

VENTANAS A LO INSÓLITO: A FOTOGRAFIA EM CONTOS E ENSAIOS DE JULIO CORTÁZAR¹

Fernanda Andrade do Nascimento ALVES*

■ **RESUMO:** Partindo da poética de Cortázar acerca do conto, surgem algumas metáforas e comparações para definir o gênero e para tratar do ato de narrar. Essas metáforas têm diversas entonações ao longo da obra cortazariana, configurando não apenas uma recorrência temática que atravessa textos ensaísticos e narrativos, mas também uma contaminação dos registros ficcional e crítico. As referências à fotografia como parâmetro para a construção literária são temas de reflexão em ensaios que assumem alguns traços ficcionais e são motivos narrativos em contos perpassados pela dimensão crítica. Colocamos em diálogo aqui dois textos de cunho ensaístico, “Algunos aspectos del cuento” e “Ventanas a lo insólito”, e dois contos, “Las babas del diablo” e “Apocalipsis de Solentiname”, para verificar como a fotografia permite a abertura a uma realidade insólita.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Fotografia. Conto. Ensaio.

A fotografia como metáfora

Embora desperte mais interesse de muitos críticos mais por suas referências políticas, “Apocalipsis de Solentiname”, do livro *Alguien que anda por ahí* (1977), também retoma uma temática importante na obra cortazariana: a fotografia e seu poder de abertura a uma realidade outra, já abordada em “Las babas del diablo”, conto que integra o volume *Las armas secretas* (1959). Em ambos os contos, ganham destaque as metáforas relacionadas à câmera fotográfica, ao olhar, e que também podem ser encontradas em dois textos de cunho ensaístico: “Algunos aspectos del cuento”, de 1962, e “Ventanas a lo insólito”, de 1978.

O primeiro deles, uma conferência apresentada por Cortázar em La casa de las Américas, em Cuba, e que resulta no texto crítico, tem como objetivo demonstrar a natureza do conto, ou melhor, a direção e o sentido de seus contos, buscando suas constantes e valores. Para isso, o autor se vale de recursos figurativos, de imagens

¹ O presente artigo trata de questões desenvolvidas em um dos capítulos de minha dissertação de mestrado. (ALVES, 2009).

* UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas – SP – Brasil. 13083-859 – fernanan01@yahoo.com.br

que aproximam a literatura de outras artes. Nessa conferência, Cortázar aborda aspectos que poderíamos interpretar como uma reflexão a respeito de ideias já postas em prática, por exemplo, em “Las babas del diablo”. Aqui, o texto ensaístico não seria anterior ao texto ficcional: em vez de tateio teórico que precede a escrita narrativa, poderíamos pensar em reflexão/conceituação com base em um trabalho já realizado. Além disso, trata-se também da exposição do Cortázar leitor, uma vez que, para definir o conto, ele fará referência a grandes contistas, revelando suas leituras, suas preferências.

A primeira definição do conto ocorre por meio da construção de imagens, únicas capazes, segundo Cortázar, de explicar a ressonância que um bom conto tem em seus leitores: a narrativa seria o resultado de uma batalha fraternal entre a vida e a expressão escrita, um tremor de água dentro de um vaso de cristal, a fugacidade na permanência. A tentativa de apreensão do gênero apresenta a analogia entre conto e fotografia e entre romance e cinema:

[...] la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un “orden abierto”, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación. (CORTÁZAR, 1994a, p.371).

Assim como a fotografia, o conto apresenta um caráter paradoxal:

[...] recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara. (CORTÁZAR, 1994a, p.371).

Se a fotografia é o resultado da combinação entre a ação do homem, o fotógrafo, o assunto escolhido ou recortado por ele – um fragmento do mundo exterior – e a tecnologia (KOSSOY, 1989), a mesma associação é possível para um conto: resultado do trabalho de um escritor que recorta, delimita um tema significativo e utiliza os recursos linguísticos para produzir um texto que, como a fotografia, desvincula-se do processo e passa a ter realidade própria, autônoma. Tanto o contista como o fotógrafo devem fazer uma escolha, um recorte significativo, para operar uma abertura: “[...] *que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento.*” (CORTÁZAR, 1994a, p.372). Enquanto romance e cinema agem por acumulação, o que importa no conto e na fotografia é a seleção do significativo. A diferença entre conto e romance não é apenas de extensão, mas de natureza, uma vez que o conto apresenta uma unidade de

impressão, por sua brevidade, que o romance não tem. A imagem que Cortázar toma para definir essa diferença é do universo esportivo, mais especificamente do boxe: “[...] *en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knockout*”. (CORTÁZAR, 1994a, p.372).

Em “Algunos aspectos del cuento”, Cortázar dedica bastante atenção à escolha do tema significativo, momento em que a conferência assume um tom mais pessoal, pois empreende a descrição de seu próprio fazer literário, da construção de seus contos. O autor aborda sua experiência real, e o texto ensaístico aproxima-se do narrativo, na medida em que é relato do processo de escritura:

A veces el cuentista escoge, y otras veces siente como si el tema se le impusiera irresistiblemente, lo empujara a escribirlo. En mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos – cómo decirlo – al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena. [...] y es que en un momento dado hay tema, ya sea inventado o escogido voluntariamente [...]. Hay tema, repito, y ese tema va a volverse cuento. (CORTÁZAR, 1994a, p.374).

Essa imposição do tema, a atração que ele exerce em relação ao autor, é vivenciada também pelos personagens de Cortázar. Desse modo, poderíamos pensar que a experiência subjetiva descrita no texto de cunho ensaístico já havia sido ficcionalizada e transposta à narrativa, sendo mediada por um narrador: Michel, o personagem de “Las babas del diablo”, por exemplo, é atraído pela cena de um casal em Paris. O que poderia ser aparentemente trivial para qualquer outro transeunte, gera estranheza e fascínio para o personagem: “*Curioso que la escena (la nada, casi: dos que están ahí, desigualmente jóvenes) tuviera como un aura inquietante. Pensé que eso lo ponía yo, y que en mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta verdad*” (CORTÁZAR, 2003b, p.218). O narrador de “Apocalipsis de Solentiname” fica fascinado pelos quadros pintados pelos moradores da ilha na Nicarágua, quadros que, a princípio, não teriam nada de extraordinário, mas que, por uma razão secreta, o atraem. Ambos sentem-se atraídos por um tema que revelará, depois, outras possibilidades de interpretação da realidade, elementos significativos da história que vivem. O elemento que atrai a atenção dos personagens, flagrado ou vivido por eles, revelará para o leitor o momento significativo do conto, porque neste reside o excepcional do texto: a revelação da verdadeira história do casal visto por Michel; a visão da realidade violenta de Solentiname.

Para tratar do excepcional em “Algunos aspectos del cuento”, Cortázar novamente vale-se de imagens. Os recursos figurativos, a proliferação de metáforas e comparações combinam-se para revelar seu laboratório literário. Para o escritor,

um bom tema é como um ímã, uma figura, uma constelação de ideias, pois atrai um “[...] *sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o su sensibilidad*”. (CORTÁZAR, 1994a, p.374-375). O bom tema é, ainda, como um sol, “[...] *astro en torno del cual gira un sistema planetario del que muchas veces no se tenía conciencia hasta que el cuentista, astrónomo de palabras, nos revela su existencia*”; e todo conto que perdura em nossa memória é “[...] *como la semilla donde está durmiendo el árbol gigantesco. Ese árbol crecerá en nosotros, dará su sombra en nuestra memoria*”. (CORTÁZAR, 1994a, p.375-376). O bom conto teria um poder de aglutinação, de condensação. Ao recortar um momento significativo e limitado, teria que propiciar a abertura, o acúmulo de relações.

O recorte de um elemento significativo, delimitado desde o princípio pelo autor, deve provocar uma explosão, a abertura a uma realidade mais ampla. Considerando esse aspecto, a metáfora da fotografia é extremamente produtiva e revela traços da configuração interna dos relatos cortazarianos. Podemos notar como a escolha de um determinado elemento significativo possibilita a multiplicidade de leituras da obra de Cortázar, justamente por essa abertura, por essa explosão, pela ruptura do cotidiano. A definição que o autor faz de um bom conto auxilia a descrição de seus próprios relatos: “[...] *un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta*”. (CORTÁZAR, 1994a, p.373).

Para esclarecer a questão dos temas significativos, Cortázar afirma que a significância varia de autor para autor ou de leitor para leitor. Confessa que, muitas vezes, amigos já lhe contaram histórias, tentando convencê-lo de que seriam bons contos, porém nunca escreveu a respeito delas. Por outro lado, simples relatos que lhe foram transmitidos sem nenhuma pretensão tornaram-se contos: “[...] *esos episodios no eran más que anécdotas curiosas; para mí, bruscamente, se cargaban de un sentido que iba mucho más allá de su simple y hasta vulgar contenido*”. (CORTÁZAR, 1994a, p.377). Contudo, não basta que o autor tenha o tema significativo, é necessário que o conto seja uma ponte para o leitor, projetando sua significação inicial, provocando nele a comoção sentida no momento de escrita do relato, conquistando sua atenção. É preciso:

[...] *lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa*. (CORTÁZAR, 1994a, p.378).

Escritura e *punctum*

A noção de significativo tem reverberações que permitem retomar a metáfora fotográfica, isto é, o tema deve ser significativo para o autor, deve chamar-lhe a atenção, cuja razão de ser pode relacionar-se ao interesse despertado por certas fotografias. Se em “Algunos aspectos del cuento” Cortázar aproxima conto e fotografia pela noção de recorte, de abertura, podemos também colocar em diálogo seu texto com *A câmara clara* (1984), de Roland Barthes. Nesse livro, Barthes é o mediador das fotografias, assume a primeira pessoa e uma visão subjetiva em relação ao objeto de estudo, uma aventura em busca do seu significado. O crítico começa o texto tratando da primeira dificuldade ao tentar estudar a fotografia: a de classificá-la, uma vez que as categorias – empíricas, retóricas ou estéticas – poderiam tratar de qualquer forma de representação, mas não da fotografia em particular. A fotografia, a princípio, seria inclassificável – como o conto, cujo estudo teórico é constituído, muitas vezes, por meio da comparação entre conto, romance e novela. Com base nessa impossibilidade de classificação, Barthes passa a comentar suas ideias a respeito da fotografia, a qual reproduziria ao infinito aquilo que só aconteceu uma vez, repetindo mecanicamente o que não poderá mais ter existência real, sem ser possível que o acontecimento transforme-se em outra coisa.

Diante da impossibilidade de uma linguagem que não reduza o objeto de estudo, Barthes opta não por um *corpus*, mas por um corpo de fotos significativas para ele, já que muitas fotografias lhe passaram inertes, sem agradá-lo ou desagradá-lo, sem tocá-lo, porque nelas não existia o *punctum* – uma espécie de “[...] 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, 1984, p. 46). O *punctum* pode ser associado ao elemento de uma história que exerce atração no escritor, o tema significativo, como defendido por Cortázar. Para Barthes, a atração pela fotografia teria uma motivação pessoal, na medida em que algumas fotografias seriam capazes de produzir no espectador uma “picada”, uma “punção”. Essa atração não é o mesmo sentimento que leva a observar a foto em virtude de uma curiosidade, um gosto intelectual, uma necessidade de estudo, o que o autor denomina *studium* – a “[...] aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso. O *studium* é o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente”. (BARTHES, 1984, p.46).

As fotos que interessam a Barthes não são **unárias**, termo utilizado para definir as fotografias que buscam a unidade, nas quais não há *punctum*, “[...] um segundo objetivo, intempestivo, que venha semiesconder, adiar ou distrair”. (BARTHES, 1984, p.50). Esse *punctum*, esse pormenor, ocorre ao acaso e tem uma força de expansão, muitas vezes metonímica. Para Barthes, o que interessa não é o pormenor intencional, aquele que se encontra “[...] no campo da coisa fotografada

como um suplemento simultaneamente inevitável e gracioso [...]”, pois este “[...] não comprova obrigatoriamente a arte do fotógrafo; apenas diz que o fotógrafo estava lá ou, de um modo ainda mais simples, que ele não podia fotografar o objeto parcial ao mesmo tempo que o objeto total [...]”. (BARTHES, 1984, p.56-57).

O *punctum* difere do *studium* – o interesse despertado na apropriação das fotos “sérias”, um “gesto preguiçoso (folhear, olhar rápida e distraidamente, demorar-se e apressar-se)” (BARTHES, 1984, p.57) –, pois a leitura do *punctum* é “simultaneamente curta e ativa, tensa como uma fera”. (BARTHES, 1984, p.57). Assim como o bom conto, o *spectrum* (o objeto fotografado pelo *operator* – o fotógrafo) que atrai a atenção do *spectator* (aquele que observa a fotografia) deve ter a seleção de algo significativo, deve ter tensão. Quando há *punctum*, há um ponto cego, uma “[...] espécie de fora de campo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que dá a ver” (BARTHES, 1984, p.67). O *punctum* é o elemento que atrai o *spectator*, que lhe captura a atenção, assim como o recorte significativo é o que faz um conto ser bom e o que o torna memorável para o leitor, segundo Cortázar.

As ideias de Barthes em relação ao *punctum* e ao *studium* também podem ser postas em diálogo com “Ventanas a lo insólito”, escrito por Cortázar em 1978 e que compõe o volume inédito *Papeles inesperados* (2009), texto posterior à publicação de “Las babas de diablo” e “Apocalipsis de Solentiname” e que, por essa razão, poderia ser lido como uma reflexão, um retorno ao tema já ficcionalizado no fim da década de 1950 e debatido na década de 1960. O texto inédito de Cortázar contém outra metáfora importante: a fotografia pode funcionar como “ventanas a lo insólito”, ou seja, passagem a experiências marcadas pelo fantástico. Começando pelo conceito tradicional de fotografia, Cortázar relembra sua definição como documento ou como composição artística, mas afirma que ambas as funções podem confundir-se e dar lugar ao insólito: “[...] *el documento es bello, o su valor estético contiene un valor histórico o cultural. Entre esa doble propuesta o intención se desliza algunas veces lo insólito*”. (CORTÁZAR, 2009b, p.418). Assim como Barthes distingue *studium* e *punctum*, Cortázar estabelece uma diferença entre fotografias pelo grau de inesperado que elas abarcam. Dessa forma, o inesperado, aquilo que só aparece quando a fotografia é revelada, tem mais valor do que a busca deliberada do excepcional: “*Hay gente que a lo largo de la vida sólo colecciona imágenes previsibles (son en general los que hacen bostezar a sus amigos con interminables proyecciones de diapositivas), pero otros atrapan lo inatrapable a sabiendas o por lo que después la gente llamará casualidad.*” (CORTÁZAR, 2009b, p.418).

Para ilustrar a casualidade do insólito, Cortázar recorre a uma interessante anedota a respeito de Víctor Brauner, escritor e artista plástico romeno, trazendo para o texto a princípio ensaístico marcas do narrativo. Quando ainda era um pintor

desconhecido, Brauner teria procurado Constantin Brancusi, renomado escultor, também romeno, em busca de lições. Conta Cortázar que, antes de aceitar o pupilo, Brancusi deu-lhe uma velha Kodak e pediu-lhe que tirasse fotos de Paris. As fotos foram aprovadas pelo mestre, que reconheceu “[...] *que ese muchacho era ya también avant la lettre*”. (CORTÁZAR, 2009b, p.419). Uma das fotografias tiradas por Brauner incluía a fachada de um hotel onde, anos mais tarde, o escultor Dominguez arrancaria um olho de Brauner após a tentativa deste de separar uma briga entre o escultor e Esteban Francis, sendo atingido por um copo. Dessa forma, a fotografia guardaria em si o prenúncio de algo que ocorreria apenas anos depois: “*Allí lo insólito jugó un billar complejo, y se deslizó en una imagen que sólo parecía tener finalidades estéticas, adelantándose al presente y fijando (un visor, y detrás de él un ojo) ese destino no sospechado.*” (CORTÁZAR, 2009b, p.419).

Nesse caso, a fotografia carrega o insólito, uma vez que não é registro do passado, mas visão do futuro, o que também ocorrerá nos contos em análise. A pequena anedota tem em si, como um bom conto, a intensidade de um momento significativo. O que Cortázar não conta e que também pode ter relações com o insólito e com essa rede de casualidade que ele percebe nos fatos é que Brauner – pintor surrealista, místico, que acreditava em um princípio mágico da realidade, considerado um artista-vidente –, muito antes do trágico acidente, que ocorreu em 1938, já havia se retratado com apenas um olho, já havia pintado o que lhe ocorreria no futuro. Os quadros de Brauner (como *Autorretrato*, de 1931) são um prenúncio do que lhe ocorreria, da mesma maneira que, em um conto de Cortázar, as fotografias dos quadros dos camponeses de Solentiname reveladas em Paris mostrariam seu destino fatal, como veremos a seguir. O acaso, princípio que, para Cortázar, deveria levar ao aparecimento do insólito na fotografia, era justamente uma das matérias-primas das formulações poéticas do surrealismo.

Figura 1 – Víctor Brauner, Autorretrato, 1931.



Óleo sobre madeira, 22 x 16,2 cm.

Fonte: MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, 2009.

Assim, as boas fotografias não deveriam buscar deliberadamente o excepcional, mas revelá-lo sem uma necessária intenção. Confessando não ter o dom para fotografar, Cortázar afirma que a escrita de “Las babas del diablo” (adaptado para o cinema por Antonioni) ocorreu justamente porque para ele era impossível captar o insólito:

No estaba en mí el don de atrapar lo insólito con una cámara, pues aparte de algunas sorpresas menores mis fotos fueron siempre la réplica amable a lo que había buscado en el instante de tomarlas. Por eso, y por estar condenado a la escritura, me desquité en ella la decepción de mis fotos, y un día escribí “Las babas del diablo” sin sospechar que lo insólito me esperaba más allá del relato para de volverme a la dimensión de la fotografía el año en que Michelangelo Antonioni convirtió mis palabras en las imágenes de Blow up (CORTÁZAR, 2009b, p.419).

Mas esse insólito deve ser espontâneo, não deve ser resultado de composições nem de artificios: “*La regla del juego es la espontaneidad, y por eso las fotos que más admiro en este terreno son técnicamente malas, ya que no hay tiempo que perder cuando lo extraño asoma en cruces de calles, en un juego de nubes o en una puerta entornada*”. (CORTÁZAR, 2009b, p.420). Para Cortázar, as fotografias podem provocar um deslocamento do observador:

Sabemos de esos momentos en que algo nos descoloca o se descoloca, ya sea el tradicional sentimiento del déjà vu o ese instantáneo deslizarse que se opera por fuera o por dentro de nosotros y que de alguna manera nos pone en el clima de una foto movida; allí donde una mano sale levemente de sí misma para acariciar una zona donde a su vez un vaso resbala como una bailarina para ocupar otra región del aire (CORTÁZAR, 2009b, p.420).

Da mesma forma que para Barthes o *punctum* é o que atrai na fotografia, para Cortázar o insólito pode dar-se sem que nada o “*destaque violentamente de lo habitual*”, como ocorre também em muitos contos:

Hay así fotos en las que nada es de por sí insólito [...]. Uno las mira con esa indiferencia a la que nos han acostumbrado los mass media: una foto más después de tantas otras, recurrencia cotidiana de periódicos y de revistas. De golpe, ahí donde Jacques Marchais estrecha la mano de un campesino normando en un mercado callejero, ahí donde un banquero de Wall Street celebra sus bodas de plata en un salón de inenarrable estupidez decorativa, el ojo del que sabe ver (¿pero quién sabe nada en este terreno de instantáneos cortes en el continuo del tiempo y el espacio?) percibe la mirada horriblemente codiciosa que un camarero perdido en el fondo de la sala dirige a una señora afligida por un sombrero de plumas, o más allá de una puerta distingue temblorosamente algo que podría ser un velo

de novia en el austero tribunal que está juzgando a un ladrón de caballos (CORTÁZAR, 2009b, p.420-421).

Novamente, o autor cria pequenas cenas narrativas, fragmentos da vida de pessoas que poderiam ser personagens de um conto em que, do trivial, nascesse o momento significativo, a abertura a outra dimensão da realidade. Outra anedota contada por Cortázar para ilustrar o sentimento fantástico que perpassa a fotografia é a crença, existente no século XIX, de que os olhos dos assassinados conservariam a imagem última dos assassinos. Por isso, Cortázar afirma olhar uma fotografia como se ela pudesse apresentar-lhe uma resposta ou um código fora do tempo, uma possibilidade de desenvolvimento futuro da cena congelada, uma história a ser contada: “[...] *ese novio sonriente al pie del altar, ¿no será ya el asesino futuro de la mujer que lo contempla enamorada?*” (CORTÁZAR, 2009b, p.421):

Todo fotógrafo convencional confía en que sus instantáneas reflejarán lo más fielmente posible la escena escogida, su luz y sus personajes y su fondo. A mí me ha ocurrido desear desde siempre lo contrario, que bruscamente la realidad se vea desmentida o enriquecida por la foto, que se deslice en ella el elemento insólito que cambiará una cena de aniversario en una confesión colectiva de odios y de envidias o, todavía más delirantemente, en un accidente ferroviario o en un concilio papal. Después de todo, ¿quién puede estar seguro de la fidelidad de las imágenes sobre el papel? (CORTÁZAR, 2009b, p.422).

Nessa perspectiva, Cortázar admite a infinidade de formas de explorar uma fotografia. Poderíamos pensar aqui em uma espécie de invocação à leitura múltipla, polissêmica de contos como “Las babas del diablo” e “Apocalipsis de Solentiname”. Dessa forma, a fotografia é similar à literatura, precisa também de um observador atento, ativo, como o conto ou o romance precisam de um leitor partícipe:

Estamos en una no man's land cuya combinatoria no conoce límites, como no sea la imaginación de quien entra en el territorio de ese espejo de papel orientado hacia otra cosa; la sola diferencia entre ver y mirar, entre hojear y detenerse, es la que media entre vivir aceptando y vivir cuestionando. Toda fotografía es un reto, una apertura, un quizá; lo insólito espera a ese visitante que sabe servirse de las llaves, que no acepta lo que se propone y que prefiere, como la mujer de Barba Azul, abrir las puertas prohibidas por la costumbre y la indiferencia (CORTÁZAR, 2009b, p.421).

O texto termina com uma alusão à realidade insólita dos países latino-americanos, tão horrível quanto a reproduzida nas fotografias tiradas pelo personagem de “Apocalipsis de Solentiname”. Esse trecho parece reforçar o caráter reflexivo do texto ensaístico: um retorno à própria obra, ao conto e à temática por ele abordada, mas também uma ampliação, um aprofundamento na medida em

que as anedotas contadas sobre o poder premonitório da fotografia revelam uma possível leitura do conto:

En un cuento mío (ya se sabe que no soy fotógrafo) alguien que ha tomado instantáneas de cuadros naïfs pintados por campesinos de Nicaragua, descubre al proyectar las diapositivas en París que el resultado es otro, que las imágenes reflejan en sus formas más horribles y más extremas la realidad cotidiana del drama latinoamericano, la persecución y la tortura y la muerte que han sentado ahí sus cuarteles de sangre. Como se ve, mi sentimiento de lo insólito en la fotografía no es demasiado verificable. ¿Pero no es precisamente eso el signo de lo insólito? (CORTÁZAR, 2009b, p.422).

Fotografia e conto

A analogia entre conto e fotografia é frutífera para a análise de “Las babas del diablo” e “Apocalipsis de Solentiname”. O primeiro, publicado em 1959 e levado às telas do cinema por Michelangelo Antonioni em 1968, trata de um narrador que, desde as primeiras linhas do texto, quando anuncia que está morto, põe à mostra suas hesitações diante do que será contado, indagando a impossibilidade de reproduzir a história vivida. O texto será tomado pela oscilação das vozes narrativas e também dos tempos verbais: a impossibilidade de narrar anunciada no conto converte-se em uma multiplicidade de vozes e de pontos de vista que tornam o relato dinâmico, assim como a fotografia, que, ampliada, ganha vida.

A fotografia é a metáfora do conto, forma de apreender a realidade, de flagrar um instante, de levar do pequeno ao grande, nas próprias palavras de Cortázar. O recorte do fluxo da vida de que fala Tchekhov² é justamente o aspecto escolhido por Cortázar nesse texto, já que a fotografia, assim como o conto, captura um instante revelador da realidade. A fotografia é parte da *mise en abîme*, é uma narrativa dentro da narrativa, é resultado do desejo do protagonista de resolver um mistério, de encontrar a verdade para uma cena que presencia em Paris. Flanando pelas ruas da cidade, o tradutor e fotógrafo Michel depara com um jovem e uma mulher na Île de la Cité. Ele vê no casal formado por uma mulher mais velha e por um adolescente um risco de vida. Repara que o garoto está nervoso diante da mulher. Poderiam ser mãe e filho, mas não eram, pareciam mais um casal, um estranho casal: o adolescente, de 15 anos talvez, estava nervoso, tinha medo e vergonha ao mesmo tempo. Michel traça em pouco tempo uma biografia (faz ficção) para o jovem e adivinha o que estaria lhe passando diante da mulher mais velha. Ela estaria ali esperando por um rapaz como ele, teria feito uma proposta, o jovem teria tentado recusar ou teria ficado fascinado. O estranhamento sentido

² A definição de conto elaborada por Tchekhov e a de outros contistas, entre eles Cortázar, pode ser encontrada em: Gotlib (2003).

por Michel surge em virtude da raridade do referente (o casal pouco comum) e leva à necessidade de registro.

Imaginando a iniciação a que o adolescente seria submetido, isto é, inventando-lhe uma narrativa, tornando-o personagem de uma trama perversa, Michel prepara a câmera para fotografar o casal. Antes disso, percebe a presença de um homem no carro, também observando a cena. Chega à conclusão de que a mulher não estaria aliciando o garoto para si, para sua satisfação, mas para outro – o que o narrador em terceira pessoa chama de fabricações irreais, da mesma maneira que Cortázar explica sua postura diante de fotografias, como vimos acima: “*Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes*” (CORTÁZAR, 2003b, p.220). Sabendo-se fotografada, a mulher irrita-se, e o garoto foge, “*perdiéndose como un hilo de la Virgen en el aire de la mañana*” (CORTÁZAR, 2003b, p.220).

Imóvel no centro da teia, a aranha aguarda que um inseto seja capturado. Ao se debater, a presa atrai a atenção da caçadora. Imobilizar a presa é uma maneira de evitar a destruição da teia. No entanto, a ação do fotógrafo, o movimento, a animação da cena, garante a fuga e a destruição da teia de sedução. O jovem foge e livra-se do *hilo de la Virgen* ou das *babas del diablo*, ou seja, atravessa a fina teia de aranha – possível de desfazer-se com o vento (tão citado pelo protagonista) – que, na perspectiva do narrador, estava prestes a vitimá-lo. Michel percebe que o homem do carro realmente “*jugaba un papel en la comedia*” (CORTÁZAR, 2003b, p.220). Novamente “fantasia” – diria o narrador em terceira pessoa – e vê no terceiro membro da cena um: “[...] *payaso enharinado u hombre sin sangre, con la piel apagada y seca, los ojos metidos en lo hondo y los agujeros de la nariz negros y visibles, más negros que las cejas o el pelo o la corbata negra*” (CORTÁZAR, 2003a, p.220).

A fotografia é uma tentativa de fixação da verdade da cena, única que interessava ao personagem dentre as demais fotos reveladas. De tão atraente, decide ampliá-la. Assim, ampliar a foto e narrar a situação são tentativas de compreensão da realidade. A palavra revelação traz dois sentidos: pode significar a revelação da foto por meio de um processo químico, mas também a abertura, o conhecimento de algo novo, da verdade dos fatos. A ampliação da foto, na casa do fotógrafo, reflete o desejo de ver aumentada a ordem secreta por meio do limite do registro. Michel examina com paciência as ampliações da foto, na tentativa de entender o mistério do encontro que ele havia presenciado, a relação que poderia existir entre o adolescente e a mulher, e qual seria o papel do homem mais velho. Sem perceber, diante das ampliações, assume o ponto de vista da objetiva da câmera, contente por ter permitido que o adolescente escapasse (“*en caso de que mis teorías fueran exactas*”). O narrador/operador investiga por meio da fotografia, e nela se dará o desenlace da cena fotografada.

Diante da fotografia, Michel e a câmera se fundem, algo de que o personagem já desconfiava:

Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa (ahora pasa una gran nube casi negra), pero no desconfiaba, sabedor de que le bastaba salir sin la Contax para recuperar el tono distraído, la visión sin encuadre, la luz sin diafragma ni 1/250. (CORTÁZAR, 2003b, p.216).

As sucessivas ampliações da fotografia suscitam uma metamorfose/transmutação da imagem, que, como em uma tela de cinema, ganha movimento. As dimensões de tempo e espaço estão conjugadas: “[...] bajemos por esta escalera de esta casa hasta el domingo siete de noviembre, justo un mes atrás. Uno baja cinco pisos y ya está en el domingo”. (CORTÁZAR, 2003b, p.215). O espaço também se torna poroso. O espaço interior, o quarto, abre para o espaço da ilha por meio da ampliação da foto. Michel revive a cena vista: o adolescente, em cujos olhos reflete-se o carro não enquadrado pela objetiva da câmera, sendo acossado pela “vicária” mulher. No entanto, a imagem não é apenas recordação e repetição do passado, pois nela o homem aproxima-se do estranho casal, e Michel compreende a relação dos três: a confirmação de que havia um interesse por parte do observador em atrair o garoto por intermédio da sedutora mulher. Era o homem o verdadeiro “amo”, e o acosso ia cumprir-se, ao contrário do que havia ocorrido antes, na cena impedida pela fotografia tirada pelo protagonista. Ante a iminência da perda do adolescente, Michel sente-se impotente:

Mi fuerza había sido una fotografía, ésa, ahí, donde se vengaban de mí mostrándome sin disimulo lo que iba a suceder. La foto había sido tomada, el tiempo había corrido; estábamos tan lejos unos de otros, la corrupción seguramente consumada, las lágrimas vertidas, y el resto conjetura y tristeza. De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo [...] de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención (CORTÁZAR, 2003b, p.223).

Os personagens da cena, em vez de imobilizados no passado pela fotografia, ganham vida e caminham para o desfecho da história. Michel, ao contrário, assume a rigidez da objetiva da câmera. Ele grita, e a salvação do rapaz se produz uma vez mais: “Por segunda vez se les iba, por segunda vez lo ayudaba a escaparse, lo devolvía a su paraíso precario. Jadeando me quedé frente a ellos; no había necesidad de avanzar más, el juego estaba jugado”. (CORTÁZAR, 2003b, p.224). Mas agora Michel é quem corre o risco da imobilidade, de ser aprisionado na foto, na morte. A descoberta da verdade implica, portanto, a destruição do próprio narrador, em um momento em que o tempo da narração e o da história se

igualam. O narrador é a vítima, daí a dificuldade de narrar exposta ao longo de todo o relato.

Releitura

Há uma diferença substancial entre “Las babas del diablo” e “Apocalipsis de Solentiname”. O primeiro tem como personagem um flâneur, que vaga pelas ruas de Paris, e cujas preocupações estão atreladas aos deveres como tradutor e aos interesses como observador da cidade. Já em “Apocalipsis de Solentiname”, o observador tem uma vivência marcadamente política, e a condução do conto leva a uma abertura da realidade que desvela uma tragédia determinada por um regime ditatorial. Se no primeiro conto a revelação é de ordem metafísica, projeta um futuro em que a história imaginada pelo personagem ocorre e ele é aniquilado; no segundo, essa projeção é, de fato, histórica, na medida em que revela não mais uma história individual, centrada no universo do personagem, mas desvenda uma história política, o destino de uma comunidade, de um país. O conto “Apocalipsis de Solentiname” tem um viés claramente político, no entanto as grandes questões que marcaram os contos de Cortázar – o efeito fantástico, a metaficção – estão presentes no texto e contribuem para a visão política da realidade, mas não panfletária, uma vez que a descoberta da tragédia nicaraguense é contada como parte da experiência pessoal do narrador-personagem e não como estratégia de doutrinação dos leitores.

Podemos pensar, portanto, em “Apocalipsis de Solentiname”, publicado em 1977, como uma releitura, uma reflexão sobre “Las babas del diablo”, de 1959. O narrador do segundo conto tem mais traços semelhantes ao autor Cortázar do que Michel; chega a citar a adaptação para o cinema, *Blow-up*, feita por Antonioni, ao relatar as perguntas das entrevistas (“¿qué pasó que *Blow-up* era tan distinta de tu cuento?”) pelas quais passara na Costa Rica, país que visitou antes de ir à Nicarágua. O conto poderia ser uma resposta a essa diferença, reafirmando os procedimentos compositivos de “Las babas del diablo”, agora em um tom mais autobiográfico, embora o personagem Michel – tradutor, sul-americano, afeiçoado à fotografia – possa também ser associado a Cortázar. Por outro lado, a feição autobiográfica – em um conto – é um procedimento a mais, utilizado nos ensaios, por exemplo, que migra/circula de uma “classe” de textos para outro. A subjetividade, o eu que assume a responsabilidade do dizer sem a mediação da entidade ficcional “narrador” no ensaio, invade também o registro da narrativa.

De passagem por Costa Rica, o protagonista encontra Ernesto Cardenal, que estava em San José para, pessoalmente, levá-lo à Nicarágua, mais especificamente Solentiname, ilha onde Cardenal fundara, em 1966, impulsionado pelo movimento sandinista, uma comunidade de base cristã para fomentar a criação de cooperativas

e de diversos espaços culturais – iniciativa, mais tarde, fortemente reprimida pelo regime ditatorial em vigor no país. Em passeio pela cidade, seus companheiros tiram fotos de recordação com uma *Polaroid*. A experiência do turista com o local visitado seria mediada pela câmera fotográfica. No entanto, em Cortázar a experiência não é banalizada por meio do ato de fotografar, porque a visão das fotografias no futuro sempre trará um aporte à compreensão do personagem e desestabilizará o passado, proporcionará outra relação com os fatos. Assim, no final do conto, a autoridade conferida à fotografia será subvertida. Ela comprovará uma realidade, mas não a passada, senão a futura.

O processo fotográfico da máquina, com o aparecimento da imagem instantânea, assombra o narrador, um prenúncio da cena final do conto, com a ideia de que a fotografia plasmasse uma segunda realidade, não exatamente a mesma vivida pelos fotografados. O espanto do personagem prevê o inesperado: a possibilidade de que a câmera não flagrasse as pessoas que se colocavam diante dela, mas outra realidade, a de Napoleão, por exemplo.³ Desse modo, já no início do conto, o narrador prevê/admite a irrupção do efeito fantástico:

Pero antes hubo fotos de recuerdo con una cámara de esas que dejan salir ahí nomás un papelito celeste que poco a poco y maravillosamente y polaroid se va llenando de imágenes paulatinas, primero ectoplasmas inquietantes y poco a poco una nariz, un pelo crespo, la sonrisa de Ernesto con su vincha nazarena, doña María y don José recortándose contra la veranda. A todos les parecía muy normal eso porque desde luego estaban habituados a servirse de esa cámara pero yo no, a mí ver salir de la nada, del cuadrado celeste de la nada esas caras y esas sonrisas de despedida me llenaba de asombro y se los dije, me acuerdo de haberle preguntado a Óscar qué pasaría si alguna vez después de una foto de familia el papelito celeste de la nada empezara a llenarse con Napoleón a caballo [...] (CORTÁZAR, 2003a, p.156).

Em “Ventanas a lo insólito”, Cortázar parece produzir uma espécie de interpretação dessa passagem ao referir-se à mágica operada pelas fotografias instantâneas, criando novamente um microtexto ficcional em que se produz um elemento fantástico: figuras que ganham vida, nascem, tornam-se concretas a partir da fotografia:

³ Cabe aqui, novamente, um paralelo entre Cortázar e Barthes: coincidentemente, Barthes inicia *A cámara clara* tratando de uma foto do irmão de Napoleão, Jérôme, a qual teria encontrado há muito tempo. O crítico confessa ter dito para si mesmo, espantado: “vejo os olhos que viram o Imperador”. Tendo relatado seu espanto a outras pessoas sem que fosse compreendido, esqueceu o assunto e seu interesse por fotografia tornou-se mais cultural, buscando encontrar o que ela era em si, como se distinguia das demais imagens. Assim como Barthes, o narrador de “Apocalipsis de Solentiname” refere-se a Napoleão quando se assombra diante da *Polaroid* de seus amigos. Coincidentemente também é *Polaroid* o título da fotografia, de Daniel Boudinet, que abre o livro de Barthes.

Las cámaras Polaroid multiplican el vértigo de quien presiente la irrupción de lo insólito en la imagen esperada. Nada más alucinante que ver nacer los colores, las formas, avanzar desde el fondo del papel una silueta, un caballo, una bicicleta o un cura párroco que lentamente se concretan, se concentran en sí mismos, parecen luchar por definirse y copiar lo que son fuera de la cámara. Todo el mundo acepta el resultado, y pocos son los que perciben que el modelo no es exactamente el mismo, que el aura de la foto muestra otras cosas, descubre otras relaciones humanas, tiende puentes que sólo la imaginación alcanza a franquear (CORTÁZAR, 2009b, p.422).

Ao chegar a Solentiname, a atenção do narrador é captada por quadros colocados em um canto da casa, trabalhos *naïf* realizados por camponeses da região, que representavam, na opinião do narrador, “[...] *la visión primera del mundo, la mirada limpia del que describe su entorno como un canto de alabanza*” (CORTÁZAR, 2003a, p.156), quadros que resgatam o ambiente rural: vacas no pasto, o batismo em uma igreja, um lago com barcos, um grande peixe. A visão primeira do mundo, visão mítica, quando capturada pelas lentes da câmera, revelará uma realidade mais negativa, e os cantos de *alabanza* serão canto fúnebre. A descrição dos quadros contempla o movimento, privilegia a visão da cena acontecendo, não é estática e novamente prenuncia o desfecho do conto. O movimento da nuvem e o medo parecem deslocados na descrição, mas são indícios da animação que as fotografias sofrerão e do sentimento que as marcará: o puro medo sentido até mesmo pelos elementos da natureza, como a nuvem, elementos da paisagem que recusam ser o cenário de uma violência que sobrevirá: “[...] *esa madre con dos niños en las rodillas, uno de blanco y el otro de rojo, bajo un cielo tan lleno de estrellas que la única nube quedaba como humillada en un ángulo, apretándose contra la varilla del cuadro, saliéndose ya de la tela de puro miedo*” (CORTÁZAR, 2003a, p.156).

No dia seguinte, o narrador vai à missa realizada por Cardenal e pelos camponeses e relata que a celebração, que comentou o capítulo do evangelho sobre a prisão de Cristo, era interpretada pelos camponeses como uma história que poderia ser própria, dada a incerteza da vida na ilha, o constante perigo: “[...] *la amenaza de que les cayeran en la noche o en pleno día, esa vida en permanente incertidumbre de las islas y de la tierra firme y de toda Nicaragua y no solamente de toda Nicaragua sino de casi toda América Latina [...]*” (CORTÁZAR, 2003a, p.157). Os camponeses interpretam a missa como se deles tratasse, identificam-se com a história, sentem-se representados pela figura de Jesus. A sensação de ameaça e de medo identificada na tela da mãe com os filhos é percebida também nos moradores, como se eles desconfiassem de seu trágico destino. Dessa forma, ao longo do conto, surge uma segunda cena, a do sacrifício e do martírio de Cristo e, por sua vez, a dos camponeses – algo como a irrupção inesperada de Napoleão sugerida pelo narrador ao deparar com as fotos instantâneas da *Polaroid*.

Depois da missa, hora de voltar, o protagonista relembra os quadros vistos na noite anterior. Lembrando-se de que tinha um rolo de filme colorido na câmera, decide levar algumas das telas à varanda. Era um dia de sol “delirante”, de pleno meio-dia – “[...] *los colores más altos, los acrílicos o los óleos enfrentándose desde caballitos y girasoles y fiestas en los prados y palmares simétricos*” (CORTÁZAR, 2003a, p.157) –, transformador, como o sol de “Las babas del diablo: “*Eran apenas las diez y calculé que hacia las once tendría buena luz [...] de golpe cesó el viento y el sol se puso por lo menos dos veces más grande (quiero decir más tibio, pero en realidad es lo mismo)*”. (CORTÁZAR, 2003b, p.215-216).

A luz do meio-dia aguça as cores do quadro e produz um enfrentamento, outra palavra que se soma à ameaça e ao medo. O narrador posiciona os quadros na varanda para ter uma melhor luz e decide fotografá-las: registro fotográfico de pinturas que representam um universo “em si mesmo”, pictórico-colorista. A fotografia dos quadros proporcionará maior grandeza e brilho a eles. Novamente o prenúncio de que as pinturas passarão por um processo de mudança, de configuração:

[...] *cuando vino Ernesto a decirnos que la panga estaba lista, le conté lo que había hecho y él se rió, ladrón de cuadros, contrabandista de imágenes. Sí, le dije, me los llevo todos, allá los proyectaré en mi pantalla y serán más grandes y más brillantes que éstos, jodete.* (CORTÁZAR, 2003a, p.157).

A fotografia dos quadros nasce do desejo de registrar um aspecto dado do real por meio de sua representação pictórica, ou seja, simbólica-artesanal-artística, daquela ilha e daquela comunidade camponesa. Em teoria, a imagem fotográfica é o que resta do acontecido, fragmento de uma realidade passada, produto final que caracteriza a intromissão de um ser fotógrafo na realidade. No conto, a fotografia não captura imagens reais, mas artísticas, simbólicas, ou seja, captura a representação que os moradores da ilha fizeram de seu entorno. O fragmento recortado pelo narrador é, portanto, o da expressão artística e não o da experiência real dos camponeses de Solentiname. De volta a Paris, o narrador anseia reviver sua passagem por Costa Rica, Nicarágua, Cuba – sua companheira acaba levando os filmes à ótica para revelação – e, principalmente, rever os quadros de Solentiname, desejo que não entende, que o divide, mas que tenta justificar:

[...] *era grato pensar que todo volvería a darse poco a poco, después de los cuadritos de Solentiname empezaría a pasar las cajas con las fotos cubanas, pero por qué los cuadritos primero, por qué la deformación profesional, el arte antes que la vida, y por qué no, le dijo el otro a éste en su eterno indeseable diálogo fraterno y rencoroso, por qué no mirar primero las pinturas de Solentiname si también son la vida, si todo es lo mismo.* (CORTÁZAR, 2003a, p.158).

Para Cortázar (1994b, p.157), não há nenhuma diferença entre escolher as pinturas ou as fotos cubanas, pois, parafraseando Flaubert, acredita que “*en el relato (porque el relato soy yo) todo está en todo*”. O espaço natural da ilha e as feições camponesas registradas nas fotografias acabam atraindo primeiro a atenção do narrador talvez pela ideia de *punctum*, trabalhada por Barthes, a que já fizemos referência. Nas pinturas, há algo que fere, que mortifica o protagonista e isso será revelado na apreciação das fotografias. No entanto, rompe-se se a expectativa da fotografia como souvenir, como memória doce de uma viagem amena, de estada entre amigos. As fotografias de “Apocalipsis de Solentiname”, em seu movimento para o futuro, alertam para a não observação da realidade em si mesma, para a contemplação da imagem enquanto objeto artístico em detrimento da realidade presente, o que poderia indicar o tratamento político dado ao conto e uma autocrítica de Cortázar. O desejo de reproduzir os quadros, tornando-os objeto de contemplação para o futuro, afasta o protagonista da real situação vivida na ilha, percepção que somente será possível depois da revelação das fotografias. Mas, de qualquer forma, a arte acaba tendo uma função fundamental para o protagonista: será ela quem o colocará em contato com a realidade. O adjetivo delirante, utilizado para descrever o sol que iluminava os quadros na varanda, parece antecipar os fatos que se seguem. O narrador não compreende o que vê, a passagem das fotos da missa às dos quadros é feita sem alarde, mas ele nota a intromissão de elementos que não havia fotografado: Solentiname rodeada de “esbirros” (oficiais da polícia), um menino baleado:

[...] *pequeño mundo frágil de Solentiname rodeado de agua y de esbirros como estaba rodeado el muchacho, muchacho que miré sin comprender, yo había apretado el botón y él estaba ahí en un segundo plano clarísimo, una cara ancha y lisa como llena de incrédula sorpresa mientras su cuerpo se vencía hacia delante, el agujero nítido en la mitad de la frente, la pistola del oficial marcando todavía la trayectoria de la bala, los otros a los lados con las metralletas, un fondo confuso de casas y de árboles* (CORTÁZAR, 2003a, p.158).

Em lugar do deleite esperado com as pinturas, imagens desoladoras da violência do território que visitou, país que, por décadas, foi cenário da violência da família Somoza. A realidade salta aos olhos, revelada pela fotografia, instrumento ótico que pode captar melhor os acontecimentos, que pode ampliá-los. Afirma-se que a fotografia registra a visão de mundo do fotógrafo, no entanto essa visão, no caso do conto, estava turvada, pois o que chamou a atenção do narrador, o belo da arte, dos quadros pintados em Solentiname, era, na verdade, o terror, a violência, o grotesco. O aparato tecnológico, o instrumento ótico, captou com mais fidelidade uma parcela do real ignorada pelos olhos do personagem e, em vez de congelar o passado, permitiu a animação das imagens e seu desfecho futuro.

O temor pronunciado pelos camponeses de Solentiname durante a missa concretiza-se. As fotografias já não resgatam o registro de um instante no passado, mas antecipam o futuro ou a realidade de qualquer país latino-americano assolado pelo totalitarismo, com mais cenas de horror. Dentre as imagens, está inclusive o assassinato de Roque Dalton, poeta revolucionário, em um lugar que poderia ser São Paulo ou Buenos Aires:

Tampoco mi mano obedecía cuando apretó el botón y fue un salitral interminable a mediodía con dos o tres cobertizos de chapas herrumbradas, gente amontonada a la izquierda mirando los cuerpos tendidos boca arriba, sus brazos abiertos contra un cielo desnudo y gris; [...] la mesa con la muchacha desnuda boca arriba y el pelo colgándose hasta el suelo, la sombra de espaldas metiéndole un cable entre las piernas abiertas, los dos tipos de frente hablando entre ellos, una corbata azul y un pull-over verde. [...] aunque la foto era borrosa yo sentí y supe y vi que el muchacho era Roque Dalton, y entonces sí apreté el botón como si con eso pudiera salvarlo de la infamia de esta muerte y alcancé a ver un auto que volaba en pedazos en pleno centro de una ciudad que podía ser Buenos Aires o São Paulo, seguí apretando y apretando entre ráfagas de caras ensangrentadas y pedazos de cuerpos y carreras de mujeres y de niños por una ladera boliviana o guatemalteca [...] (CORTÁZAR, 2003a, p.158).

Novamente a referência ao sol de meio-dia, o sol “delirante” que contribuiu para a tomada das fotografias na varanda, embora o ambiente em que se dê a revelação seja noturno: “*la noche servicial ya estaba ahí encendiendo las lámparas y el perfume del rom*”. Aqui, como em “Las babas del diablo”, o espaço também é poroso: os fatos podem dar-se em qualquer metrópole latino-americana, pois todas compartilharam a violência de regimes ditatoriais. A tentativa de apertar o botão e salvar Dalton da realidade infame é frustrada, pois as fotografias têm autonomia. Aqui, ao contrário do que ocorre em “Las babas del diablo”, em que Michel acredita salvar o adolescente de um casal mal-intencionado, o personagem não consegue livrar o fotografado do mal que o ameaça. Os quadros fotografados não se congelam no papel em que estão plasmados, mas se transformam naqueles que os produziram e passam a integrar outra ordem lógica dos acontecimentos. O passado, que, registrado pela fotografia, ficaria imutável, não se detém, avança para o futuro, para a continuidade dos fatos não flagrados pelo fotógrafo. Por isso, as pinturas também são a vida, têm autonomia e avançam para o futuro. Como resultado de um painel tão violento, náusea, choro, vômito. Para descrever a sensação diante dos *slides*, poderíamos aproveitar as palavras do próprio Cortázar a respeito de *Três estudos para uma crucifixão*, de Francis Bacon:

Figura 2 – Francis Bacon, Three studies for a crucifixion, 1962.



Oil on board, 1982 x 1448 mm.

Fonte: Tate Britain (2008-2009).

¿Cómo mirar entonces una pintura que nada tiene de imaginaria, cómo encerrarse en su mera dimensión plástica cuando a pesar de la voluntad explícita de su creador la vemos rebasar hasta la náusea los límites de la tela e invadir como un repugnante mar de sangre y de vómitos su verdadero territorio, el del mundo y el tiempo desde donde estamos mirándola? Su belleza formal, su admirable fuerza la arrancan de la anécdota pictórica para volverla historia; pero ese paso reclama un espectador no solamente capaz de mirar y de ver, sino de asumir la emanación de la pintura con una conciencia histórica, es decir con un juicio y una opción (CORTÁZAR, 2009a, p.405).

O narrador surpreende-se: sua companheira Claudine, ao ver as fotos enquanto ele buscava uma bebida e tentava disfarçar o ocorrido, não se assusta, não vê nada de terrível, elogia as fotos tão bonitas “[...] *del pescado que se ríe y la madre con los dos niños y las vaquitas en el campo; espera, y esa otra del bautismo en la iglesia*” (CORTÁZAR, 2003a, p.159), justamente a descrição perfeita das fotos que o narrador pensava encontrar. Atônito, retomando uma ideia do início do conto, pensa em perguntar a Claudine se ela havia visto uma foto de Napoleão a cavalo, mas, advertindo que somente ele havia visto nas fotos a verdadeira realidade, não o faz.

Cortázar, Barthes e Wessing

As fotografias de Solentiname permitem novamente associações com *A câmara clara*. Nesse livro de Barthes, há uma foto expressiva que nos faz retornar ao conto de Cortázar. Trata-se de uma fotografia do holandês Koen Wessing, de 1979, “Nicarágua, o exército patrulhando as ruas”: “[...] uma rua em ruínas, patrulhada por dois soldados de capacete; em segundo plano, passam duas freiras” (BARTHES, 1984, p.30).

Figura 3 – Koen Wessing, Nicarágua, o exército patrulhando as ruas.



10.8 x 15.9 / 27.5 x 40.3 cm.

Fonte: ARTNET.COM (2009).

Para Barthes, a aventura dessa foto, o *punctum* que o atrai, está justamente na coexistência desses dois elementos heterogêneos, as freiras e os soldados – a dualidade, o que pôde detectar em outras fotografias do mesmo artista. Também é a dualidade o que chama a atenção no conto de Cortázar, uma vez que, na ilha tomada pelo ideal revolucionário, o narrador encanta-se com a arte produzida pelos camponeses, com os quadros *naïf* que retratam uma vida rural, e não se atém à violência iminente. No entanto, escondida atrás dos quadros, estava outra realidade, mais violenta e que só foi vista depois, já em Paris. A descrição que o narrador de “Apocalipsis de Solentiname” faz das cenas vistas na animação dos *slides* retrata o horror. O *punctum* das fotografias tiradas pelo narrador reside justamente nesse segundo plano da realidade que ele não vislumbrou durante a viagem: a violência latente. A animação da fotografia do conto de Cortázar quebra o ideal da representação, transgride, uma vez que não é a reprodução fiel daquilo que foi fotografado. Na verdade, a fotografia vai além do fotografado e acaba por revelar um referente distinto daquele visto pelos olhos do narrador. O que atrai o narrador de “Apocalipsis de Solentiname”? Por que se sente tão atraído pelos quadros feitos pelos camponeses da ilha? Qual será o *punctum* que o toca? Não parecem ser tanto as fotos da viagem em si, as paisagens, os pontos turísticos que muito provavelmente visitou que o interessam, mas em maior grau o registro artístico das pessoas que encontrou em Solentiname, porque representam algo mais. Contudo, as fotografias dos quadros acabam decepcionando em termos de recordação do passado, uma vez que sofrem uma metamorfose e revelam o destino dos nicaraguenses.

ALVES, Fernanda Andrade do Nascimento. *Ventanas a lo insólito: references to photography in the short stories and essays by Julio Cortázar*. **Itinerários**, Araraquara, n.33, p.189-210, July/Dec., 2011.

- **ABSTRACT:** *Regarding Cortázar’s poetics about the short stories, it is possible to identify metaphors and similes created in order to define the literary genre and to address the narrative act. Such metaphors assume several intonations throughout the author’s work, configuring not only the recurrence of themes which is present in essays and narratives, but also the traces of contamination of fictional writings and critiques. The references to photography as parameter for the literary construction are the object of analysis in essays that assume some fictional traces and constitute narrative motifs in short stories which span the dimension of criticism. This article puts into dialogue two essays, “Algunos aspectos del cuento” and “Ventanas a lo insólito”, and two short stories, “Las babas del diablo” and “Apocalipsis de Solentiname”, to analyze how reference to photography makes possible the opening to an extraordinary reality.*
- **KEYWORDS:** *Photography. Short story. Essay.*

Referências

ALVES, F. A. do N. **As entonações de algumas metáforas cortazarianas: em torno da fotografia e do ato de narrar**. 2009. 163f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

ARTNET.COM. Koen Wessing – Past Auction Results. Disponível em: <www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=813A419DDC86E367EDDAF7BE2B4BCFE9>. Acesso em: 28 fev. 2009.

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

CORTÁZAR, J. Para una crucifixión cabeza abajo. In: **Papeles inesperados**. 1. ed. Buenos Aires: Alfaguara, 2009a.

_____. Ventanas a lo insólito. In: **Papeles inesperados**. 1. ed. Buenos Aires: Alfaguara, 2009b.

_____. Apocalipsis de Solentiname. In: **Cuentos completos 2**. 1. ed. 7. reimp. Buenos Aires: Alfaguara, 2003a.

_____. Las babas del diablo. In: **Cuentos completos 1**. 1. ed. 11. reimp. Buenos Aires: Alfaguara, 2003b.

_____. Algunos aspectos del cuento. In: _____. **Obra crítica 2**. Madrid: Alfaguara, 1994a.

_____. Para Solentiname. In: _____. **Obra crítica 3**. Madrid: Alfaguara, 1994b.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2003.

KOSSOY, B. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1989.

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE. Centre Georges Pompidou. Disponível em: <<http://collection.centrepompidou.fr/Navigart/index.php?db=minter&qs=1>>. Acesso em: 18 out. 2009.

TATE BRITAIN. **Francis Bacon**. 2008-2009. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/francis_bacon/roomguide/4.shtm>. Acesso em: 18 out. 2009.

