido é assassinado se confunde com o lugar onde o leitor do romance está: as janelas, a poltrona de veludo verde e nela um homem descansando e lendo um romance. A pesquisadora argentina Miriam Di Gerónimo destaca as marcas das correspondências entre as duas histórias: “sillón de terciopelo verde – sillón de terciopelo verde; de alto respaldo – el alto respaldo de un sillón; de espaldas a la puerta – la puerta del salón; más allá de los *ventanales* – la luz de los *ventanales*; [...]” (DI GERÓNIMO, 2004, 377). Observamos que se estabelece um paralelismo entre o mundo vivido pelo leitor do romance e o mundo lido por ele.

El cuento hace una alegoría del lector: todo gira alrededor del lector. Desde él, se jerarquizan con facilidad: una es la “realidad” donde él lee una novela interesante pero intrascendente y otra es la “literatura” o ficción o irrealidad de lo leído (PAREDES, 1988, p. 54).

A separação entre os dois mundos é marcado por fronteiras frágeis. É preciso depositar atenção para percebê-las. A narrativa vai se transformando lentamente e tais transformações só ficam mais evidentes quando concluímos a leitura. É indubitável a presença do duplo em *Continuidad de los parques*. Se dobrássemos o conto ao meio e uníssemos as duas pontas, teríamos, sem sombra de dúvidas, duas imagens que, embora muito semelhantes, marcam, de um lado a realidade do protagonista (ou o vivido) e, do outro, a literatura (ou o lido). As imagens resultantes dessa dobradura se aproximam ao processo das fotografias em dupla exposição, conforme colocamos no início deste subcapítulo. A duplicidade, neste caso, não é perfeita. Se assim fosse, teríamos, como resultado, uma única imagem e a ideia da dupla exposição não ficaria tão evidente.

A sobreposição de dois contextos também pode ser observado em *La noche*

*boca arriba, Lejana e Una flor amarilla*³¹. No primeiro conto, um jovem cujo nome não é revelado, estava num hotel e resolveu sair de motocicleta. Ao atravessar uma das ruas, acabou atropelando uma mulher que saiu ilesa do acidente. O motociclista, no entanto, teve vários ferimentos pelo corpo: as náuseas lhe vinham a cada pouco, o joelho e o braço doíam, a sobancelha cortada gotejava sangue que escorria sobre seus lábios e ele, de vez em quando, lambia-os. Uma ambulância policial chegou e em poucos minutos o transportou para o hospital. Colocaram-no sobre uma maca e o deslocaram para o pavilhão dos fundos. Para chegar até lá, passou sob as árvores cheias de pássaros. A realização de alguns procedimentos rotineiros o fizeram aguardar em meio ao cheiro de hospital. Depois, uma radiografia e, em seguida, foi conduzido à sala de cirurgias. “El hombre de blanco se le acercó otra vez, sonriendo, con algo que le brillaba en la mano derecha. Le palmeó la mejilla e hizo una seña a alguien parado atrás” (CORTÁZAR, 1983, p. 159). O texto é marcado, fisicamente, por um espaço que divide esta história da próxima que passará a ser vivida pelo protagonista:

Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores. Primero un olor a pantano, ya que a la izquierda de la calzada empezaban las marismas, los tembladerales de donde no volvía nadie. Pero el olor cesó, y en cambio vino una fragancia compuesta y oscura como la noche en que se movía huyendo de los aztecas. Y todo era tan natural, tenía que huir de los aztecas que andaban a caza de hombre, y su única probabilidad era la de esconderse en lo más denso de la selva, cuidando de no apartarse de la estrecha calzada que sólo ellos, los motecas, conocían (CORTÁZAR, 1983, p. 159).

Um outro contexto se apresenta no conto. Agora, o cheiro do hospital lhe pareceu ter se estendido a essa outra dimensão. Os astecas e motecas, figuras do mundo pré-hispânico que habitaram a região do México há alguns séculos, passam a marcar a dimensão de um deslocamento não apenas físico, mas também espacial. No sonho, viveu algumas situações como se fosse membro daquele povo. Em seguida, abriu os olhos e percebeu o braço engessado. Febril, o protagonista recebe uma injeção da enfermeira loira, escuta alguns diálogos, responde a algumas perguntas. Um tempo depois, novamente, dorme e passa a viver o sonho: “La guerra florida había empezado con la luna y llevaba ya tres días y tres noches. [...] Todo tenía su número y su fin, y él estaba dentro del tiempo sagrado, del otro lado de los

³¹ Esse tema é recorrente na obra de Cortázar e pode ser observado em outras narrativas que não serão analisadas neste trabalho.

cazadores” (CORTÁZAR, 1983, p. 162)³². As marcas textuais deixam clara a passagem de um contexto para o outro: de um lado, o hospital, do outro, os astecas que buscam prisioneiros para seus sacrifícios. Novamente, realidade e literatura representadas pelo sonho (ou pesadelo), atuam como um dueto de vozes que se intercalam ao longo da narrativa. Os olhos do motociclista acidentado marcam a passagem de uma história para a outra quando se fecham ou se abrem. Assim como em *Continuidad de los parques*, no âmbito desse outro contexto a que são “transportados”, implica uma questão de sobrevivência com relação à possibilidade de morte que se aproxima. Vida e morte se sobrepõem; sendo que a segunda seria uma espécie de extensão (inevitável) da primeira, conforme se observa no trecho de *La noche boca arriba*: “Era él que gritaba en las tinieblas, gritaba porque estaba vivo, todo su cuerpo se defendía con el grito de lo que iba a venir, del final inevitable” (CORTÁZAR, 1983, p. 164). As fronteiras entre sonho e realidade vão ficando cada vez mais frágeis ao longo do conto, porém, o leitor ainda consegue, pelas descrições dos ambientes, identificar um e outro. O auge da mescla entre as duas histórias se dá no momento e que:

[...] abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano. Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas. En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras (CORTÁZAR, 1983, p. 166-167).

A grande virada proposta por Cortázar neste conto marca de modo intenso a mudança de olhar sobre aquilo que é realidade e o que é sonho. Há dois tempos e dois espaços que convivem na mesma narrativa e se distinguem bem até certa

³² As guerras floridas eram batalhas que tinham como finalidade aprisionar vítimas para os sacrifícios no período pré-hispânico. María Josefa Iglesias Ponce de León e Emma Sánchez Montañés explicam a importância do ritual para esses povos: “La justificación del sacrificio humano hay que buscarla tanto en el pago por el sacrificio hecho por los dioses al arrojarse al fuego para crear el quinto sol y la humanidad que habita la tierra, como en la necesidad de preservar la existencia del universo. El Sol, *Tonatiuh*, debía ser alimentado para mantener el actual universo, y para ello se necesitaban emprender acciones gerreras (Guerras Floridas) contra territorios vecinos con el fin de obtener suficientes víctimas para el sacrificio” (PONCE DE LEÓN & MONTAÑÉS, 2006, p. 97).

altura do conto. Contudo, quando uma se sobrepõe à outra, temos uma mudança de perspectiva, um novo sentido que se estabelece, uma nova imagem do conto. “Tomadas separadamente, no hay nada de extraño en cada una de ellas, pero al acoplarlas en un solo cuento, [...] el relato genera un sentido ausente en cada narración por separado” (ALAZRAKI, 1994, p. 150). Esse trecho da obra crítica de Jaime Alazraki corrobora a ideia proposta pelo próprio Cortázar em *Alguns aspectos do conto* de que para se escrever um bom conto não é necessário um grande tema; é preciso apenas saber lidar com ele.

Em *Lejana* e *Una flor amarilla* a perspectiva da sobreposição se apresenta de modo um pouco distinto. *Lejana* é construído sob a forma de um diário cuja protagonista se chama Alina Reyes. O nome não é aleatório, é um anagrama. Segundo Alazraki (1994), “Alina Reyes/es la reina” estabelece as duas coordenadas sobre as quais está construído o conto. O anagrama se converte no embrião do relato. Essa rainha por fora é uma mendiga por dentro. O conto é o difícil caminho que a rainha percorre para, finalmente, chegar à mendiga. Os jogos com as palavras ou frases que se configuram em anagramas, palíndromos e outros, é mais um dos elementos que Cortázar insere em sua obra. No caso de *Lejana*, o anagrama representa o outro lado do mesmo personagem.

O conto é estruturado sob a forma de um diário escrito por Alina Reyes, uma burguesa que vive em Buenos Aires e que costuma brincar com as palavras e frases criando palíndromos e anagramas. Do outro lado do oceano, em Budapeste, “a cidade do rio e das pontes” (ARRIGUCCI, 1973, p. 58), uma mendiga: seu duplo: “A veces es ternura, una súbita y necesaria ternura hacia la que no es reina y anda por ahí. Me gustaría mandarle un telegrama, encomiendas, saber que sus hijos están bien o que no tiene hijos - porque yo creo que allá no tengo hijos” (CORTÁZAR, 1972, p. 39). Alina percebe seu outro eu como a extensão de si. Para chegar ao “eu” extremo, precisa cruzar uma ponte gelada coberta pela neve. A menção a essa ponte é frequente ao longo de seu diário. O lugar onde seu outro “eu” está, é frio, tem neve, é gelado. Esse outro lado é totalmente diferente do seu; é como se não tivesse vida o suficiente para sobreviver. Alina Reyes precisa se unir à outra. Ela se casa e junto com o esposo vai ao encontro de seu duplo. Nesse momento, o texto abandona a estrutura do diário e dá lugar a um narrador que, por quatro parágrafos, passa a narrar o encontro de Alina com seu outro eu.

Llegó al puente y lo cruzó hasta el centro [...] . En el centro del puente desolado la harapienta mujer de pelo negro y lacio esperaba con algo fijo y ávido en la cara sinuosa, en el pliegue de las manos un poco cerradas pero ya tendiéndose. Alina estuvo junto a ella repitiendo, ahora lo sabía, gestos y distancias como después de un ensayo general. [...] la mujer del puente se apretó contra su pecho y las dos se abrazaron rígidas y calladas [...] Ceñía a la mujer delgadísima, sintiéndola entera y absoluta dentro de su abrazo, [...] Cerró los ojos en la fusión total [...] Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado (CORTÁZAR, 1972, p. 48-49).

O fragmento acima nos parece essencial para mostrar o exato instante em que as duas Alinas se encontram, fundem-se e se completam. A ponte pode ser entendida como abertura e passagem (ARRIGUCCI, 1973). O abraço é o instante em que as duas viram apenas uma. Esse resultado ganha novo sentido. Nenhuma das Alinas anteriores permanecerá igual após o encontro.

No conto *Una flor amarilla* o tema do duplo é abordado de maneira semelhante ao de *Lejana*. O narrador está sentado num bar com um desconhecido que lhe fala acerca da teoria de que todos os homens são imortais. “Contó que en un autobús de la línea 95 había visto a un chico de unos trece años, y que al rato de mirarlo el chico se parecía mucho a él [...] Poco a poco fue admitiendo que se le parecía en todo [...]” (CORTÁZAR, 1983, p. 77). Sua teoria sustentava que todos os seres humanos repetem um modelo anterior, ou seja, cada um se mantém vivo até que alguém igual possa “substituí-lo”.

Depois de avistar o garoto no ônibus, seguiu-o e encontrou um modo de conversar com ele qualquer assunto sem importância. Chamava-se Luc. Passou a frequentar a casa do menino, conheceu a família e passou a se sentir confortável nessa relação. Sentia-se fazendo parte daquele contexto. “Un pequeño error en el mecanismo, un pliegue del tiempo, un avatar simultáneo en vez de consecutivo, Luc hubiera tenido que nacer después de mi muerte, y en cambio...” (CORTÁZAR, 1983, p. 78). O contato com Luc o fez observar que não apenas a semelhança física os unia, mas também características psicológicas e situações pessoais como a doença que vitimou Luc. A morte do garoto o fez perseguir uma busca incessante:

En la plaza salté a un autobús que iba a cualquier lado y me puse absurdamente a mirar, a mirar todo lo que se veía en la calle y todo lo que había en el autobús. Cuando llegamos al término, bajé y subí a otro autobús que llevaba a los suburbios. Toda la tarde, hasta entrada la noche, subí y bajé de los autobuses buscando entre los pasajeros a alguien que se pareciera a Luc, a alguien que se pareciera a mí o a Luc, a alguien que

podiera ser yo otra vez [...] (CORTÁZAR, 1983, p. 84).

Essa busca insistente nos indica a sequência do ciclo, a permanência dos duplos que corrobora a teoria da imortalidade exposta no início da narrativa.

A sobreposição de imagens também pode ser observada em *Relato con un fondo de agua*, ainda que, talvez, com menos intensidade dos contos anteriores. Trata-se de um diálogo entre dois velhos amigos no qual Mauricio menciona o nome de Lucio, um amigo em comum que foi assassinado. Nesse momento, o protagonista relata um sonho que teve envolvendo um cadáver cujo rosto não conseguia lembrar. No decorrer da narrativa, o protagonista se entrega como o assassino de Lucio cujo corpo do amigo é jogado no rio: “[...] todavía puedo matarlo otra vez, pero se obstina y vuelve y alguna noche me llevará con él”. (CORTÁZAR, 1983, p. 135). O sonho que está sendo contado a Mauricio, na verdade, reflete esse caso brutal. O rosto do cadáver que até então não é revelado, mostra-se:

[...] cerré los ojos y supe que iba a recordar, sin mirar hacia el río supe que iba a ver el final del sueño, y lo vi, Mauricio, vi al ahogado con la luna arrodillada sobre el pecho, y la cara del ahogado era la mía, Mauricio, la cara del ahogado era la mía (CORTÁZAR, 1983, p. 135).

O assassino se refletia no rosto do assassinado. Novamente, temos duas imagens sobrepostas, dois pontos que se encontram e se confundem, ainda que consigamos reconhecer a diferença entre ambos. Em entrevista a Ernesto G. Bermejo, Cortázar afirmou ter uma espécie de obsessão pelo duplo que não aparece apenas nos contos, mas também em obras como *Rayuela*. Na ocasião, ele menciona *Lejana*, *Una flor amarilla* e *La noche boca arriba* que abordam o tema:

O tema do duplo é constante. Ele se manifesta em muitos momentos de minha obra, separados por períodos de muitos anos. Está em “Uma flor amarela” - onde o personagem se encontra com um menino que é ele mesmo em outra época -, um conto escrito vinte anos depois de “Distante”; [...] de alguma maneira, está também em “A noite boca acima” (BERMEJO, 2002, p. 31).

É possível observar que a perspectiva do duplo se manifesta de diferentes maneiras nas narrativas de Cortázar. Em *Continuidad de los parques* e *La noche boca arriba*, desdobram-se dois contextos: no primeiro, o da realidade e da ficção, no segundo, da realidade e sonho. Já em *Lejana* e *Una flor amarilla*, o duplo se

manifesta a partir da dimensão do “eu”, sendo uma espécie de “eu-oposto”, no primeiro conto, e um “eu-sequência” no segundo. No conto *Relato con un fondo de agua* observamos uma espécie de espelho que gera a imagem de quem se olha nele. A pesquisadora Marta Morello-Frosch (1972) observa que todos os casos de presença do duplo em Cortázar implicam numa ampliação da experiência e não uma deformação desta. Podemos notar que essa outra imagem que se impõem por consequência do desdobramento, resulta na abertura do conto que gera, ao mesmo tempo, a tensão defendida por Cortázar e a ampliação dos sentidos.

Independentemente do modo como esse duplo se manifesta nos contos, é indubitável a presença das duas imagens que se formam ao longo da leitura. Cada narrativa corresponde à placa fotossensível da qual resulta a dupla exposição no âmbito do contexto fotográfico. Tal técnica foi entendida, inicialmente, como um erro e, posteriormente, passou a integrar o cenário artístico da fotografia. Numa imagem em dupla exposição, observamos claramente uma co-presença, uma fusão que não descaracteriza, na sua essência, cada uma das imagens iniciais, ou seja, elas seguem sendo vistas separadamente, ainda que sejam sobrepostas. Reservadas as diferenças de linguagem entre o conto e a fotografia, entendemos que, talvez, sem se dar conta, Cortázar, mais uma vez, adentrou no campo da fotografia enquanto escrevia narrativas como *Continuidad de los parques*, *La noche boca arriba*, *Lejana* e *Una flor amarilla*. Em todas elas, o limite que separa uma imagem da outra é sutil e ambas coexistem, ou seja, uma imagem não exclui a outra, pelo contrário, gera significados que podem ser interpretados de distintas formas.

5.1.4 A nitidez, a distância e as camadas da narrativa

No âmbito fotográfico, determinados mecanismos ou efeitos são totalmente dependentes uns dos outros ou, pelo menos, apresentam uma relação que é bastante íntima. Por isso, neste subcapítulo, aproximaremos o foco, a profundidade de campo e os planos aos contos. Para retomar essa temática de maneira bem prática, lembramos que a nitidez faz menção ao foco, ou seja, em qualquer fotografia a ser registrada, é possível fazer com que ela abranja toda a imagem ou, então, algum ponto específico. Já, quando lidamos com a profundidade de campo, temos que pensar que entre a câmera (ou o olho do fotógrafo) há uma distância que se estende até o infinito, a partir da qual identificamos “camadas” de referentes que

estão em diferentes distâncias. O fotógrafo pode optar, por exemplo, pelo grau de nitidez que quiser quanto a essas camadas ou planos, destacar uma em relação às outras e jogar com a maior ou menor profundidade de campo. Desse modo, entendemos que esses mecanismos também podem ser ilustrados em alguns dos contos de Cortázar. Para isso, partimos do pressuposto de que o leitor diante do conto representa o espectador da fotografia.

Iniciemos por *Cartas a mamá*, uma das narrativas que, ao mesmo tempo, separam e ligam Buenos Aires a Paris. Cortázar declarou diversas vezes que nunca deixou de viver na Argentina, embora tenha passado anos de sua vida na França, pois as cidades, as ruas, os estabelecimentos e os personagens argentinos frequentemente povoavam sua literatura. Durante uma entrevista na Argentina, Hugo Guerrero Marthineitz pergunta a Cortázar por que ele não vive nesse país. O escritor, então, lhe responde: “Yo estoy viviendo aquí, Hugo, porque me da la impresión de que los ocho o diez libros que llevo escritos son libros muy argentinos” (CORTÁZAR, In: MARTHINEITZ, 1995, p. 25)³³ Os traços argentinos estão impregnados nos textos literários cortazarianos, como bem se pode ver em *Torito*, *Lejana*, *Sobremesa*, *Después del almuerzo*, entre tantos outros.

Cartas a mamá expõe um paralelo entre Buenos Aires e Paris. Luis e Laura se mudaram para París. Luis recebe mensalmente uma carta de sua mãe que mora na Argentina. Cada carta lhe traz alguma lembrança que o transporta para um passado obscuro do qual sempre tentou fugir.

Cada carta de mamá (aun antes de eso que acababa de ocurrir, este absurdo error ridículo) cambiaba de golpe la vida de Luis, lo devolvía al pasado como un duro rebote de pelota. [...] Las cartas de mamá eran siempre una alteración del tiempo [...] (CORTÁZAR, 1971, p. 7).

Laura teve um relacionamento com Nico, irmão de Luis. Após a separação dos dois, Nico adoece e morre. Quando Luis e Laura se casam, vão para Paris e decidem silenciar todo esse passado, mas as cartas da mãe a Luis salientam as memórias que, no fundo, Luis e Laura querem esquecer. Numa das cartas que a mãe envia ao filho em Paris, um lapso, novamente, o conecta involuntariamente ao passado: “Esta mañana Nico preguntó por ustedes” (CORTÁZAR, 1971, p. 12). Luis se dá conta que, na verdade, a mãe quisera dizer “Víctor” em vez de “Nico”. Essa

³³ Ver nota 21.

frase, percorre todo o conto e atua como pano de fundo do presente, pois, embora pertença ao passado, na prática, não está desconectado do momento em que vivem a mãe, Luis e Laura. “[...] Laura seguía callando el nombre de Nico, y cada vez que lo callaba, en el momento preciso en que hubiera sido natural que lo dijera y exactamente lo callaba, Luis sentía otra vez la presencia de Nico en el jardín de Flores [...]” (CORTÁZAR, 1971, p. 18). Nico é o personagem que une, por um lado, Paris/Buenos Aires e, por outro, presente/passado (não muito distante); Nico atua no tempo e no espaço impedindo a desconexão das pontas.

Diante desse contexto e analisando o conto de modo amplo, fica evidente que Luis e Laura representam o tempo presente e o espaço parisiense, enquanto a mãe traz registradas as marcas do passado e do espaço portenho; esses elementos fazem parte do primeiro plano que, ao se salientar quase de maneira automática, diminui sua visibilidade com relação ao passado. No entanto, as cartas que recebe da mãe acionam um mecanismo contrário, diminuindo a visibilidade do primeiro plano (presente) e salientando o plano posterior (o passado). Esse jogo se assemelha àquele produzido pela câmera cuja saliência de um plano fotográfico com relação a outro, implica na profundidade de campo. Quando o foco está sobre Luis e Laura, temos o destaque do primeiro plano e um aumento da profundidade de campo com relação ao passado, ou seja, este fica desfocado e nebuloso. Quando o foco está sobre a mãe, temos a nitidez e o destaque do segundo plano com uma profundidade de campo que diminui sobre este e aumenta com relação ao primeiro plano (Luis, Laura e Paris). As cartas, portanto, seriam o mecanismo que atua na mudança de foco e nitidez de um plano sobre o outro e também no aumento e na diminuição da profundidade de campo, já que a leitura das cartas em si é que atua, aos poucos, na mudança do foco sobre os planos.

Tal interpretação se faz possível principalmente porque se pode observar uma distância espacial e temporal evidente entre os dois contextos, o que leva ao fato de não serem vistos como ambíguos. Cada contexto se dá de maneira separada.

Com o conto *Las armas secretas* também temos dois contextos que podem se aproximar à estratégia da profundidade de campo fotográfica. A narrativa se passa na França após a Segunda Guerra Mundial. Os protagonistas, Pierre e Michèle, são namorados. O casal Babette e Roland, melhores amigos de Michèle, e Xavier, melhor amigo de Pierre, também fazem parte da história. Inicialmente, tudo

parece muito obscuro. O narrador vai avançando à medida que nos coloca a par daquilo que Pierre pensa sobre a namorada e seus questionamentos com relação a certas posturas dela: “¿Por qué no llega Michèle? «Porque no quiere entrar en mi cuarto», piensa Pierre. [...] Pierre se dice que es un estúpido por haber pensado que Michèle no quiere subir a su cuarto (CORTÁZAR, 1971, p. 187). Michèle, até o momento, não havia possibilitado que tivessem qualquer relação sexual e isso faz com que Pierre se questione, mas não encontra respostas plausíveis. No momento em que eles têm a oportunidade de estar a sós, o diálogo entre o casal começa a esclarecer alguns pontos:

— Es curioso — dice Pierre —. Nunca hemos hablado de los años de guerra.

— Cuanto menos se hable... — dice Michèle, rebañando el plato.

— Ya sé, pero los recuerdos vuelven a veces. Para mí no fue tan malo, al fin y al cabo éramos niños entonces. Como unas vacaciones interminables, un absurdo total y casi divertido.

— Para mí no hubo vacaciones —dice Michèle —. Llovía todo el tiempo (CORTÁZAR, 1971, p. 207).

Essa passagem nos mostra que Pierre e Michèle viveram um passado de guerra e, ao que tudo indica, para ela foi bastante traumático. No decorrer da narrativa, passamos a saber que os fantasmas e conflitos sexuais que atormentam Michèle são decorrentes do fato de ser sido violada durante a guerra por um rapaz muito parecido a Pierre. A ternura entre Michèle e Pierre se transforma na violência física que culmina no sangue derramado, cena com a qual Cortázar fecha o conto. Igual ocorre em *Cartas a mamá*, *Las armas secretas* também mostra um presente e um passado que se sobressaem, o que permite ver a narrativa sob a perspectiva dos planos fotográficos atrelados à profundidade de campo. O relacionamento de Pierre e Michèle representam o tempo presente, o primeiro plano que se destaca com relação ao passado. No entanto, quando a guerra vem à tona e quando se instauram as condições para uma possível intimidade entre o casal, o tempo passado (segundo plano) ganha destaque, fazendo com que o momento presente perca a sua visibilidade.³⁴ Cortázar vai regulando sua “câmera” de modo que esse

³⁴ Embora algumas vezes vejamos *Las armas secretas* associado ao tema do duplo, pela perspectiva sob a qual estamos analisando-o, não o entendemos desse modo, visto que se destacam dois contextos bem diferentes dos quais Michèle tem consciência, ou seja, é bastante diferente de *La noche boca arriba* ou *Continuidad de los parques* cujos contextos se confundem ou se tornam, por vezes, a continuação um do outro. Nesse sentido, se considerarmos que *Las armas secretas* contém, em alguma medida, o duplo, devemos encará-lo de um modo diferente ao duplo que se apresenta

jogo entre os planos se estabelece à medida que a narrativa avança.

Também em *El ídolo de las Cícladas* é possível perceber que duas histórias se intercalam e deixam entrever os planos. O rioplatense Somoza e os amigos franceses Morand e Thérèse encontraram no vale grego de Skoros, uma estatueta com grande valor arqueológico. Durante a estada nessa ilha, Morand percebe uma atração de Somoza por Thérèse e, por isso, o casal francês decide retornar a Paris antes do previsto. A estatueta encontrada em Skoros fica com Somoza que vai intensificando cada vez mais sua relação com esse objeto. Tal atitude fica clara quando o narrador relata que o rioplatense acariciava o corpo da estátua: “Vista desde Morand, la obsesión de Somoza era analizable: todo arqueólogo se identifica en algún sentido con el pasado que explora y saca a luz” (CORTÁZAR, 1983, p. 70). Essa relação marca um presente e um passado. Somoza, Morand e Thérèse, em Paris, situam a narrativa no momento presente; já a estátua representa um passado muito distante no tempo e no espaço. A obsessão de Somoza o leva a produzir réplicas quase perfeitas da tal estatueta. O narrador descreve a relação entre os dois e nos leva a perceber que, num encontro entre Somoza, Morand e Thérèse, muitos meses depois, ocorre um ritual a partir do qual se dá o sacrifício. Somoza, num clima ritualístico, absorve o som das flautas e, totalmente nu, avança em direção ao amigo segurando, em suas mãos, um machado:

Vio levantarse el hacha y saltó como le había enseñado Nagashi en el gimnasio de la Place des Ternes. Somoza recibió el puntapié en mitad del muslo y el golpe nishi en el lado izquierdo del cuello. El hacha bajó en diagonal, demasiado lejos [...]. Somoza era todavía un grito ahogado y atónito cuando el filo del hacha le cayó en mitad de la frente. (CORTÁZAR, 1983, p. 75).

Morand molhou as mãos no sangue de Somoza esticado no chão, tirou o machado que afundava a cabeça do amigo e empurrou o cadáver para o lado. Despiu-se e ouviu Thérèse aproximando-se: “[...] apagó la luz y con el hacha en la mano esperó detrás de la puerta, lamiendo el filo del hacha y pensando que Thérèse era la puntualidad en persona (CORTÁZAR, 1983, p. 76). As quatro pontas que costuram a narrativa são, justamente, os três amigos e a estatueta. Nesse cenário, observamos uma mudança de foco que destaca sempre um plano da narrativa em detrimento de outro, tanto no aspecto físico-espacial (Skoros X Paris) quanto no

temporal (o momento da descoberta da estátua e o do sacrifício). No final do conto, a imagem que se salienta é a do presente, ainda que os motivos para os fatos tenham ligação com o passado, o que nos permitiria afirmar que a profundidade de campo entre um plano e outro é um pouco maior, já que ao nos concentrarmos no primeiro plano, não deixamos de ver totalmente aquele que está mais ao fundo e que influencia diretamente este cujo foco é mais intenso.

No conto *Los buenos servicios*, diferente dos dois anteriores, a profundidade de campo não está entre dois planos que representam o passado e o presente. Madame Francinet ganha a vida como criada. Certa vez, é contratada para que tome conta, durante uma festa na casa, dos muitos cães malcriados que ali vivem. Ela desempenha sua tarefa muito bem, contudo, no momento de receber o pagamento pelo serviço, fica na cozinha durante bastante tempo aguardando monsieur Bébé para que realize o pagamento pelo serviço conforme havia sido combinado. Após receber o valor, ela vai embora. Diante do bom trabalho da criada, um dos anfitriões vai até a casa Madame Francinet e a convida para uma tarefa inusitada: fingir que é parente muito próxima de monsieur Bébé, já que este faleceu e não tem familiares.

Por supuesto, será necesario que usted..., ¿cómo decirlo?, que usted se haga a la idea de que es... la madre del difunto... Mi esposa le dará los informes necesarios y usted, naturalmente, deberá dar la impresión, una vez en la casa... Usted comprende... El dolor, la desesperación... Se trata sobre todo de los clientes —agregó—. Delante de nosotros, bastará con que guarde silencio (CORTÁZAR, 1971, p. 63).

A partir desse momento, Madame Francinet passa a atuar numa outra posição da narrativa. Ela deixa de ser uma simples prestadora de serviços domésticos e passa a fazer parte de uma família burguesa, ainda que tudo isso seja uma farsa. Os dois planos que se constroem em *Los buenos servicios* são justamente em torno de Francinet e se relaciona com a condição social que vai da mais baixa até a mais alta. No primeiro, temos um plano natural que descreve a vida cotidiana de Francinet, ou seja, ela é uma pessoa paga para realizar serviços domésticos. No entanto, uma proposta de monsieur Rosay e a aceitação por parte de madame Francinet permite a construção de mais um plano na narrativa, que desenha um contexto socialmente mais privilegiado. Notamos que ao longo do conto há o destaque de um plano com relação a outro, marcados por essa diferença familiar e social apoiada sobre duas pontas: a verdade e a mentira.

Conforme vamos avançando na leitura dos contos, observamos que somos levados a seguir o foco que o escritor vai traçando dentro da narrativa. Ocorre exatamente igual quando olhamos uma fotografia com pouca profundidade de campo, diante da qual nossos olhos são orientados a visualizar o plano com foco e a ignorar, no primeiro momento, o que está desfocado. Nesse sentido, “o foco impõe, portanto, uma “leitura” do evento, organiza o espaço de modo a torná-lo inteligível [...]”(MACHADO, 2015, p. 135). A afirmação de Arlindo Machado se aplica perfeitamente à análise que fizemos de *Cartas a mamá*, *Las armas secretas* e *Los buenos servicios*, embora tenha sido usada, originalmente, ao analisar a fotografia *O Papa João Paulo II visita Aparecida do Norte* (1980), de Irmo Celso. A imagem foi tirada com uma teleobjetiva (objetiva de distância focal longa), pois a distância não permitia que o fotógrafo pudesse se aproximar.



Figura 29 - *Papa João Paulo II visita Aparecida do Norte* (1980) - Irmo Celso
Fonte: MACHADO, 2015

Na imagem acima, além do papa, aparece uma multidão, seguindo-o, além de carros e guardas. O ponto privilegiado pelo foco é exatamente onde se encontra o papa que saúda a multidão, direcionando nosso olhar. Os demais pontos encontram-se desfocados. O mesmo caso ocorre numa das fotografias tiradas pelo próprio Cortázar e que integra *Los aeronautas de la cosmopista*. A imagem mostra Carol Dunlop sentada de costas para um espelho. À frente está Cortázar de câmera em

punho:



Figura 30 - *En el motel del paradero de Beaune-Tailly, la Osita juega con el lobo y el espejo.*
Fonte: CORTÁZAR & DUNLOP, 2007

O que vemos pelo espelho está totalmente desfocado. A nitidez da fotografia se concentra sobre a figura de Carol Dunlop, fazendo com que nossos olhos se dirijam justamente para esse ponto, percorrendo os demais depois. David Duchemin (2015) afirma que “se a arte aponta para alguma coisa, então aquilo em que focamos – e a intensidade do foco – pode alterar significativamente a mensagem e o significado de uma fotografia”. Além disso, explica que a profundidade de campo define o quanto a foto está em foco e isso direciona a atenção, atraindo ou repelindo o olhar dentro da imagem. “A profundidade de campo permite concentrar a atenção de nossos leitores de maneira específica, para dizer a eles que algumas coisas são mais importantes que as outras” (DUCHEMIN, 2015, p. 179). Podemos afirmar que, assim como ocorre na fotografia acima, nos contos analisados é possível estabelecer uma relação com o foco que salienta determinadas situações em *Cartas*

a *mamá*, *Las armas secretas* e *Los buenos servicios*. Cada plano que se forma corresponde a uma situação dentro da narrativa. À medida que o narrador relata os fatos, esses planos vão sofrendo alterações devido às mudanças de contexto. Da mesma forma que David Duchemin responsabiliza o foco pelo direcionamento do nosso olhar sobre a fotografia, Cortázar, na condição de escritor e por meio do narrador, direciona o olhar do leitor para que perceba os pontos mais salientes e para que se atenha a eles. As demais informações cuja importância diminui, passam a ficar embaçadas e desfocadas.

5.1.5 Compor e enquadrar

O ato de compor e enquadrar, no âmbito da fotografia, está associado aos planos, à simetria, à perspectiva e a outros elementos que, de alguma forma, influenciam na tomada fotográfica. Aqui, queremos discutir, especificamente, os casos de composição e enquadramento, mas sem excluir essa relação que estabelece com os demais aspectos.

No que diz respeito a compor uma imagem, os pintores têm uma vantagem clara sobre os fotógrafos. A tela está vazia, e eles podem, mais ou menos do modo que quiserem, arranjar os elementos da cena, e mesmo excluir partes dela, se acharem necessário. [...] Infelizmente, o fotógrafo não tem a mesma liberdade. A tela já está cheia; por isso, para criar uma boa composição, é preciso, primeiro, decidir qual parte da cena vai ser capturada e, depois, arranjar os elementos nela contidos de modo que formem um todo visualmente agradável. Uma boa composição fotográfica deve ser como uma história, com um começo que prende a atenção, um meio que mantém a atenção e um fim que leva a jornada a uma conclusão satisfatória (BAVISTER, 2011, p. 88).

A comparação feita entre a composição fotográfica e a construção de uma história, parece-nos adequada no sentido em que ambos os textos precisam descobrir e alcançar a harmonia entre os elementos que compõem o tema. Sempre que Cortázar falava do conto como resultado de um recorte, ressaltava a importância da tensão gerada pela forma como o texto era construído. Assim, podemos entender essa tensão como resultado da combinação dos elementos, ou seja, Cortázar compunha suas narrativas atentando para essa harmonia. Quanto ao enquadramento nos contos que aqui serão analisados, podemos identificá-lo de duas maneiras: a) os espaços delimitados onde a narrativa ocorre (o quarto, a casa, o trem, entre outros; b) elementos que funcionam como molduras e, portanto,

permite que enxerguemos certos personagens encaixados dentro desse quadro.

O conto *Axolotl*, já analisado no subcapítulo intitulado *Modos de narrar*, merece ser retomado pela forma como o narrador se posiciona diante do aquário transformando-o numa objetiva através da qual olha e recorta o espaço, reforçando o enquadramento daqueles animais que estão no interior do aquário. “Los axolotl se amontonaban en el [...] piso de piedra y musgo del acuario. Había nueve ejemplares y la mayoría apoyaba la cabeza contra el cristal, mirando con sus ojos de oro a los que se acercaban” (CORTÁZAR, 1983, p. 150). O aquário delimita a presença do pequeno animal e direciona o olhar do narrador e também do leitor. Por determinados momentos, o que importa ao narrador está exatamente dentro da caixa de vidro e o externo passa a ser ignorado.

Em *Final del juego*, também já analisado anteriormente, o garoto Ariel passa todos os dias de trem e observa, próximo à estação, as meninas (Leticia, Holanda e a protagonista) brincando de “estátua”: “Casi no veíamos a la gente de las ventanillas pero con el tiempo llegamos a tener práctica y sabíamos que algunos pasajeros esperaban vernos” (CORTÁZAR, 1983, p. 173). Entre os passageiros está Ariel que passou a estabelecer um tipo de comunicação com as meninas que consistia em largar papeizinhos com recados quando passava de trem por elas: “Muy lindas las estatuas. Viajo en la tercera ventanilla del segundo coche. Ariel B.” (CORTÁZAR, 1983, p. 174). A partir desse momento, a figura de Ariel ganha destaque entre os demais passageiros e o olhar das três garotas, a cada passagem do trem, busca o rosto do menino enquadrado na terceira janelinha, conforme ele havia indicado. A protagonista narra o conto olhando de fora do trem para dentro dele, de modo que Ariel se torna, também para o leitor, o ponto central desse enquadramento. Quando o garoto decide, um dia, descer do trem para falar com as meninas, temos uma espécie de ruptura do contexto, pois ele se desloca da janela e passa a ocupar, por alguns instantes, um espaço sem fronteiras.

No decorrer da narrativa, Ariel ainda é visto mais uma vez admirando uma das estátuas imitadas por Leticia: “[...] vimos a Ariel que la miraba, salido de la ventanilla la miraba solamente a ella, girando la cabeza y mirándola sin vernos a nosotras hasta que el tren se lo llevó de golpe (CORTÁZAR, 1983, p. 182). No dia posterior, ao passar o trem, “[...] vimos sin ninguna sorpresa la tercera ventanilla vacía (CORTÁZAR, 1983, p. 182). O total desenquadramento do rosto de Ariel na

janela do trem, finaliza o jogo, coloca um ponto final ao conto. Os demais passageiros que viajam junto com o garoto são superficialmente mencionados. Ariel é o grande destaque. No âmbito da fotografia, enquadrar significa selecionar (e separar) determinados elementos, dentro de um contexto maior, para registrá-los. Mais do que o ato do enquadramento, em *Final del juego*, a janela do trem funciona como moldura em torno do rosto de Ariel, destacando-o perante os demais passageiros. No momento em que essa moldura aparece vazia, é como se ela não fizesse sentido, já que o conteúdo principal se encontrava deslocado. O rosto de Ariel na janela do trem, descrito no conto, faz lembrar uma outra fotografia de *Los astronautas de la cosmopista* na qual o rosto de Cortázar visto através da janela se assemelha ao de Ariel:



Figura 31 - *El lobo le da un gran susto a la Osita sumida en sus especulaciones científicas*
Fonte: CORTÁZAR & DUNLOP, 2007

Embora essa fotografia pareça ter sido registrada de dentro para fora, de maneira contrária ao conto, temos, igualmente, um caso de enquadramento onde a borda da janela funciona como uma moldura para o rosto, neste caso, de Cortázar.

Também observamos o processo de enquadramento em *Las babas del diablo*, discutido em parte no subcapítulo 5.1. O protagonista Roberto Michel, tradutor e fotógrafo, observa um casal numa praça em Paris, levanta a câmera, escolhe o que ficará dentro da cena, faz o foco e registra a imagem. Roberto Michel

define e enquadra seu alvo que ficará registrado. Posteriormente, revelará a foto e a ampliará, percebendo que sua seleção foi mais do que acertada. Diante do modo como o conto lida com o elemento fotográfico, observamos que Roberto Michel atua narrativa como um verdadeiro fotógrafo. Observa a luminosidade, aproveita os bons raios de sol, reconhece a abertura adequada do diafragma, sabe posicionar a câmera e está sempre atento aos detalhes:

[...] sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros. No se trata de estar acechando la mentira como cualquier repórter, y atrapar la estúpida silueta del personajón que sale del número 10 de Downing Street, pero de todas maneras cuando se anda con la cámara hay como el deber de estar atento, de no perder ese brusco y delicioso rebote de un rayo de sol en una vieja piedra, o la carrera trenzas al aire de una chiquilla que vuelve con un pan o una botella de leche (CORTÁZAR, 1971, p. 81).

Em outras palavras, ser fotógrafo implica no aperfeiçoamento do olhar com relação ao entorno e ensina a buscar a harmonia da composição fotográfica. O protagonista de *Las babas del diablo* é um indivíduo que compõe por meio de sua câmera. “[...] decidí no perder un momento más. Metí todo en el visor (con el árbol, el pretil, el sol de las once) y tomé la foto” (CORTÁZAR, 1971, p. 89). A mulher e o garoto na praça compõem o centro da cena registrada por Roberto Michel, não apenas porque estão ali, mas pelo modo inusitado como se comportam. O fotógrafo toma o cuidado de observar os demais elementos que ajudarão na composição e no registro da foto. O comportamento do suposto casal gera a tensão tanto na fotografia tomada por Roberto Michel quanto no conto à medida que vamos lendo. Estamos diante de uma narrativa que se insere dentro de outra, embora possuam linguagens distintas. Da mesma forma, temos Cortázar compondo o conto e, dentro dele, Roberto Michel compondo a fotografia. Podemos dizer que ambos trabalham na composição de suas narrativas, buscando uma harmonia que não ignora a tensão tão necessária defendida por Cortázar na posição de contista.

No contexto fotográfico, a harmonia dos elementos da composição, talvez carregue certo grau de subjetividade. Para o pesquisador Arlindo Machado (2015), uma foto bem composta é aquela ““clara”, “consistente”, “agradável à vista”, perfeitamente inteligível e assimilável dentro dos padrões de decodificação convencionais” (p. 137). Podemos dizer que estamos diante de uma boa composição quando esta nos permite ver uma espécie de organização e relação dos

elementos distribuídos na cena.

Em *Ómnibus*, por exemplo, observamos uma tensão que se estabelece e, em seguida, o ordenamento que culmina num final tranquilo. Clara embarca num ônibus e passa a ser observada constantemente pelo cobrador, motorista e todos os passageiros que ali estão. Incomodada com a situação, ela lança hipóteses que poderiam justificar essa fixação do olhar dos demais passageiros em relação a ela. Todos eles carregam nas mãos um ramo de flores:

El señor de la tercera ventanilla (la estaba mirando, ahora no, ahora de nuevo) llevaba claveles casi negros apretados en una sola masa continua, como una piel rugosa. Las dos muchachitas de nariz cruel que se sentaban adelante en uno de los asientos laterales, sostenían entre ambas el ramo de las pobres, crisantemos y dalias, pero ellas no eran pobres [...] y miraban a Clara con altanería. [...]. Nadie bajaba (CORTÁZAR, 1972, p. 55).

Certo tempo depois, um homem embarca nesse mesmo ônibus e Clara se sente um pouco aliviada, pois ele passa pela mesma situação, fazendo com que ela tenha os olhares um tanto desviados. Os passageiros são descritos de maneira que se observa uma organização no interior do ônibus: “A dos centímetros de su cara estaban los ojos de un viejo de cuello duro [...] En el fondo del ómnibus, instalados en el largo asiento verde, todos los pasajeros miraban hacia Clara [...]” (CORTÁZAR, 1972, p. 53). Quando os passageiros se prepararam para descer do veículo, uma fila se formou e um a um se dirigiram para fora. No ônibus, permaneceram Clara e o garoto que também havia atraído muitos olhares. Eles se aproximaram, conversaram e desceram juntos na mesma parada. O garoto comprou dois ramos de flores, alcançou um para Clara e saíram andando. A tensão gerada pelos olhares se desfez no final da narrativa. Cortázar, ao escrever o conto, gerou, desde o início, uma espécie de desconforto que, aos poucos, foi se acomodando. Os passageiros formaram fila e, com suas flores na mão, foram saindo. Esses ramos representam, justamente, o ponto de conexão entre os passageiros e a desconexão com relação a Clara e ao garoto que, por não as terem, transformaram-se, literalmente, no centro das atenções.

No conto *Bestiario*, a pequena Isabel vai passar alguns dias na casa de parentes onde moram Nino, Nene, Luis e Rema, além do capataz Don Roberto e um ameaçador tigre que se desloca livremente pela casa. A casa é apontada como sendo bastante triste, o que preocupa a mãe de Isabel. Com a chegada da menina à

casa dos tios, as crianças brincam de uma maneira criativa, rompendo a atmosfera sufocante daquele espaço. A única restrição é com relação aos ambientes onde está o feroz tigre, nos quais as crianças não podem entrar: “Casi siempre era el capataz el que avisaba de los movimientos del tigre [...]” (CORTÁZAR, 1972, p. 155). Isso faz com que toda a família tenha seus horários definidos a partir da movimentação do tigre pela casa. As crianças colecionam formigas, mosquitos, caracóis, além de algumas folhas no jardim para estudá-las. Todos os elementos têm a sua função e o seu espaço, de modo que nada parece desestabilizar a ordem. À mesa, todos tinham seu lugar e seguiam regras para manter a organização:

Comían así: Luis en la cabecera, Rema y Nino en un lado, el Nene e Isabel del otro, de manera que había un grande en la punta y a los lados un chico y un grande. Cuando Nino quería decirle algo de veras le daba con el zapato en la canilla (CORTÁZAR, 1972, p. 144).

O espaço da casa se configura num grande quadro sobre o qual os diferentes elementos se distribuem sem instaurar qualquer nível de caos. Se estabelece o contraste, em todos os sentidos, entre o tigre e os outros animais com os quais as crianças mantêm contato. Enquanto os mosquitos, os caracóis e as formigas representam a inofensividade, o tigre aporta o medo e o perigo, ou seja, ele é o elemento da narrativa no qual se concentra a tensão. No entanto, a explosão só ocorre ao final quando Isabel informa equivocadamente o lugar onde o tigre está:

Isabel se acercó a mirar los caracoles, y Luis esperando que le encendiera como siempre el cigarrillo la vio perdida, estudiando los caracoles que empezaban despacio a asomar y moverse, mirando de pronto a Rema, pero saliéndose de ella como una ráfaga, y obsesionada por los caracoles, tanto que no se movió al primer alarido del Nene, todos corrían ya y ella estaba sobre los caracoles como si no oyera el grito ahogado del Nene, los golpes de Luis en la puerta de la biblioteca, don Roberto que entraba con perros, y Luis repitiendo: “¡Pero si estaba en el estudio de él! ¡Ella dijo que estaba en el estudio de él!” (CORTÁZAR, 1972, p. 164-165).

Ao longo de quase toda a narrativa, percebemos o ordenamento dos personagens, do espaço e das ações que resultam numa espécie de ritmo da narrativa. Se olharmos *Bestiario* sob a ótica da composição fotográfica, observamos a construção de uma cena cujos elementos se conectam entre si e, embora haja tensão, mantém-se a clareza e a consistência da composição defendida por Arlindo Machado (2015). O tigre, em *Bestiario*, e os olhares direcionados a Clara, em

Ómnibus, não são, necessariamente, elementos que desequilibram a narrativa; representam, bem mais, o ponto a partir do qual se organizam os demais elementos.

Para finalizar este subcapítulo, queremos discutir, mais uma vez, *El perseguidor*, ampliando nossa interpretação e pensando-o sob a ótica da composição fotográfica que pode muito bem ser visto como uma metáfora da composição musical que representa. Assim como Charlie Parker será eterno na história do *jazz*, Johnny Carter será o eterno perseguidor cortazariano que não se contenta com o tempo tal como ele é e para quem só a música é capaz de ilustrar certas dimensões. Cortázar tenta recompor, por meio da literatura, o contexto conturbado em que viveu Parker, principalmente, na década de 40. A imagem do gênio incompreendido, a pobreza que o obrigou a tocar noites inteiras em troca de misérias, o preconceito racial que sofreu desde pequeno, a relação com as drogas e a falta de um instrumento para tocar (ARRIGUCCI, 1973), representam alguns dos problemas reais que se refletirão sobre o personagem Johnny Carter.

El perseguidor apresenta um contexto tumultuado que gira em torno do artista Johnny. Sobre essa figura se instaura um grande nível de tensão que, por um longo período no conto, parece se intensificar. Os improvisos típicos do *jazz* se refletem nas atitudes do protagonista. Bruno é o ponto de equilíbrio que Cortázar insere na narrativa e, por meio da escrita da biografia de Johnny, buscará ordenar os fatos e explicar certos conceitos. O tempo é o elemento que age sobre Johnny desestabilizando-o. A fração temporal para o protagonista de *El perseguidor* não se manifesta de um modo convencional. “Esto lo estoy tocando mañana. [...] Esto ya lo toqué mañana [...]” (CORTÁZAR, 1971, p. 108), ilustra o tempo passado, presente e futuro condensados numa única fração. Para o *jazz*, o tempo é o espaço do improviso, é essa fração que não permite pensar muito e exige rapidez para compor sem ensaios uma sequência que, ao fim e ao cabo, resultará numa espécie de organização. Podemos dizer que aqui está o grande conflito de Johnny. A música exige dele uma sequência que ele desconhece. Por isso ele rechaça *Amorous*, porque, talvez, não o reconheça como obra sua, como algo que foi gerado a partir de um conceito convencional da temporalidade musical. Quando Bruno afirma que é “a música de Johnny”, está buscando reestabelecer a ordem perdida desse artista tão incomum. Tentará relatar os fatos (às vezes à sua maneira) acerca da conturbada vida de Johnny Carter. A morte do músico colocará fim ao conto; ele só

poderá ser reencontrado, metaforicamente, na biografia escrita por Bruno que se mescla com o próprio conto. Nesse texto, certamente, o tempo foi realinhado e corre na mais convencional linearidade.

Partindo desse contexto, talvez seja um tanto óbvio afirmar que é possível ler *El perseguidor* sob a ótica da composição musical, tendo em vista sua relação direta com o jazz. Contudo, nossa interpretação nos abre a possibilidade de ler esse conto a partir da composição fotográfica como metáfora da composição musical. O mundo vivido por Johnny Carter, do qual fazem parte Dédée, Bruno e os demais personagens, resulta no espaço cujos elementos estão sendo ajustados. Quiçá pudéssemos pensar que grande parte da narrativa é entendida como uma má composição, pois “faz emergir [...] uma paisagem fragmentária e desnorteante que desintegra as linhas de fuga” (MACHADO, 2015, p. 137). Johnny apresenta um comportamento resistente quanto à ordem esperada dos fatos. Tal resultado, certamente, decorre do modo como ele percebe alguns aspectos que o rodeiam, conforme discutimos anteriormente. À medida que avançamos na leitura, observamos que Johnny e Bruno atuam nessa narrativa sob dois parâmetros distintos: enquanto na composição musical o ritmo e o tempo se configuram em elementos essenciais, na composição fotográfica a organização e o espaço são fundamentais. Nesse sentido, Bruno e Johnny são os dois polos que buscam, por meio de suas composições, o ponto de equilíbrio. Vale ressaltar que toda e qualquer composição fotográfica está totalmente ligada ao ponto de vista daquele que compõe. Tal aspecto, talvez, justifique o modo como Bruno se posiciona perante a história em que Johnny está inserido.

Axolotl, *Final del juego*, *Las babas del diablo*, *Ómnibus*, *Bestiario* e *El perseguidor*, analisados neste subcapítulo, abordam temas bastante diferentes. No entanto, todos se assemelham no fato de que, quando olhamos para os elementos que compõem cada conto, reconhecemos que eles foram escolhidos para fazer parte do cenário da narrativa. Tal escolha pressupõe que muitas outras foram deixadas de fora. Assim como numa fotografia, é preciso selecionar e recortar. “O enquadramento nos permite incluir coisas e excluir outras” (DUCHEMIN, 2015, p. 32), e desse ato nasce, também, a composição do cenário. Na narrativa escrita, o autor atua como o fotógrafo na medida em que seleciona, escolhe, organiza e recorta seus personagens:

[...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor [...] (CORTÁZAR, 2006, p. 151).

Tal ideia parece se aplicar nos contos mencionados acima. O modo como os elementos se cruzam e são enquadrados na narrativa, é o resultado de escolhas, recortes e organização.

5.1.6 A potencialização dos detalhes

Já mencionamos anteriormente que Julio Cortázar realizava o trabalho de escritor como se fosse um fotógrafo, em função da exatidão com que descrevia as situações. Ler um conto seu corresponde, muitas vezes, a olhar para uma fotografia extremamente nítida. Em determinados contos, a descrição de alguns detalhes vai além do simples ato de informar a cor, o tamanho ou o formato do objeto. Potencializa-se fazendo os mínimos detalhes ganharem uma dimensão que nos aproxima e nos envolve:

[...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 2006, 153).

Esse fermento a que se refere Cortázar, em muitos casos, é resultado do modo como estrutura a sua linguagem, da maneira como faz os fatos e os detalhes chegarem até o leitor. Quando a dimensão de algum aspecto narrativo aumenta, normalmente, a tensão é gerada e atinge o exterior dessa narrativa.

Na fotografia, esse aumento das dimensões ou a potencialização dos detalhes ocorre quando aproximamos a objetiva do detalhe em questão ou, então, usamos uma lente de grande distância focal capaz de, mesmo ao longe, focar, aumentar e dar a sensação de que estamos próximos daqueles minuciosos pontos. Assemelha-se ao ato de usar uma lupa cuja visão dos detalhes só é possível por esse aumento da imagem. Um dos contos cortazarianos no qual podemos observar esse mecanismo é *Axolotl*. A narrativa nos permite “enxergar” certos detalhes como se estivéssemos diante de uma macrofotografia. O protagonista, que depois se

transforma num axolotl, fixa seus olhos sobre o animal através do vidro do aquário, registrando detalhes mínimos:

Vi un cuerpecito rosado y como translúcido [...], semejante a un pequeño lagarto de quince centímetros, terminado en una cola de pez de una delicadeza extraordinaria, la parte más sensible de nuestro cuerpo. Por el lomo le corría una aleta transparente que se fusionaba con la cola, pero lo que me obsesionó fueron las patas, de una finura sutilísima, acabadas en menudos dedos, en uñas minuciosamente humanas (CORTÁZAR, 1983, p. 150).

Primeiro, observamos uma leve aproximação do espectador com relação ao referente. Sua descrição contempla o corpo do animal e vai se concentrando cada vez mais em pontos específicos como, por exemplo, o rabo, as patas e as unhas. Do corpo dos axolotl até suas unhas, há uma gradação de tamanho que diminui. No entanto, o modo como o protagonista olha para os animais, se assemelha a um fotógrafo que, por meio de sua lente, aumenta aquele detalhe tornando-o extremamente visível ao olho humano. “[...] descubrí sus ojos, su cara, dos orificios como cabezas de alfiler, enteramente de un oro transparente [...] Un delgadísimo halo negro rodeaba el ojo y los inscribía en la carne rosa [...]” (CORTÁZAR, 1983, p. 150-151). Notamos que os diminutos olhos, do tamanho de cabeças de alfinete, ganham destaque a ponto do protagonista enxergar e descrever uma espécie de círculo ou aro preto que os circundam. Sem uma aproximação máxima entre os olhos do protagonista e os dos axolotl, certamente, seria impossível descrever esse tipo de detalhe. A dimensão da proximidade entre os dois seres é dada quando o observador dos axolotl afirma: “Pegando mi cara al vidrio [...] buscaba ver mejor los diminutos puntos áureos, esa entrada al mundo infinitamente lento y remoto de las criaturas rosadas” (CORTÁZAR, 1983, p. 152). O trecho mostra claramente que os olhos do protagonista são a própria câmera que foca no detalhe aumenta-o e permite que o vejamos de um modo privilegiado, impossível de percebê-lo minuciosamente se não fosse o mecanismo da macrofotografia.

Tal estratégia também pode ser observada quando lemos *No se culpe a nadie* cujo conto narra o ato simples e corriqueiro de um homem que veste um suéter. Sua esposa o aguarda numa loja, pois precisam comprar um presente. Uma ação que demoraria segundos para acontecer é relatada ao longo de quase cinco páginas.

No es fácil, a lo mejor por culpa de la camisa que se adhiere a la lana del pulóver, pero le cuesta hacer pasar el brazo, poco a poco va avanzando la mano hasta que al fin asoma un dedo fuera del puño de lana azul, [...]. De un tirón se arranca la manga del pulóver y se mira la mano [...] y él la deja caer al extremo del brazo flojo y se le ocurre que lo mejor será meter el otro brazo en la otra manga a ver si así resulta más sencillo. Parecería que no lo es porque apenas la lana del pulóver se ha pegado otra vez a la tela de la camisa, [...] siente que la mano avanza apenas y que sin alguna maniobra complementaria no conseguirá hacerla llegar nunca a la salida. Mejor todo al mismo tiempo, agachar la cabeza para calzarla a la altura del cuello del pulóver a la vez que mete el brazo libre en la otra manga enderezándola y tirando simultáneamente con los dos brazos y el cuello. [...] la frente y toda la cara siguen cubiertas y las manos andan apenas por la mitad de las mangas, por más que tira nada sale afuera y ahora se le ocurre pensar que a lo mejor se ha equivocado en esa especie de cólera irónica con que reanudó la tarea, y que ha hecho la tontería de meter la cabeza en una de las mangas y una mano en el cuello del pulóver. Si fuese así su mano tendría que salir fácilmente, pero aunque tira con todas sus fuerzas no logra hacer avanzar ninguna de las dos manos [...] Por suerte en ese mismo momento su mano derecha asoma al aire, al frío de afuera, por lo menos ya hay una afuera aunque la otra siga apresada en la manga [...] (CORTÁZAR, 1983, p. 11-12).

No extenso trecho acima, é possível perceber que a descrição minuciosa de cada movimento do homem fixa o ato de modo que nos sentimos extremamente próximos do indivíduo que sofre ao tentar vestir o suéter. Contada num único parágrafo, a história nos leva a visualizar cada fragmento numa proporção ampliada, gerando no leitor o apego a esse detalhe que se potencializa e a consequente agonia por não conseguir se livrar de tudo o que vai se agigantando. Tal ato se concentra no primeiro plano e os demais fatos se tornam insignificantes. A esposa que aguarda o homem na entrada da loja, vai se tornando menos importante ao longo da narrativa e só é lembrada num único momento “[...] todo eso lo va llenando de ansiedad y quisiera terminar de ponerse de una vez el pulóver sin contar que debe ser tarde y su mujer estará impacientándose en la puerta de la tienda” (CORTÁZAR, 1983, p.13). O leitor que acompanha a narrativa, levado pela descrição dos detalhes e a angústia que se constrói, sabe que a esposa faz parte de um plano distante dentro da cena e chega quase a desaparecer, assim como ocorre em *Axolotl* cujo ambiente onde se encontra o protagonista, que olha para dentro do aquário, perde relevância. Nesse sentido, a macrofotografia estabelece relação com os planos, o foco e a profundidade de campo, pois ao ampliar um detalhe, estamos colocando-o em primeiro plano, fazendo com que diminua a profundidade de campo com relação aos planos posteriores deixando-os totalmente desfocados.

Já, em *Las babas del diablo* ocorre, literalmente, a ampliação de uma

fotografia que, embora o processo apresente algumas diferenças com relação a *No se culpe a nadie* e *Axolotl*, julgamos importante trazer à discussão. Na praça em que se encontrava naquele domingo, sete de novembro, Roberto Michel registrou uma foto de um casal que lhe chamara a atenção. A mulher, que estava junto ao garoto, ao perceber, esbravejou contra o fotógrafo e disse que ele não tinha o direito de fotografá-los, que era um intrometido. Enquanto ouvia os insultos da mulher, Roberto Michel viu um homem de chapéu cinza que saiu do carro e foi em direção a eles. O garoto se distanciando e correu.

Sem se deixar abater pela situação, vários dias depois, o fotógrafo decidiu revelar a tal fotografia e ampliá-la: “[...] fijó la ampliación en una pared del cuarto, y el primer día estuvo un rato mirándola y acordándose, en esa operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la perdida realidad;” (CORTÁZAR, 1971, p. 92). Ali, naquela ampliação de 80x60, analisou a cena com cuidado; observou que aquele garoto olhava na direção do carro de onde saiu o homem usando chapéu cinza. Também podia ver que a mulher falava ao ouvido do garoto e o acariciava. A fotografia fez Roberto Michel conectar os fatos que aconteceram quase ao mesmo tempo: o homem que se aproximou deles com as mãos no bolso, os insultos da mulher contra o fotógrafo por conta do registro que tinha feito, o garoto que correu para longe. A ampliação da fotografia presa à parede lhe deu uma nova visão dos fatos: “[...] comprendí, si eso era comprender, lo que tenía que pasar, lo que tenía que haber pasado, lo que hubiera tenido que pasar en ese momento, entre esa gente, [...]” (CORTÁZAR, 1971, p. 95). Ao seguir se aproximando da imagem, tudo ganhava novas dimensões: “[...] empezaba a acercarme, diez centímetros, un paso, otro paso, el árbol giraba cadenciosamente sus ramas en primer plano, una mancha del pretil salía del cuadro, la cara de la mujer, vuelta hacia mí como sorprendida iba creciendo [...]” (CORTÁZAR, 1971, p. 97). Podemos afirmar que, diferentemente dos dois contos anteriores, em *Las babas del diablo*, temos duas ampliações: a primeira como resultado da revelação e, a segunda, a aproximação de Roberto Michel em direção à fotografia ampliada. Este conto, sem sombra de dúvidas, é mais que um relato envolvendo um protagonista fotógrafo. Podemos afirmar que propõe reflexões teóricas e filosóficas sobre a fotografia (e o fotográfico) a partir da movimentação de Roberto Michel ao longo da narrativa:

La participación definitiva que él toma en el suceso se da por medio de su fotografía-cuento; se trata, pues, de la mirada que atisba y capta el sentido del suceso, de la descripción que trasciende como una capa interpretativa sobre el supuesto suceso preverbal y de consumir la pertinencia de la operación estética que fija (fotográfica, narrativamente) la imagen [...] (PAREDES, 1988, p. 330).

Roberto Michel observa e narra por meio da câmera, de suas palavras e sensações, mas também é observado e narrado. É por meio dele que a complexidade da narrativa se apresenta e é em torno dele que a tensão se concentra, assim como ocorre com *Axolotl* e *No se culpe a nadie* cujos protagonistas são os responsáveis pela fixação dos detalhes e a conseqüente ampliação que levará, cada um à sua maneira, à explosão, conforme sugere o próprio Cortázar no ensaio *Alguns aspectos do conto*.

No que diz respeito a *Las babas del diablo*, ousamos dizer que, talvez, seja a melhor síntese daquilo que Cortázar propõe quanto a aproximação entre o ato de fotografar e o de escrever um conto. *Las babas del diablo* é uma narrativa que reflete sobre a escrita desse gênero e também da imagem fotográfica. A tensão ocorre em dois níveis ao mesmo tempo: no próprio conto que lemos e na fotografia que está no interior do conto. Com isso, resta-nos afirmar que ao construir *Las babas del diablo* é como se Julio Cortázar tivesse unido, num único texto, a teoria do gênero conto (segundo os princípios nos quais ele acreditava), a teoria da fotografia (ou do fotográfico) e a teoria da narração.

5.1.7 Narrar por meio de *flashes*

Quando lemos ou ouvimos a palavra *flash*, já associamos com a ideia de rapidez, objetividade, luz instantânea. No âmbito da fotografia, o *flash* tem justamente essa função: disparar um clarão de luz instantâneo num ambiente carente de luz natural para que a fotografia não fique excessivamente escura. Ao pensar numa narrativa escrita, podemos dizer que seria possível identificar *flashes* diante de um texto cuja linguagem é, ao mesmo tempo, espontânea e rápida na transmissão das informações. Sabemos que uma das características de Cortázar era a objetividade na escrita. Suas frases breves, suas ideias e conceitos sempre apoiados nas metáforas. Até seus silêncios sugeriam imagens. Dentre todos os contos que compõem *Bestiario*, *Final del juego* e *Las armas secretas*, podemos dizer que *Torito*, em especial, ilustra de maneira cabal o que seria narrar por meio de

flashes.

Torito mostra a declarada paixão de Cortázar, desde a infância, pelo boxe. Ele conta que naquela época havia na Argentina um grande boxeador, Luis Angel Firpo, que se destacou imensamente dentro desse esporte. Numa grande disputa que se deu entre Firpo e o norteamericano Dempsey, o boxeador argentino que, tecnicamente havia ganhado, terminou derrotado, gerando um enorme senso de injustiça: “Aquella pelea creo que definió mi pasión por el boxeo, porque yo quedé muy impresionado por lo de Firpo y empecé a interesarme por ese deporte que, en esos años, ocupaba mucho espacio en los periódicos” (TRILLA, 1995)³⁵. O conto *Torito* homenageia Justo Suárez, um boxeador argentino conhecido como “El torito de Mataderos” que morreu tuberculoso e abandonado por todos após algumas derrotas nos Estados Unidos:

No me perdía una sola pelea suya. Un día, estando en París [...] recordé todo aquello y de golpe me senté a la máquina. En dos horas escribí el cuento, con datos muy precisos sobre sus combates, porque lo había seguido a lo largo de toda su carrera. Durante dos horas me sentí Justo Suárez y escribí como un boxeador (CORTÁZAR, In: TRILLA, 1995, p. 145).

Suárez é incorporado à narrativa como protagonista cujo narrador coloca o leitor em contato com esse indivíduo, por meio de uma linguagem caracteristicamente coloquial. Em entrevista a Xavier Argüello (1995)³⁶, Cortázar refere que quando escrevia um conto cuja história se passava num ambiente popular de Buenos Aires, parecia-lhe adequado e necessário usar expressões do chamado “lunfardo”, um conjunto de traços linguísticos fonéticos e fonológicos típicos da fala dos argentinos “con el aporte de un caudal léxico imaginativo y lleno de matices” (CONDE, 2011, p. 27). Nas primeiras linhas de *Torito* já é possível identificar uma linguagem diferente da que encontramos em *Las armas secretas*, *Las babas del diablo* ou *Casa tomada*. O conto é construído a partir de apenas dois parágrafos, sendo que o primeiro não alcança as vinte linhas e o segundo se estende por quase sete páginas. Tais dimensões são importantes, pois, de certo modo, justificam um

³⁵ A entrevista foi concedida a Antonio Trilla em 1983. No entanto, o trecho que colocamos acima encontra-se num livro que compila diversas entrevistas de Cortázar, intitulado *Julio Cortázar – Confieso que he vivido y otras entrevistas*, numa edição de 1995 de Antonio L. Crespo.

³⁶ A entrevista foi publicada na Revista *Nicarauac*, ano 3, nº 7 em junho de 1982 na Nicarágua. No entanto, o trecho que colocamos acima encontra-se num livro que compila diversas entrevistas de Cortázar, intitulado *Julio Cortázar – Confieso que he vivido y otras entrevistas*, numa edição de 1995 de Antonio L. Crespo.

texto escrito a partir da estrutura do monólogo interior, uma espécie de fluxo de fala cujo narrador relata fatos e ideias sem uma organização prévia do pensamento; expõe o que vive e pensa naquele momento. Além disso, a narrativa abusa das frases curtas, ou então, constantemente pausadas por algum tipo de pontuação, o que, novamente, permite associar tal estratégia ao mecanismo do clarão que ilumina instantaneamente uma cena ao ser fotografada: “Lo que es la confianza, ñato. Me barajó de una piña que te la debo. Me agarró un frío el maula. Pobre patrón, no quería creer. Con que bronca me levanté. Ni sentía las piernas, me lo quería comer ahí nomás. Mala suerte, pibe (CORTÁZAR, 1983, p. 118). O texto coloca o leitor em contato constante com um ambiente de confronto e luta entre os jogadores. As informações ou as reflexões levantadas são sempre curtas, rápidas e objetivas como os golpes num *ring* cujo objetivo é acertar o adversário e finalizar logo o embate.

La noche del Tani, te acordás pobre Tani, qué biaba. Se veía que el Tani estaba de vuelta. Guapo el indio, me sacudía con todo, dale que va, arriba, abajo. No me hacía nada, pobre Tani. [...] Me miró apenas, pero me hizo no sé qué. Todos me agarraban, pibe lindo, pibe macho, ah criollo, y el Tani quieto entre los de él, más chatos que cinco e'queso. Pobre Tani. (CORTÁZAR, 1983, p. 118).

O personagem Tani é uma referência ao boxeador chileno Tani Loayza, ao argentino Víctor Peralta e, também, a Moco-roa (Julio) boxeador argentino que lutou contra Justo Suárez e foi derrotado, além de músicos, compositores e demais mestres do tango como Pedro Maffia, Francisco Canaro e Carlitos. Em *Torito*, Cortázar remonta a história das glórias, dos aplausos, do heroísmo, das derrotas, das amarguras, da solidão e da morte do “Torito de Mataderos”. Seu *knockout* foi o abandono por parte daqueles que tantas vezes presenciaram os golpes certos contra o adversário e o viram brilhar.

Y los sueños igual, la otra noche, estaba peleando de nuevo con Peralta. [...] Y la barra del ringside, toda la hinchada, y unas ganas de ganar para que vieran que... Otra que ganar, si no me salía nada, y vos sabés cómo pegaba Víctor. Ya sé, ya sé, yo le ganaba con una mano, pero a la vuelta era distinto. No tenía ánimo, che, el patrón menos todavía, qué te vas a entrenar bien si estás triste. Y bueno, yo aquí era el campeón y él me desafió, tenía derecho. [...] A la mitad de la pelea la empecé a pasar mal, después no me acuerdo mucho. [...] Me quisiera olvidar de todo. Mejor dormirse, total aunque soñés con las peleas a veces le acertás una linda y la gozás de nuevo. [...]. Pero mejor cuando no soñás, pibe, y estás durmiendo que es un gusto y no tosés ni nada, meta dormir nomás toda la noche dale que dale (CORTÁZAR, 1983, p. 124-125).

Não poderíamos nos furtar de citar o trecho acima que marca o final de duas narrativas: a de Cortázar enquanto escritor de *Torito* e a de Justo Suárez enquanto boxeador que escreveu sua história dentro do esporte entre as décadas de 20 e 30.

O conto parece sugerir imagens constantemente. Se tomarmos como exemplo o trecho anterior, podemos verificar que em apenas duas linhas temos a sugestão de diversas imagens: “la otra noche”, “estaba peleando de nuevo con Peralta”, “Y la barra del ringside”, “toda la hinchada”. Observamos que tal processo permeia *Torito* do início ao fim. Cortázar imprimiu, por meio da linguagem, a rapidez dos golpes do boxeador que, agora, quando lemos, saltam-nos aos olhos como intensos clarões instantâneos que fazem brilhar duas escritas traduzidas em memórias.

Torito é mais um dos exemplos que mostram como as experiências de Cortázar se transformavam em literatura. Para escrever bastava estar no mundo, ouvir, sentir, ver. Esse era o pré-requisito para sua escritura. Os grandes assuntos nunca foram, para ele, garantia de qualidade. Observamos que assim acontece na sua obra. Extraordinários não são os temas, mas, sim, o modo como eles são abordados e postos na narrativa. Deparamo-nos com conceitos que se repetem de maneira muito coerente ao longo de sua obra, em especial, a contística, que é nosso objeto de estudo neste trabalho. Para Cortázar (2006), o bom conto apresenta tensão e é significativo quando ultrapassa seus limites; exige que sejam feitas escolhas, cortes; impõe limites rígidos desafiando o escritor. Em resumo, o trabalho do contista é semelhante ao do fotógrafo que atua a partir do espaço reduzido e, por isso, necessita fazer as escolhas certas. Essa premissa parece se repetir constantemente nos contos cortazarianos, ainda que em níveis diferentes. Se escrever um conto é semelhante a tomar uma fotografia, conforme propõe Cortázar, então, esses dois mundos estão entrelaçados.

Para seguir estabelecendo as aproximações da fotografia com os contos de Cortázar, lançaremos um olhar amplo sobre os livros de contos *Bestiario*, *Final del juego* e *Las armas secretas*, de modo que possamos explorar a possibilidade de vê-los como álbuns fotográficos. Acreditamos que a estrutura de um álbum envolve duas ideias principais: primeiro, a de que o todo está fragmentado; segundo, a de que esses fragmentos se intercomunicam e acabam gerando uma unidade de

sentidos.

5.2 Livro de contos e álbum: aproximações

Se até o presente momento analisamos a obra de Cortázar sob a ótica da fotografia como fragmento isolado, no presente subcapítulo queremos trazer à tona a possibilidade desses fragmentos (contos) serem entendidos igualmente a um conjunto que estabelece alguns significados por se configurar como grupo que une fragmentos compostos por diversas peculiaridades como tempo, espaço, estrutura, organização, combinações, entre outras. Quando Cortázar em seu ensaio *Alguns aspectos do conto* refletiu sobre o trabalho do contista e comparou o conto à fotografia, mostrou-nos a possibilidade de entender um livro de contos como um álbum. Em ambos, predomina a união de fragmentos que se interligam e, de alguma forma, combinam entre si. Não é difícil pensar nos diversos livros publicados pelo autor argentino, que contemplam fotografias em suas páginas e, assim, vê-los como se fossem álbuns: *Territórios*, *Prosa do observatório* e *Os autonautas da cosmopista* seriam alguns dos exemplos, já citados no capítulo 3. No entanto, interessa-nos, aqui, muito mais os exemplos dos textos literários de Cortázar que não trazem a imagem fotográfica explícita em sua linguagem, ou seja, queremos discutir e propor a aproximação do livro de contos com o álbum pela sua estrutura fragmentária e, ao mesmo tempo, contínua e não, simplesmente, pela presença de fotografias.

Quando pensamos em álbuns é quase imediata a associação com as palavras “memória”, “organização”, “sequência”, “narrativa”. O Dicionário Houaiss (2009), por exemplo, nos dá a seguinte definição de álbum:

1 HIST entre os antigos romanos, tábua ou painel em branco onde se transcreviam e expunham à leitura pública, frases comemorativas, éditos dos pretores, posturas, anúncios etc. 2 BIBL livro em branco destinado ao registro de pensamentos, notas pessoais, poesias, autógrafos, trechos de música, impressões de viagem etc. 3 BIBL livros de folhas de cartolina ou de papel grosso, por vezes luxuosamente encadernado, próprio para a colagem de fotografias, postais ilustrados, selos, recortes etc. 4 BIBL livro impresso com desenhos, vistas, gráficos, etc., aos quais se juntam textos explicativos, descrição de lugares etc., atlas 5 FONO volume composto por um ou mais discos envolvidos por uma mesma embalagem e freq. (no caso de CDs) acompanhados por um folheto contendo informações sobre aquela obra fonográfica [...] (HOUAISS, 2009, p. 83).

Para o francês André Rouillé (2009),

[...] o álbum não é um receptáculo passivo. Ele não agrupa, não acumula, não conserva nem arquiva sem classificar e redistribuir as imagens, sem produzir sentido, sem construir coerências, sem propor uma visão, sem ordenar simbolicamente o real. [...] a fotografia fragmenta, o álbum e o arquivo recompõem os conjuntos. Eles ordenam (ROUILLÉ, 2009, p. 101).

Nesse contexto, observa-se que, mesmo o álbum tendo sido usado inicialmente com um fim que não era específico para a fotografia, objetivava, em alguma medida, a concentração e união de informações fragmentadas de maneira a organizá-las. Qualquer conjunto de fragmentos que estejam dispostos um ao lado do outro já pressupõem um ordenamento, ou seja, é um modo de separá-los do caos. Essa organização, ainda que aleatória, acaba gerando uma ligação entre os fragmentos e uma espécie de fio condutor que, quase sempre, justifica a presença de cada fração nesse conjunto em que foi colocada.

Diversas questões acerca do álbum são levantadas na obra *Fotografías e historias - La construcción narrativa de la memoria y as identidades en el álbum fotográfico familiar* da argentina Agustina Triquell publicado em 2011 através do Centro de Fotografia de Montevideú. Triquell divide sua discussão acerca do álbum familiar em três partes: na primeira reflete sobre o grau de memória atrelado a cada fotografia; na segunda fala sobre a fotografia como elaboração da memória social, estética e cultural e propõe o álbum como instituição (social); na terceira analisa diferentes álbuns a partir das ideias da fotografia propostas anteriormente, ou seja, a memória relacionada a cada fotografia e a fotografia ligada à memória social, estética e cultural. Em sua obra, Triquell conversa com algumas pessoas que possuem álbuns em casa e, a partir disso, constrói sua discussão. O que nos interessa no trabalho dessa argentina é, justamente, o fato de que no conjunto de fragmentos guardados está implícito o traço narrativo, conforme se pode ver abaixo:

[...] además de sus características físicas, el álbum conlleva un ritual de lectura y apropiación de sus contenidos, de manera más o menos ordenada. Así, cada tanto, los actores revisan y releen lo que en él se contiene: se (re)conocen, perciben el paso del tiempo, se sorprenden y conmueven. El álbum es disparador de toda una serie de relatos, que refieren no solo al contenido estricto del mismo sino también a anécdotas y comentarios que de él se desprenden: referencias a la técnica fotografía, a las relaciones de parentesco, al progreso social y familiar, a las presencias y las ausencias (TRIQUELL, 2011, p. 51)

No nosso entendimento, todo álbum, seja familiar ou não, além de organizar e conservar memórias, também narra, oferece dados e informações que, mesmo sem

o conhecimento exato acerca do momento registrado, é possível construir uma narrativa.

A pesquisadora argentina reafirma a ideia de que a fotografia se converte em testemunho das experiências vividas, ou seja, é o documento da veracidade que se limita ao universo do irreal e a um espaço menor se comparado ao conteúdo do seu referente (TRIQUELL, 2011). Essa ideia vai ao encontro do que Roland Barthes discute em *A câmara clara* quando diz que toda fotografia atesta, indiscutivelmente, a relação com o que foi fotografado. No caso do álbum, temos um conjunto de fragmentos que atestam a existência anterior de objetos, pessoas, situações, entre outros e, postos um ao lado do outro, são capazes de formar uma narrativa mais ampla e completa.

Ao mencionarmos um álbum de fotos, quase sempre, a primeira ideia que nos vem à cabeça é o álbum de família, de casamento ou de viagem que, dentro de uma tradição fotográfica um pouco mais antiga, tinha o objetivo de concentrar momentos e contar, a partir deles, as narrativas correspondentes aos temas mencionados. O álbum, da maneira como era organizado (um livro em cujas páginas as fotografias eram afixadas uma ao lado da outra) costumava ser mostrado às pessoas de quem se recebia a visita, numa tentativa de contar por meio das imagens. Hoje em dia, a prática de confeccionar um álbum do modo como era feito antigamente, já não é tão comum, pois a maioria das fotografias tiradas acabam sendo colocadas numa pasta (eletrônica) em vez de serem reveladas. Nesse contexto, as pastas eletrônicas emulam tecnologicamente o álbum, já que também têm o objetivo de concentrar, unir e organizar as fotografias.

É a partir dessas ideias que queremos propor a discussão acerca dos livros de contos *Bestiario*, *Final del juego* e *Las armas secretas* sob a ótica da estrutura de um álbum de fotografias, mostrando a unidade que resulta da união dos fragmentos, nesse caso, os contos. Embora tenham sido escritos em momentos diferentes e tratem de temas diversos, é possível observar que se estabelece certa unidade, um fio condutor que permite conexões entre si, gerando uma atmosfera homogênea. Assim como um álbum de família reflete as histórias, os tempos e os espaços, os livros de contos de Cortázar também desenham, de alguma forma, instantes que representam certos momentos específicos de sua obra, conforme veremos a seguir.

5.2.1 *Bestiário* – o primeiro álbum de Cortázar

Davi Arrigucci (1973) ao comentar acerca das obras de Cortázar e suas relações, afirma que:

O autor é um construtor hábil e caviloso, extremamente lúcido e lúdico com relação à própria obra. Joga com todas as possibilidades da linguagem, ao mesmo tempo que a ironiza levando a crítica das suas insuficiências e falsidades até a beira do impasse. Destroi códigos desgastados da tradição hispano-americana e recolhe outros ainda vivos do passado. Parodia ou incorpora modelos estrangeiros, muitas vezes integrando nos seus, textos alheios. Joga o tempo todo [...] Sugere o fragmentário e o caótico, zomba da coerência do próprio conjunto, mas acaba por deixar liames seguros entre as partes e o todo, travadas relações entre os elementos estruturais, o que mantém a tensão interna da obra e garante a sua eficácia estética (ARRIGUCCI, 1973, p. 16).

Diante dessa versatilidade do escritor argentino, parece justo ler e analisar a obra sob uma perspectiva que vai além da simples compreensão linguística e textual. *Bestiário* (1951) foi o primeiro conjunto de contos publicado por Cortázar. Segundo a pesquisadora Solange Labbonia Falquete (2007), nessa época, Cortázar se dedicava a traduzir poemas, romances, ensaios, artigos e contos para juntar dinheiro com o intuito de viajar à Europa, o que veio a ocorrer em outubro de 1951, quando obteve uma bolsa de estudos do governo francês e, assim, pôde viajar para Paris com intenção de não retornar mais a Buenos Aires. Terminada a bolsa, começou a trabalhar como tradutor da UNESCO.

Ainda que o escritor argentino não tivesse, nessa fase, um reconhecimento mundial, os contos de *Bestiário* causaram um impacto considerável nos leitores de língua espanhola (LA NACIÓN, 2006, p. 69). Analisando o livro em questão a partir dos seus fragmentos, observa-se que cada um está ancorado sobre aspectos dubitativos, lacunares e obscuros: “em boa parte das histórias o desfecho ou motivações dos personagens permanecem indefinidos. O mistério, ou melhor, o enigma, ocupa posição central na coletânea, o que leva o leitor a questionamentos” (ÁVILA, 2015, p. 71). Esses pequenos pontos obscuros acabam gerando ligações entre os contos ainda que as narrativas sejam diferentes umas das outras. O leitor passa a aceitar essas lacunas sem tentar preenchê-las, pois entende que esse é um dos aspectos que fundamenta a união de tais fragmentos. Possivelmente, se algum dos contos estivesse desalinhado dessa perspectiva, seria visto como uma espécie de “carta fora do baralho”, merecendo, quiçá, fazer parte de um outro conjunto. O

escritor argentino, Carlos Daniel Aletto, na sua obra crítica *Julio Cortázar: Diálogo para una poética* (2014) conta como as capas dos livros desse autor eram discutidas e escolhidas para encaixarem com as narrativas: “la atmósfera’ constituye el deseado *punctum* que impacte al lector subliminalmente para preparar la recepción de la omniosa sensación que dejan los relatos del libro” (ALETTO, 2014, p. 87). As palavras do crítico também ratificam a ideia de que *Bestiário* deixa desprender de si um clima marcante e característico proveniente de seu conjunto. A escolha da capa do livro deve ilustrar, de algum modo, essa atmosfera gerada pelo conjunto das narrativas.

Em cada livro de contos de Cortázar se percebe uma espécie de magnetismo responsável por concentrar temáticas e personagens que se completam à medida que compõem o mosaico de tempos, espaços e histórias. Do mesmo modo que um álbum reúne inúmeros momentos da vida de alguém, um livro de contos também pode ser entendido como uma “ferramenta” capaz de mostrar esses momentos e diferenças que se impuseram perante a passagem do tempo.

Julio Cortázar ao ser questionado por Ernesto Bermejo acerca da suposta evolução dos contos, respondeu que não concebia os primeiros contos que escreveu como se fossem inferiores aos últimos. A evolução, para ele, baseava-se numa mudança de estrutura temática e não no conceito de valor:

Talvez os contos posteriores tenham um conteúdo psicológico, uma posição humana, uma complexidade maiores que os primeiros. Na primeira série de contos de *Bestiário*, a complexidade é quase sempre de ordem patológica. São aberrações, são exceções às regras. Pense em “Circe”, em “*Bestiário*”, em “Cefaléia” - são contos nos quais o fantástico acontece em situações marginais à vida, situações que só podem ocorrer a uma pessoa em um milhão (CORTÁZAR, In: BERMEJO, 2002, p. 29).

Ainda que nos detenhamos, no presente trabalho, à análise dos três primeiros livros de contos de Cortázar, podemos afirmar que essa “evolução” de *Bestiário* a *Las armas secretas* é bastante perceptível. Inclusive, nos inúmeros estudos já realizados acerca das narrativas que compõem *Bestiário*, leitores e críticos afirmam e ressaltam a ideia de que o elemento fantástico percorre todos os contos costurando-os dentro desse conjunto.

Além disso, outro aspecto que também pode ser interpretado como ponto de ligação entre os contos é o fato de que sua sequência intercala narrativas que

abordam animais inserindo-os como personagens mais ou menos centrais: “Se alguém for fazer uma estatística de meus livros, descobrirá uma grande percentagem de animais. [...] o meu primeiro livro se chama *Bestiário*. Com muita frequência, os seres humanos são vistos como animais [...] (CORTÁZAR, In: BERMEJO, 2002, p. 46). *Carta a una señorita en París* nos brinda com uma série de coelhos que são regurgitados; *Cefalea* inicia com as mancuspias (animais que transmitem doenças); no último conto, que dá nome ao livro, temos o tigre que anda solto pela casa e que interfere na rotina dos moradores. Nas demais narrativas (*Casa tomada*, *Lejana*, *Ómnibus*, *Circe* e *Las puertas del cielo*) os animais mencionados têm o objetivo de apenas preencherem alguma metáfora ou informação extra, ou seja, não alcançam grandes destaques. Ao lermos *Bestiario*, é como se estivéssemos olhando um álbum temático, pois está composto de um conjunto de fragmentos sistematicamente independentes (narrativas que funcionam individualmente) e, ao mesmo tempo, por serem postos um ao lado do outro, esses fragmentos denotam união, organização e traçam, num plano mais amplo, outra narrativa que se estende para fora do livro. Nessa dimensão externa é possível compreender que cada conto representa um espaço e um tempo ligados à vida de quem os escreveu. Agustina Triquell quando analisa a ideia de álbum de família, afirma que:

[...] el álbum familiar pone en juego una serie de memorias que interactúan desde dos dimensiones. Por un lado, aquellas que se desprenden de la imagen, mediante las posibilidades de la misma de ser testimonio no solo de los acontecimientos sino también de la época sobre la que se encuadra en instante de la toma; y por el otro, por la multiplicidad de posibilidades narrativas que de las imágenes se desprenden, siendo la dimensión oral un modo de memoria en constante construcción y reconstrucción. (TRIQUELL, 2011, p. 49).

Nesse sentido, *Bestiario*, sob a ótica do álbum, representa as memórias do próprio Cortázar; cada conto reflete um momento específico, um modo de ver e de pensar do autor. *Casa tomada*, *Carta a una señorita en París*, *Lejana*, *Ómnibus*, *Cefalea*, *Circe*, *Las puertas del cielo* e *Bestiario* ajudam a construir não só a literatura do escritor argentino, mas também sua vida que, de alguma maneira, sempre esteve refletida em sua obra.

5.2.2 *Final del juego* – o segundo álbum de Cortázar

O livro *Final del juego* teve sua primeira publicação com apenas nove contos:

En 1956 había aparecido en México su segundo libro, *Final del juego*. Son nueve cuentos, uno más que *Bestiario*, pero en una edición posterior de Editorial Sudamericana, se convertirán en dieciocho. En la primera edición se incluyen cuentos paradigmáticos, tanto por su estructura narrativa como por lo que tienen de experiencia personal y por lo que revelan de sus afinidades interiores [...].

Cortázar ya está realizando su obra mejor (LA NACIÓN, 2006, p. 77).

Os contos *Los venenos*, *El móvil*, *La noche boca arriba*, *Las Ménades*, *La puerta condenada*, *Torito*, *La banda*, *Axolotl* e *Final del juego* formavam a primeira edição. Em 1964, oito anos após, foram agregados outros nove contos: *Continuidad de los parques*, *No se culpe a nadie*, *El río*, *El ídolo de las Cícladas*, *Una flor amarilla*, *Sobremesa*, *Los amigos*, *Relato con un fondo de agua* e *Después del almuerzo*, que foram reorganizados dentro do livro, praticamente, dobrando o seu volume. Em uma carta a Ana María Barrenechea em 1963, Cortázar escreveu que a Editora Sudamericana faria uma nova publicação de *Final del juego* corrigida e aumentada. Parecia-lhe muito positivo incluir no livro alguns contos que estavam soltos. Assim, as pessoas poderiam conhecê-los e aproveitar para ler os demais contos desse livro que se encontrava esgotado (CORTÁZAR, 2012). O ato de acrescentar os contos a um livro pré existente, aproxima-se de maneira imediata à sistemática do álbum que visa completar-se (ou complementar-se) ao longo do tempo. Os nove contos que ampliaram *Final del juego*, certamente, mostram novos espaços, personagens, lugares e tramas capazes de enriquecer o que já havia antes. O novo livro incrementado amplia o grupo de personagens que convivem nesse espaço, como se fosse um álbum de família: “Cada una de las imágenes del álbum familiar, contiene innumerables informaciones y manifestaciones de nuestro tiempo y espacio, [...] de las decisiones estéticas visuales propias de nuestra época” (TRIQUELL, 2012, p. 19). Os personagens de *Continuidad de los parques*, *El río*, *Una flor amarilla*, *Después del almuerzo*, por exemplo, completam aqueles que antes já compartilhavam as páginas da edição de 1956. Em cada um deles, há um pouco dos instantes de Cortázar, dos lugares por onde andou, das reflexões que realizou e das possíveis conclusões a que chegou.

Os contos de *Final del juego* se distanciam um pouco do elemento fantástico

presente em *Bestiario* e são bastante heterogêneos no que diz respeito às temáticas. Numa primeira leitura, já é possível observar que todo esse conjunto de narrativas se articulam entre si por apresentarem algum nível de ambiguidade, de mescla entre o sonho, a imaginação e a realidade. As desconfianças ao longo das narrativas não se transformam em certezas e, por mais que o leitor busque informações, não as alcançará. Arrigucci afirma que:

Cortázar percebe com clareza como suas narrativas apontam para uma idêntica concepção da escritura, pressupõem ou implicam a mesma poética. Essa unidade rigorosa do projeto permite pensar a obra inteira como uma única e infinita narrativa em que um sujeito persegue, sem descanso, um objeto inalcançável (ARRIGUCCI, 1973, p. 20).

Continuidad de los parques e *La noche boca arriba* inquietam e convidam o leitor a participar de um jogo entre fantasia, ilusão e realidade, que não se resolve; *La puerta condenada*, *Después del almuerzo*, *Los amigos* e *Final del juego*, deixam lacunas em aberto que nunca serão preenchidas. Em maior ou menor escala, todas as narrativas do livro *Final del juego* vão, de alguma forma, provocando reações, gerando desconfortos e (re)construindo imagens por meio do modo como a narração se estrutura. Podemos dizer que, dentro da heterogeneidade dessas narrativas, existe um fio que as conecta e as organiza, uma atmosfera de ambiguidades, mesclas e jogos incessantes. Segundo Graciela Maturó (2014), em *Final del juego* Cortázar explora as possibilidades da linguagem, aproveita os lugares comuns da fala argentina e salienta os traços do popular; aborda as diversas perspectivas como relator, enfatiza a objetividade em algumas passagens e deixa muitos de seus protagonistas se expressarem por meio do monólogo interior. Ela faz, ainda, uma comparação com os contos iniciais da vida literária cortazariana e refere que, se os primeiros contos do escritor argentino abordavam uma tendência imaginativa carregada de violência, erotismo, tensões e rebeldia, é possível ver, ao longo das obras, a evolução no sentido da compreensão do mundo humano sem ignorar a existência do monstruoso e repulsivo. Cortázar lida com as substâncias que compõem o cotidiano e seu fundo de mistérios. De fato, os fragmentos que compõem *Final del juego* podem ser vistos como fotografias muito diferentes das que integram *Bestiario*. São instantes que marcam um autor mais preocupado em refletir sobre a condição humana, seus conflitos, obsessões e dúvidas que não precisam de nada mais além do cotidiano e do próprio ser humano para serem

exploradas.

Com base nessa perspectiva, *Final del juego* na condição de livro de contos reflete não apenas a organização de seus fragmentos, mas também uma sequência, de certa forma articulada, que decorre do ato de dispor essas narrativas uma ao lado da outra, compartilhando as inúmeras páginas de um livro que se comporta como um álbum que conta fatos e conserva memórias.

5.2.3 *Las armas secretas* – o terceiro álbum de Cortázar

Las armas secretas foi publicado em 1959. Nesse momento da vida, Cortázar já possui dois livros de contos publicados, além de *Presencia* (1938), livro de poemas que assina com o pseudônimo de Julio Denis e *Los reyes* (1949), uma peça de teatro (ou poema dramático) que retoma o mito do Minotauro. Além disso, colabora para as revistas *Cabalgata*, *Realidad* e *Sur*, de Buenos Aires e a revista *Los Anales de Buenos Aires* dirigida por Jorge Luis Borges (ALAZRAKI, 1994). Escreveu ainda, por esses anos, alguns pequenos romances que seriam publicados postumamente. Vale ressaltar que desde 1951, Cortázar reside na França, trabalhando como tradutor, mas sem deixar de escrever ensaios e ficção. Tais informações se fazem necessárias para que possamos ter a ideia clara do contexto em que vivia o escritor, o lugar de onde falava e o quanto esse espaço contribuía para a produção de seus textos e reflexões. Nas diversas entrevistas concedidas pelo escritor argentino, as diferenças existentes nos primeiros livros de contos, sempre estão marcadas na fala dos críticos e confirmadas por Cortázar. Observa-se uma mudança clara com relação ao modo como trata os temas e à atmosfera gerada por essa união das narrativas. Talvez não possamos falar, especificamente, que essa mudança denota evolução, mas, sim, experimentações dentro da literatura, apoiadas sobre os pilares da liberdade do escritor.

Nesse sentido, podemos afirmar que quando Julio Cortázar publica o livro *Las armas secretas*, já possui uma trajetória dentro do meio literário. Sua postura como autor dos contos *Cartas de mamá*, *Los buenos servicios*, *Las babas del diablo*, *El perseguidor* e *Las armas secretas* é bastante diferente daquela de *Bestiario* e *Final del juego*:

El Cortázar de Bestiario es breve y luminoso. Ha leído detenidamente a Poe, Hawthorne y Ambrose Bierce, y estudiado de cerca a Saki, Jacobs,

Wells, Kipling, Lord Dunsany, Forster y además ha decubierto Lugones, al viejo maestro Quiroga y, por supuesto a Borges. Es un cuentista hábil, demasiado hábil quizá. Cinco años después, em *Final del juego* (1956), sigue entreteniéndose escrupulosamente con sus sortilegios [...] Pero ya se insinúa outro cambio radical em la siguiente colección de cuentos, *Las armas secretas* (1959). No faltan allí las conjuraciones, pero nace una nueva problemática em el famoso cuento "El perseguidor" [...]. Sin sacrificar lo imaginario, Cortázar ha comenzado a dibujar personajes de carne y hueso, tomados de la vida cotidiana. Se ha afirmado su estilo que muestra cada vez más el puño y letra de la realidad (HARSS, 1996, p. 683).

O fragmento acima corrobora, sob a análise de Luis Harss, as mudanças que transparecem ao longo de uma década de produções e publicações. Se em *Final del juego* Cortázar já demonstrava indícios de reflexões que buscavam explorar a condição humana, em *Las armas secretas* mergulha na complexidade dessas condições e toca em temas dramáticos que, por vezes, transformam-se em poéticos. As ambiguidades, contradições e conflitos se debatem no íntimo do homem moderno representado pelos protagonistas de cada narrativa. A própria construção textual parece transmitir a subjetividade característica dessa condição complexa.

Com apenas cinco narrativas, *Las armas secretas* ganhou ampla visibilidade e fortaleceu os laços entre o autor e seus leitores. Entre os contos estão *El perseguidor* e *Las babas del diablo*. Esses dois contos já seriam suficientes para demonstrar a importância da obra.

Em *El Perseguidor* existe uma poética latente sob as reflexões críticas do jazz; em *Las babas del diablo*, a narrativa desfecha uma curva escorpióide sobre si mesma, ao tematizar um problema de poética, como é, por exemplo, o seu próprio modo de narração (ARRIGUCCI, 1996, p. 799).

Como se pode observar no fragmento acima, *El perseguidor* e *Las babas del diablo* deixam a marca que conjuga uma espécie de reflexão acerca do tema e da forma de narrar.

Os contos de *Las armas secretas* possuem uma extensão maior que os publicados anteriormente, mas nem por isso Cortázar deixa de seguir e aplicar os princípios que norteiam a escrita dos contos como gênero, ou seja, um texto objetivo, sem excessos e gerador de tensões. O elemento fantástico presente em *Bestiario* se distancia em *Las armas secretas*. Nesse livro, Cortázar explora as inquietações humanas e os conflitos internos que se dão, muitas vezes, por informações veladas. Esse é, no nosso ponto de vista, o principal elemento que une

os fragmentos do álbum *Las armas secretas*, organizando-os dentro do caos que é a condição humana apresentada pelos personagens. Nesse pequeno álbum Cortázar constrói a imagem de cada personagem que, em contato com o seu espaço, expõe os dramas. Luis, Laura, Nico, madame Francinet, Roberto Michel, Johnny, Bruno, Pierre e Michèle, formam uma grande família cujos membros se distanciam, dadas as diferenças e, ao mesmo tempo, eles se unem e se completam. Podemos dizer que isso também ocorre com os demais livros de contos. Por meio da escrita de cada narrativa, observamos que os personagens, os espaços e as situações se constroem e ficam estampadas nas páginas desses livros que consideramos álbuns. Percorrer as páginas de *Bestiario*, *Final del juego* e *Las armas secretas* é como travar contato com a imagem de cada um dos elementos ali fixados. Délia, Alina Reyes, Johnny e Roberto Michel, por exemplo, funcionam, em grande medida, como referência para outros personagens que venham a ter comportamentos e atitudes análogas e que figurarão em outras páginas escritas, de outros escritores, tempos e espaços. Assim como um álbum que agrupa, une, organiza, criando memória a partir dos diferentes fragmentos registrados, os livros de contos podem ser alçados a essa categoria, pois, de forma muito semelhante, também ordenam e guardam momentos que vão além dos personagens, ou seja, essas narrativas registradas nas páginas dos livros, representam o momento do autor, suas escolhas a partir do ponto de vista, seu comportamento diante dos contextos, tudo refletido no modo como organiza a narrativa e constrói personagens e relações. Não há como ler os contos de *Bestiario*, *Final del juego* e *Las armas secretas* sem perceber que neles está, também, registrado um Cortázar cujas mudanças se refletem nas breves e intensas linhas das narrativas que pulsam como instantes impressos na mente dos leitores. O processo de memória gerado pela escrita desses instantes não pode ser ignorado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estas linhas que nos direcionam e encaminham para o final da presente trajetória investigativa, levam-nos a pensar no trabalho como um todo. O olhar que se lança sobre esta tese nos faz perceber que ela é resultado de inúmeras frações pensadas e produzidas separadamente. No entanto, o que se buscou foi que a ligação entre um fragmento e outro gerasse o sentido de unidade. Poderíamos dizer que, em parte, a escrita deste trabalho se assemelha a um álbum. Em cada capítulo foi necessário enquadrar as informações, acrescentar algumas e subtrair inúmeras para que coubessem, nestas páginas, e fizessem sentido dentro dos conceitos e das discussões propostas a partir da ligação entre o escritor Julio Cortázar, o gênero conto e a fotografia.

Nosso intuito, aqui, não foi o de aproximar toda a obra do escritor argentino ao campo da fotografia, embora acreditamos que seria possível fazê-lo se assim tivéssemos proposto. Contudo, sua ampla produção crítica e literária acaba, de alguma maneira, demonstrada. Ao concluirmos nosso longo caminho de pesquisas, leituras e descobertas, o que temos são algumas ideias que nos possibilitarão refletir acerca das discussões fixadas a partir do tripé Cortázar – conto – fotografia.

No que diz respeito ao escritor, podemos concluir que sua obra é resultado do modo como percebia o mundo. Os instantes dessas experiências acabavam sempre em páginas forradas de literatura. Do meio em que vivia, surgiam os personagens, os ambientes e as narrativas. A diferença entre o simples e o complexo, entre a ficção e a realidade, era apenas uma questão de ângulo. Para Cortázar, as imagens que via do mundo não eram sobrepostas como as que aparecem no visor da câmera. Eram elementos que se separavam, se distanciavam, se moviam e, em alguns momentos, geravam estímulos que o levavam a escrever. Segundo ele, em muitas pessoas esse processo poderia gerar angústia e vertigem. Nele, ocorria o contrário, tais conflitos o motivavam a transformar esse sentimento em literatura por meio da escrita (CORTÁZAR, In: BERMEJO, 2002). Assim, a escrita para esse argentino, não era apenas um processo. Era, antes de tudo, inquietação, deslocamento e imagem. Propor-se a analisar qualquer aspecto de sua obra é, também, sentir essa vertigem, sair da zona de conforto, aproximar contextos, desfazer e reorganizar.

Em outra entrevista, agora a Omar Prego em *O fascínio das palavras*, já

mencionado nos capítulos anteriores, Cortázar fez duas afirmações que, de certa maneira, nos ajudam a compreender ainda mais seu processo de produção, principalmente dos contos. A primeira diz respeito ao fato de que a escrita dos contos partia sempre de uma ou várias imagens; a segunda é a de que cada conto foi escrito a partir de um ângulo diferente. Tais informações nos deslocam, de maneira quase automática, para o campo fotográfico. O imagético, o breve, a seleção e o recorte, próprios da fotografia, são também elementos componentes dos contos de Cortázar.

Além das entrevistas concedidas, sua biografia e os ensaios nos levam a perceber que o instantâneo compunha quase tudo aquilo que ele admirava. O boxe, a fotografia, o conto e inúmeros outros fragmentos textuais que escreveu, têm em comum o breve, o golpe, o instante consolidado sob as frações do tempo. Até o *jazz* pode ser pensado a partir desse conceito se levarmos em consideração o fato dos improvisos que se impõem e das mudanças bruscas que o jazzista realiza ao longo da música. Os romances de Cortázar, então, fugiriam ao princípio do breve e do fragmento? Não, se concordarmos com Antonio Ansón quando afirma que o romance se assemelha a um conjunto de fotografias sucessivas (2000). O mesmo poderia se aplicar ao filme e seus *frames*³⁷, assim, daríamos uma nova interpretação à comparação que o próprio Cortázar estabelece em *Alguns aspectos do conto* ao referir que o romance, na estrutura, se parece ao filme e se diferencia, portanto, do conto e da fotografia. Poderíamos dizer que o que diferencia os gêneros em questão seria a quantidade de fragmentos que os constituem. Além disso, se pensarmos, por exemplo, em *Rayuela*, o maior romance de Cortázar, percebemos que em suas inúmeras páginas saltam os fragmentos que podem se conectar de distintas formas, segundo a proposta da obra. No que diz respeito aos contos, especificamente, se convertem em verdadeiras imagens instantâneas. Navia (2010) afirma que literatura e fotografia possuem em comum o traço do relato e da memória. São narrativas que escrevemos para serem relidas a qualquer momento. Elas atestam a existência do “criador/produtor” que agiu a partir do conteúdo. Por terem linguagens distintas, implicam em aspectos que se acomodam de forma mais apropriada em cada uma delas. Se na literatura falamos em narrador, tempo, espaço

³⁷ Os *frames* ou “quadros”, em português, correspondem aos instantes fixos (fotografias) dos materiais audiovisuais, que pode variar. O padrão para o cinema desde a década de 20 é de 24qps. (AUMONT, 2001).

e personagens, por exemplo, na fotografia demarcamos o ângulo, o ponto de vista, a luz e o cenário como principais elementos de análise. Embora as linguagens sejam distintas, podemos dizer que esses elementos ou traços dialogam entre si, já que a narrativa, de qualquer tipo, pressupõe um modo de narrar que se realiza por meio de um tipo de linguagem produzida ou organizada por alguém (sujeito). Assim, conto e fotografia se correspondem, em alguma medida, pois, além da linguagem, seus contextos de produção também são distintos.

Aqui, analisamos apenas as narrativas de *Bestiario*, *Final del juego* e *Las armas secretas*. Contudo, acreditamos que seria possível aproximar a linguagem fotográfica aos demais livros de contos do autor, visto que essas narrativas seguem princípios que respeitam a concisão, a escolha e a seleção das informações. Quando nos deparamos com livros como *Todos los fuegos el fuego* (1966), *Octaedro* (1974), *Alguien que anda por ahí* (1977), *Queremos tanto a Glenda* (1980) ou *Deshoras* (1983), em todos eles encontramos contos cuja estrutura se aproxima à fotografia, justamente porque Cortázar, ao escrever esses textos, tinha clara a comparação que ele mesmo fez em *Alguns aspectos do conto*. Tal objetividade não é privilégio de todos os contistas. Muitos deles escrevem (ou escreviam) sem a preocupação da linguagem livre de excessos e das abstrações. Ou então, sem a exatidão das descrições dadas pelas palavras.

Os contos de Cortázar mostram, claramente, a ênfase que o escritor dava à ideia da seleção e das decisões tomadas ao longo da escrita e o quanto isso definia a estrutura da narrativa. Tais escolhas e recortes podem ser relacionadas ao conceito de instante proposto por Cartier-Bresson, conforme vimos no capítulo inicial deste trabalho: “Nós jogamos com coisas que desaparecem, e quando desapareceram, é impossível fazê-las reviver” (CARTIER-BRESSON, 2015, p. 19). O instante decisivo de Bresson e o de Cortázar, sem dúvidas, diferenciam-se no que diz respeito às frações de tempo em que o registro ocorre. No entanto, aproximam-se quanto ao fato de que é preciso tomar a decisão certa no momento exato dentro do reduzido limite físico em que agem o contista e o fotógrafo, ou seja, as páginas do conto e o visor da câmera respectivamente.

Quando estamos diante de contos mais curtos, observamos, com profundidade, o trabalho de seleção realizado por Cortázar com relação às palavras. Suas frases dispensam o excesso de adjetivos; os que se faziam necessários eram

plenos de significado, sentimento e poesia. Contudo, os poucos predicados são suficientes para oferecer descrições cujos personagens, lugares ou circunstâncias parecem se materializar ao longo da leitura. A figura de Johnny, Roberto Michel, Ariel, Leticia e tantos outros parecem sobreviver após a leitura dos contos como se definissem certos tipos humanos. O mesmo podemos dizer de Maga e Oliveira ao longo de *Rayuela*, que quase se convertem em figuras de carne e osso. O quarto do hotel Cervantes, ocupado por Petrone em *La puerta condenada* e as sensações vividas, os cheiros e gostos sentidos pelo protagonista de *La noche boca arriba* parecem chegar até nós leitores. Em *Axolotl* e *No se culpe a nadie*, a descrição é capaz de fazer com que os detalhes sejam ampliados frente aos nossos olhos, no entanto, tal estratégia não é resultado do excesso de adjetivos, e sim da escolha acertada dessas palavras que também são responsáveis por gerar a tensão, aspecto considerado fundamental para o conto na avaliação de Cortázar. Podemos dizer que a tensão dos contos cortazarianos estabelece alguma relação com o instante decisivo proposto por Bresson. Tanto no conto quanto na fotografia, seu autor precisa reconhecer a oportunidade que o momento específico oferece para disparar o botão da câmera ou lançar a palavra certa sobre o papel.

Frente a essas questões, percebemos o quanto a escrita (dos contos) de Cortázar pode ser entendida como uma metáfora da fotografia e do fotográfico ao mesmo tempo. A ludicidade das palavras vai além das paronomásias e da semântica linguística e cultural. Ela gera uma tessitura capaz de alcançar outras estruturas artísticas. Poderíamos dizer que Cortázar foi um escritor-fotógrafo, não apenas porque sabia manejar a câmera, mas porque conseguiu transportar o ofício de tirar fotos, para dentro dos seus contos. Sua máquina de escrever era a própria câmera e, talvez, Roberto Michel seja seu melhor “alter ego fotógrafo”. Observamos, então, dois tipos de registro: o textual, que nasce por parte do escritor, e o fotográfico, que surge pelas mãos do personagem. A fotografia, portanto, seria uma consequência do texto, já que o escritor se converteu no guia desse personagem por meio das palavras. Foi esse jogo de causa e efeito que tentamos mostrar ao longo das análises dos contos e o modo como as duas linguagens se mesclam nas narrativas em questão.

Quando um fotógrafo parte para a sua empreitada, sabe que alguns elementos precisam ser considerados, assim como um contista que, para cumprir

seu papel plenamente, deve reconhecer os aspectos que lhe são pertinentes a fim de que seu trabalho seja completo e exitoso. Todo fotógrafo sabe que é necessária a presença da luz para que a imagem seja produzida, conforme já afirmamos antes. Além disso, é preciso analisar a composição do ambiente e escolher um ponto de vista a partir do qual a cena será focada e enquadrada no visor da câmera. Nos contos analisados é possível perceber que Cortázar aplicou esses mesmos fatores à escrita: elaborou formas de dizer e ocultar, definiu a composição do conto, escolheu os pontos de vista por meio de narradores, deu ênfase a alguns aspectos tornando-os nítidos e enquadrou na sua narrativa tudo aquilo que considerava necessário para alcançar a estrutura que definia o gênero conto a partir de sua concepção. Nas narrativas que trouxemos para este trabalho, observamos que alguns desses aspectos se salientaram mais com relação a outros, assim como ocorre nas fotografias. Ainda que diversos aspectos técnicos coexistam no ato da produção, um ou outro acaba se destacando, tendo em vista a ênfase que o autor quer imprimir.

Cortázar escreveu seus contos nas mais diversas circunstâncias e, por isso, organizou cada um deles a partir dos elementos que a temática oferecia. Nos contos analisados em *Luz e escuridão sobre o texto*, observamos que Cortázar, na condição de escritor-fotógrafo, imprimiu suas sombras de diferentes maneiras nas narrativas. Em *Casa tomada*, *La puerta condenada*, *Después del almuerzo*, *Carta a una señorita en París*, *Los amigos*, *Sobremesa*, *El móvil*, *Circe* e *Final del juego* correspondem a fotografias tiradas em diferentes momentos e ambientes cuja existência da luz se fez imprescindível, ainda que tenha havido o controle do fotógrafo na gradação desta luminosidade. Nesses contos, as sombras atuam como um jogo pela busca e revelação (inatingíveis). Negar a possibilidade dessa descoberta por parte do leitor deixando as lacunas permanecerem, é uma atitude de decisão tomada pelo autor durante o processo de produção.

Tais decisões também são latentes no que se refere ao ponto de vista. Quando o espectador lê a imagem, o faz a partir dos elementos determinados pelo olhar do fotógrafo. O mesmo ocorre com a narrativa escrita. Em *Modos de olhar e contar*, observamos que o lugar a partir do qual o narrador relata os fatos pode determinar suas relações como os demais elementos envolvidos. Sendo assim, consideramos que *El perseguidor*, *Axolotl*, *Casa tomada*, *Cefalea*, *Las puertas del cielo*, *El río*, *Las Ménades*, *La banda*, *Los venenos* e *Las babas del diablo* possuem

narradores bastante significativos, pois determinam os acontecimentos sem que os demais personagens tenham o mínimo de espaço necessário para contrapor o ponto de vista do narrador, ou seja, o leitor toma conhecimento dos fatos pelo modo como a voz os expõe e os conduz.

As histórias e personagens duplos na narrativa de Cortázar, certamente, são bem mais comuns que os casos de dupla exposição na fotografia. Mesmo assim, não podemos ignorar a interpretação de que, novamente, o escritor argentino se colocou diante dos seus contos como um fotógrafo se coloca diante da cena para registrá-la. Ainda que os personagens e fatos tenham sido pensados separadamente e sejam realmente distintos, ao se cruzarem e se complementarem ao longo da narrativa como se fossem apenas um, configuram-se como uma espécie de fotografia em dupla exposição. Quando Cortázar escreveu *Continuidad de los parques*, *La noche boca arriba*, *Lejana*, *Una flor amarilla* e *Relato con un fondo de agua*, acabou sobrepondo espaços e personagens de modo que o leitor, quando lê, pode interpretar o contexto como se estivesse frente a uma fotografia com duas imagens sobrepostas, conforme se analisou em *Uma imagem sobre a outra*.

Cortázar também conseguiu dar a seu texto a dimensão dos planos e a regulagem da nitidez. Os personagens de *Cartas a mamá*, *Las armas secretas* e *Los buenos servicios* se deslocam no tempo e no espaço de modo que o leitor percebe um movimento muito semelhante ao do fotógrafo quando este aumenta ou diminui a profundidade de campo, tornando um plano mais saliente que o outro. Nesse movimento, o leitor acompanha os fatos conduzido pelo foco que o escritor deu à narrativa. Os pares “Buenos Aires X Paris” e “Michèle X Pierre”, nos dois primeiros contos, respectivamente, marcam as mudanças dos planos representados pelo passado e presente. Já no terceiro conto, a alteração dos planos ocorre a partir de Madame Francinet que migra de uma situação (espacial) para outra, como pode ser observado na discussão feita em *A nitidez, a distância e as camadas da narrativa*.

Axolotl, *Final del juego*, *Las babas del diablo* e *El perseguidor* novamente são mencionados, mas agora em *Compór e enquadrar*, dois atos que se entrelaçam dentro da estética fotográfica. Também foram analisados, nesse subcapítulo, *Ómnibus* e *Bestiario*. Em todos eles percebemos que Cortázar escolheu personagens e espaços que pudessem conferir equilíbrio aos contos por meio do recorte e organização dos elementos de modo que o leitor pudesse identificar uma

espécie de teia de contatos e/ou relações entre os personagens e seus espaços. Somente *Axolotl*, nesse contexto, estabelece uma relação bem mais simples, já que a ligação se dá apenas entre dois pontos: o narrador e o próprio Axolotl. Além disso, ainda podemos agregar que, nos três primeiros, *Axolotl*, *Final del juego*, *Las babas del diablo*, fica claro o olhar consolidado por meio de molduras que recortam e enquadram o rosto. Já nos demais, observamos que Cortázar, na condição de escritor-fotógrafo, compôs personagens que combinassem com o espaço onde atuavam.

Nos contos *Axolotl*, *No se culpe a nadie* e *Las babas del diablo*, Cortázar dedicou-se à descrição dos detalhes, permitindo que seu leitor pudesse enxergá-los numa dimensão física maior do que a normal, exatamente como o fotógrafo faz quando amplia sua imagem. No subcapítulo *A potencialização dos detalhes*, pudemos verificar que tal estratégia também se dava por meio das palavras em alguns contos cortazarianos. Os pequeninos olhos de axolotl, a mão que tenta atravessar a manga do blusão e a imagem ampliada na parede, ganham outra dimensão quando são apresentadas sob as explicações minuciosas do escritor argentino. Suas palavras representam, nesses contos, a lente da câmera que amplia e gera a sensação de que os elementos se encontram a poucos centímetros dos olhos do leitor.

Já, *Torito* foi analisado sob a ótica dos *flashes*, pequenos clarões que vão iluminando a narrativa. Por meio de uma linguagem simples e objetiva Cortázar foi narrando e elucidando os fatos ao leitor, assim como um fotógrafo que dispara o *flash* da câmera para que a imagem seja registrada sem qualquer resquício de sombra sobre ela.

Após uma análise fragmentária sobre os contos, dispusemo-nos a olhar o conjunto desses fragmentos. Já vimos que, para Julio Cortázar, os contos equivalem a fotografias. Entendemos, com isso, que as narrativas se configuram em frações repletas de decisões tomadas pelo escritor no ato da produção, as quais, num primeiro momento, são vistas de modo independente e ao mesmo tempo completas quanto ao seu sentido narrativo. No entanto, ao comporem o livro, induzem-nos a enxergá-lo como álbum. Por isso, na última parte deste trabalho, dedicamo-nos a interpretar as obras *Bestiario*, *Final del juego* e *Las armas secretas* como verdadeiros álbuns que narram a partir da união desses instantes. O que

percebemos, não é apenas uma união de fragmentos literários, e sim um pouco da memória do próprio Cortázar. O primeiro livro de contos analisado mostra um escritor ligado ao conceito do fantástico. Por meio dos personagens o leitor é posto em contato com essa outra realidade, segundo afirmou o escritor em determinado momento da vida. Para ele o fantástico era um mundo que flutuava paralelo a todas as coisas que existiam ao seu redor (CORTÁZAR, In: PREGO, 1991). Por isso, em *Bestiario*, observamos que o que configura o conceito de fantástico resulta de elementos e situações extremamente cotidianas. No segundo livro, *Final del juego*, vemos que o escritor já começa a refletir sobre outras questões. Embora os temas sejam um pouco mais diversos que aqueles de *Bestiario*, percebemos um Cortázar que discute o “outro”, o “duplo”, a “continuação do eu”. Essas são as questões que parecem estar latentes no modo de ver e de pensar as relações no/do mundo. Em *Las armas secretas*, salienta-se a complexidade das relações humanas e sua inevitabilidade. Podemos dizer que as três obras analisadas nos deixam perceber as mudanças que o escritor vivenciou dentro da literatura.

A literatura de Cortázar, em geral, pode ser lida como a representação das suas experiências pessoais, sociais e culturais. Seus contos, especificamente, representam ainda melhor essa ideia, pois remetem a episódios vividos pelo autor. Assim, podemos dizer que, além do significado literário, os livros de contos de Cortázar também representam o seu próprio álbum, ou seja, em cada uma dessas obras é possível vislumbrar pequenas experiências que foram transformadas em literatura. De um modo geral, as palavras de Cortázar recriavam suas imagens e como elas sempre nos oferecem algo para pensar (SAMAIN, 2012), podemos dizer que a literatura desse autor expõe, a cada leitura, inúmeras reflexões e possibilidades. Seus livros de contos (e talvez seus romances) são álbuns que ficarão para sempre como memórias de alguns instantes vividos reinventados sob a pena da ficção. Seus personagens nascem por meio das palavras, ganham força a cada leitura que fazemos e sobrevivem ao final das narrativas. A escrita de Cortázar equivale à câmera que fixa o registro das fotografias, possibilitando que perdurem e sejam transformadas em memórias.

Além de todas as possibilidades levantadas a partir da obra cortazariana e o cruzamento que estabelece em relação ao contexto fotográfico, pensamos que este trabalho, de alguma maneira, aporta para o campo dos estudos literários uma forma

de ampliação e renovação do nosso olhar frente às obras ficcionais. Se, numa postura mais clássica, as análises eram realizadas sem ultrapassar as fronteiras do estritamente literário, hoje, tais análises se movimentam em busca de outras relações e linguagens que vão além da literatura. No nosso entendimento, a literatura deve nos impulsionar para fora do seu texto, não para que perca a sua referência, mas para que, a partir dela, alcancemos outras artes e formemos, assim, novos sentidos e olhares. O leitor deve vivenciar esse fluxo do hipertexto que tem, no seu bojo, o dinamismo das linguagens e o salto inquieto de um território a outro. Podemos afirmar que Cortázar, ao escrever suas obras, já apontava para essa ideia. Nesse sentido, os paralelos que estabelecemos entre os contos cortazarianos e a imagem fotográfica, contribui em favor de uma atualização no que diz respeito à leitura sobre a obra desse autor. Certamente, nossa pesquisa não representa um ponto de chegada, e sim uma grande porta aberta que nos permite seguir trilhando o caminho das análises, das aproximações e dos paralelismos. Em meio ao labirinto cortazariano, sempre haverá uma curva que nos guiará para um novo rumo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, Henrique López. Julio Cortázar y la fotografía. In: *La jornada semanal*. N.º 397, octubre/2002. Disponível em <<http://www.jornada.unam.mx/2002/10/13/sem-julio.html>> Acesso em 13 jan 2016.
- ALAZRAKI, Jaime. Cortázar antes de Cortázar: Rayuela desde su primer ensayo publicado: “Rimbaud” (1941). In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela* - Edición crítica - YURKIEVICH, Saúl & ORTEGA, Julio (coord.). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
- _____. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983.
- _____. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- ALETTO, Carlos Daniel. *Julio Cortázar – Diálogo para una poética*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Punto de Encuentro, 2014.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. São Paulo: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, Mário. *Fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1993.
- _____. O homem que se achou. In: *Será o Benedito!* São Paulo: EDUC/GIRDANO/AG. ESTADO, 1992.
- ANSÓN, Antonio. *Novelas como álbumes – fotografía y literatura*. Murcia, España: Mestizo, 2000.
- AQUILANTI, Lucio; BAREA, Federico. *Todo Cortázar: bio-bibliografía*. Buenos Aires: el autor, 2014.
- ARGÜELLO, Xavier. Entrevista a Julio Cortázar. In: CRESPO. L. Antonio. *Julio Cortázar – Confieso que he vivido y otras entrevistas*. Argentina: LC Editor, 1995.
- ARRIGUCCI JR. Davi. *O escorpião encalacrado – A poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- _____. A destruição arriscada. In: ORTEGA. Julio; YURKIEVICH, Saúl (Orgs). *Rayuela – edición crítica*. Madrid, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Claudio C. Santoro. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*.

Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro Campinas: Papyrus, 2003.

ÁVILA, Roberta. Julio Cortázar e o abismo: uma leitura da obra em aberto em Bestiário. In: *Revista Estação Literária*. Vol. 14. Dez/2015, p. 71-83.

BAETENS, Jan. A volta do tempo na fotografia moderna. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico* (Org.). São Paulo: Editora Haucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução: Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAVISTER, Steve. *Guia de fotografia digital*. Tradução: Lúcia Marques. São Paulo: Editotra Senac São Paulo, 2011.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – Ensaaios sobre literatura e história da cultura* – Obras escolhidas V 1. Tradução: Serio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

_____. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – Ensaaios sobre literatura e história da cultura* – Obras escolhidas V 1. Tradução: Serio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

BERMEJO, Ernesto González. Conversas com Cortázar. Tradução: Luis Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

BERNÁRDEZ, Aurora; GARRIGA, Carles Álvarez (Orgs). Cortázar em construcción. In: CORTÁZAR, Julio. *Cartas – 1937 – 1957*. Buenos Aires: Aguilar, Altea. Taurus, Alfaguara, 2012.

BORBA, Maria Salete. Valêncio Xavier: uma construção impossível. In: *Revista Letras*. Nº 84. Jul/dez, 2011, p. 37-46.

BORGES, Jorge Luis. *Atlas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008.

_____. El Aleph. In: *Obras completas I: 1923 – 1949*. Buenos Aires: Emecé, 2010.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução: Luis Forbes. São Paulo> Brasiliense, 1985.

_____. *Nadja*. Tradução: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

BRUNET, François. *Photography and Literature*. London: Reaktion Books, 2009.

BUSSELLE, Michael. *Tudo sobre fotografia*. Tradução: Vera Amaral Tarcha. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 1979.

- CARROLL, Henry. *Lea este libro si desea tomar buenas fotografías*. Tradução: Remedios Diéguez Diéguez. Barcelona: Blume, 2014.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. Tradução: Renato Aguiar. São Paulo: Editora Gili, 2015.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- _____. *O próprio e o alheio – Ensaio de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2003.
- CÉSAR, Daisy da Silva. *Fantomas contra los vampiros multinacionales, de Julio Cortázar: Literatura em quadrinhos em meio impresso e eletrônico*. Dissertação de Mestrado – UFRGS, - Porto Alegre, 2011.
- CONDE, Oscar. *Lunfardo: un estudio sobre el habla popular de los argentinos*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2011.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. Tradução: Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. *Bestiario*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972.
- _____. *Cartas 1955–1964*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2012.
- _____. Del cuento breve y sus alrededores. In: *Último round*. Barcelona; Ediciones Destino, 2005.
- _____. *Final del juego*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1983.
- _____. *Historias de Cronopios y de Famas*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.
- _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S. A., 1970.
- _____. *Las armas secretas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1971.
- _____. *Prosa do observatório*. Tradução: Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- COUTINHO Eduardo F. Literatura comparada e interdisciplinaridade. In: *Literatura crítica comparada*. OURUQIE, J. L. P.; CUNHA, J. M. S.; NEUMANN, G. R. (Orgs.). Pelotas: Editora e Gráfica Universitária – UFPEL, 2011.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

- DI GERÓNIMO, Miriam. *Narrar por knock-out: La poética del cuento de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Simurg, 2004.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- DUCHEMIN, David. *Falando fotograficamente*. Tradução: Raphael Bonelli. Balneário Camboriú, SC: Photos, 2015.
- FALQUETE, Solange Labbonia. *(Re)Inventando realidades: jogos espaciotemporais em três contos de Julio Cortázar*. São José do Rio Preto, 2007. 138 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Câmpus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.
- FATORELLI, Antonio. Fotografia e modernidade. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.
- FELICI, Javier Marzal. *Cómo se lee una fotografía – interpretaciones de la mirada*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.
- FERNÁNDEZ, Horacio. *Fotolivros latino-americanos*. Tradução: Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- FRANCHINI, A. S.; SEGANFREDO, Carmen. *As 100 melhores histórias da mitologia: deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico. In: *Revista USP*. São Paulo, nº 53, p. 166-188, março/maio 2002.
- GOLOBOFF, Mario. *Leer Cortázar: La biografía*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Continente, 2014
- GARFIELD, Evelyn Pinon. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos, 1975.
- GOTLIB, Nadia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.
- HACKING, Juliet. *Tudo sobre fotografia*. Tradução: Fabiano Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.
- HARSS, Luis. Cortázar, o la cacheta metafísica. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela – Edición crítica*. YURKIEVICH, Saúl & ORTEGA, Julio (coord.). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
- HELENA, Lúcia. *Movimentos da vanguarda européia*. São Paulo: Editora Scipione, 1993.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro:

Objetiva, 2009.

JEFFREY, Ian. *Cómo se lee la fotografía: Entender y disfrutar los grandes fotógrafos, de Stieglitz a Doisneau*. Traducción: Israel Ortega. Barcelona: Etecta, 2011.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LAGUILLO, Manolo. Las razones de un estilo. In: *Quadern*. Octubre 2012. Disponível em: <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/41155.03.pdf> Acesso em 13 jan 2016.

LA NACIÓN. *Julio Cortázar - compromiso y fantasía*. Buenos Aires: Aguilar, Altera, Taurus, Alfaguara, 2006.

LANGFORD, Michael; FOX, Anna; SAWDON, Richard. *Fotografia básica de Langford – Guia completo para fotógrafos*. Tradução: Edson Furmankiewicz. Porto Alegre: Bookman, 2009.

LIMA, Ivan. *A fotografia é a sua linguagem*. Apresentação: Walter Firmo. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MAGALHÃES JUNIOR, R. O conto em geral – Origem e natureza do conto. In: *Letras de hoje*. Nº18. Dez. PUCRS/POA, 1979.

MARTHINEITZ, Hugo Guerrero. La vuela a Julio Cortázar en ochenta preguntas. In: CRESPO, L. Antonio. *Julio Cortázar – Confieso que he vivido y otras entrevistas*. Argentina: LC Editor, 1995.

MARTINS, Floriano. O começo da busca (escrituras surrealistas na América hispânica). In: PONGE, Robert (Org.). *Surrealismo e novo mundo*. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1999.

MATURO, Graciela. *Julio Cortázar – razón y revelación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos, 2014.

MÉNDEZ CASTIGLIONI, Ruben Daniel. *Surrealismo – Aldo Pellegrini, el pionero em América*. Porto Alegre: Instituto de Letras – UFRGS, 2014.

MENDONÇA TELES, Gilberto. Para uma teoria do conto. In: *Letras de hoje*. Nº18. Dez. PUCRS/POA, 1979.

- MOISÉS, Massaud. As unidades do conto. In: *Letras de hoje*. Nº18. Dez. PUCRS/POA, 1979.
- MONTALDO, Graciela. Contextos de producción. In: YURKIEVICH, Saúl & ORTEGA, Julio (coord.). *Rayuela*. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
- MORELLO-FROSCH, Marta. El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar, In: *Homenaje a Julio Cortázar: Variaciones interpretativas en torno de su obra*. Madri: Las Américas, 1972.
- MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Tradução: Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.
- _____. Conjeturas sobre a literatura mundial. Tradução: José Marcos Macedo. In: *Novos Estudos - CEBRAP*. N.º 58. Nov, 2000, p. 173-181. Disponível em <http://lw1346176676503d038.hospedagemdesites.ws/v1/files/uploads/contents/92/20080627_conjeturas_sobre_a_literatura.pdf>. Acesso em 12 de janeiro de 2017.
- NAVIA, José Manuel. Acerca de la eterna (y feliz) confusión en torno de la fotografía. In: LAFARQUE, Antonio. *Escribir la luz: fotografía & literatura*. Torremolinos, Málaga: Litoral, 2010.
- PONIATOWSKA, Elena. La vuelta a Julio Cortázar em (cerca de) 80 preguntas. In: CRESPO. L. Antonio. *Julio Cortázar – Confieso que he vivido y otras entrevistas*. Argentina: LC Editor, 1995.
- PAREDES, Alberto. *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- PAZ, Octavio. Sobre o surrealismo hispano-americano: o fim do papo-furado. In: PONGE, Robert (Org.). *Surrealismo e novo mundo*. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1999.
- PEDRUZZI, Tiago. De Rayuela e suas adjacências. In: LUCENA, Karina de Castilhos; SILVA, Liliam Ramos da. (Orgs.). *Conversas sobre Julio Cortázar (no ano do cinquentenário de “O jogo da amarelinha”*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2014.
- PIRES, Orlando. *Manual da teoria e técnica literária*. Rio de Janeiro: Editora Presença, 1985.
- POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 2004.
- PONCE DE LEÓN, María Josefa Iglesias & MONTAÑÉS, Emma Sánchez.

Mesoamérica Prehispánica. In: CARREDANO, Juan B. Amores (Coord.). *Historia de América*. Barcelona: Editorial Ariel, 2006.

PONGE, Robert (Org.). *Surrealismo e novo mundo*. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1999.

PREGO, Omar. *O fascínio das palavras – entrevistas com Julio Cortázar*. Tradução: Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Tradução: Jaime Ferreira e Vítor Oliveira. Lisboa: Veja, 1992.

POLL, Victor (Editor). *El último combate: Julio Cortázar – Julio Silva*. México: Editorial RM, 2013.

ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. Tradução: Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo: 2009.

SALKED, Richard. *Como ler uma fotografia*. Tradução: Denis Fracalossi. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

SAMAIN, Etienne. Apresentação: um espelho surpreendente. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.

_____ *Como pensam as imagens*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

SCHIMINOVICH, Flora H. Cortázar y el cuento em uno de sus cuentos. In: GIACOMAN, Helmy F. *Homenaje a Julio Cortázar: Variaciones interpretativas en torno de su obra*. Madri: Las Américas, 1972.

SCHNEIDER, Vítor Jochims. O olhar fotográfico e textual em “Prosa do observatório” de Julio Cortázar. In: *Revista Contingentia*, Vol. 3, Nº 2, Nov/2008, p. 168-175.

SILVA, Marcio Renato Pinheiro da. Leitura, texto, intertextualidade, paródia. In: *Maringá*, v. 25, no. 2, 2003, p. 211-220.

SOULAGES, François. Estética da fotografia – Perda e permanência. Tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac, 2010.

TARACENA GIL, Pedro. Literatura y fotografía. Cuando la fotografía es literatura. In: *Boletín de la real sociedad fotográfica*. Disponível em: <<http://www.mailxmail.com/curso-fotografia-retratoensayo-1/literatura-fotografia-cuando-fotografia-es-literatura>>. Acesso em 18 de janeiro de 2015.

TEIXEIRA, Lucas Leal. Fantomas contra los vampiros multinacionales: instrumento de denuncia. In: *Revista Estación Literaria*. Vol. 14, Dez/2015, p. 43-58.

- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Ondina Braga. Lisboa: Moraes, 1977.
- TOMASI, Diego. *Cortázar por Buenos Aires, Buenos Aires por Cortázar*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Seix Barral, 2013.
- TRILLA, Antonio. Cortázar: e, boxeo y el jazz, dos pasiones de cronopios. In: CRESPO, L. Antonio. *Julio Cortázar – Confieso que he vivido y otras entrevistas*. Argentina: LC Editor, 1995.
- TRIQUELL, Agustina. *Fotografías e historias - La construcción narrativa de la memoria y as identidades en el álbum fotográfico familiar da argentina*. Montevideo: CDF Ediciones, 2011.
- VILARES GANCHO, Cândida. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Editora ática, 1995.
- VILLAFANE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid:Ediciones Pirámide, 2006.
- WALTHER, Ingo F. (Org.) *Arte do século XX – Volume I*. Tradução: Ida Boavida. Alemanha:Taschen, 1999.
- WEINHARDT, Marline. Outros palimpsestos: ficção e história – 2001-2010. In: *Literatura crítica comparada*. OURUQUE, J. L. P.; CUNHA, J. M. S.; NEUMANN, G. R. (Orgs.). Pelotas: Edutora e Gráfica Universitária – UFPEL, 2011.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ALAZRAKI, Jaime; IVASK, Ivar; MARCO, Joaquín. *Julio Cortázar: La isla final*. Barcelona: Ultramar, 1988.
- ANSÓN, Antonio. La fotografía en la literatura hispanoamericana. In: *Anales de la Literatura Hispanoamericana*. Vol. 39, 2010, p. 265-279.
- _____. Influencia de la fotografía en la literatura española y latinoamericana. In: *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. Vol. 186, nº 741. Enero-febrero, 2010, p. 153-162. Disponible em: <arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/download/763/770>. Acesso em 13 de janeiro de 2017.
- BRASSAÏ, *Proust e a fotografia*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BROEKMAN, Wim. *Técnica fotográfica*. Barcelona: Instituto Parramón Ediciones, S.A, 1981.
- CARRILLO, Germán D. Emociones y fragmentaciones: técnicas cuentísticas de Julio Cortázar en 'Todos los fuegos el fuego'. In: *Homenaje a Julio Cortázar: Variaciones interpretativas en torno de su obra*. Madrid: Las Américas, 1972.
- CARVALHAL, Tania Franco. In: SÉRGIO, Paulo; SANTOS, Nolasco dos. (Orgs) *Literatura Comparada: Interfaces & transições*. Campo Grande: UCDB/UFMG, 2001.
- CORREAS, Jaime. *Cortázar en Mendoza – un encuentro crucial*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2014.
- CORTÁZAR, Julio. *Cartas 1937–1954*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2012.
- _____. *Cartas 1965–1968*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2012.
- _____. *Cartas 1969–1976*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2012.
- _____. *Cartas 1977–1984*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2012.
- _____. *Cuentos completos 1*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2016.
- _____. *Cuentos completos 2*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2016.
- _____. 62 Modelo para armar. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus,

Alfaguara, 2011.

CORTÁZAR, Julio; DUNLOP, Carol. *Los aeronautas de la cosmopista.- un viaje atemporal Paris – Marsella*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2007.

COSTA, Sueli Silva Gorricho. O texto literário na perspectiva histórico cultural. In: *Revista Nucleus*. v.3, n.1, out./abr. 2004/2005.

DALMAU, Miguel. *Julio Cortázar: el cronopio fugitivo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa, 2015.

DESCHAMPS, Jorge R. *Julio Cortázar en Banfield – Infancia y adolescencia*. Buenos Aires: Orientación gráfica, 2004.

DURAND, Manuel. Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y de famas. In: *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968.

FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: Repercussões sociais. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Usos e funções da fotografia no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GOTLIB, Nádia Battella (Org.) *Elisa Lispector – Retratos antigos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GREGORICH, Luis. Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura. In: *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968.

HERRÁEZ, Miguel. *Dos ciudades en Julio Cortázar*. Córdoba: Ediciones del Copista, 2010.

HOZVEN V., Roberto. Interpretación de 'El río', cuento de Julio Cortázar. In: *Homenaje a Julio Cortázar: Variaciones interpretativas en torno de su obra*. Madrid: Las Américas, 1972.

IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector – Literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia – o efêmero e o perpétuo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

LARRAYA, Antonio Pagés. Perspectivas de 'Axolotl', cuento de Julio Cortázar. In: *Homenaje a Julio Cortázar: Variaciones interpretativas en torno de su obra*. Madrid: Las Américas, 1972.

LYNCH, David. *Guia práctico da exposição*. Lisboa: Editorial Presença, 1980.

MONTES-BRADLEY, Eduardo. *Cortázar sin barba*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.

- MONTIER, Jean-Pierre; LOUVEL, Liliane; MÉAUX, Danièle; ORTEL, Philippe. *Littérature et photographie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- NEIVA JR. Eduardo. *A imagem*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- PINHEIRO DA SILVA, Marcio Renato. Leitura, texto, intertextualidade, paródia. In: *Revista Maringá*. v. 25, no. 2, 2003, p. 211-220.
- PIZARNIK, Alejandra. Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: 'El outro cielo'. In: *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968.
- ROSSI, Cristina Peri. *Julio Cortázar y Cris*. Montevideo: Estuario Editora, 2014.
- SHAFER, José P. *Los puentes de Cortázar*. Buenos Aires: Nuevohacer Grupo Editor Latinoamericano, 1996.
- SIMÃO. Selma Machado. *Arte híbrida: entre o pictórico e o fotográfico*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- SOLA, Graciela de. 'Rayuela': Una invitación al viaje. In: *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografía*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOLARES, Ignacio. *Imagen de Julio Cortázar*. Prólogo de Gabriel García Márquez. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- YURKIEVICH, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Barcelona: Edhasa, 2004.