UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA HISPANO-AMERICANA

CORTÁZAR E ANTONIONI: ENCONTRO SOB UM OLHAR

Ílára Kastrup Schlaepfer

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Hispano-americana, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dra. Laura Janina Hosiasson

São Paulo

2007

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA HISPANO-AMERICANA

CORTÁZAR E ANTONIONI: ENCONTRO SOB UM OLHAR

IÁRA KASTRUP SCHLAEPFER

ORIENTADOR: PROF.DRA. LAURA JANINA HOSIASSEN- USP

PROF. DRA. ANA CECÍLIA OLMOS -USP

PROF. DRA. MIRIAM GARATE – UNICAMP

SÃO PAULO
2007

DECLARAÇÃO DE ISENÇÃO DE RESPONSABILIDADE

Através deste instrumento, isento meu Orientador e a Banca Examinadora de qualquer responsabilidade sobre o aporte ideológico conferido ao presente trabalho.

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos às grandes amigas mulheres pela compreensão, carinho e estímulo.

RESUMO

Neste estudo propomos uma leitura interdisciplinar, confrontando a trajetória e o encontro de dois olhares, a saber: de um lado, o olhar do escritor belga-argentino Julio Cortázar (1914/1984), e, do outro, o do cineasta italiano Michelangelo Antonioni (1912), e dado às divergências consideráveis que existem entre as duas linguagens, buscaremos encontrar o ponto onde nos parece que acontece o diálogo das poéticas do autor e do diretor. Ao postular a aproximação entre a palavra e a imagem, o olhar é eleito como questão nuclear, transitando ainda pelo erótico e a personagem feminina.

PALAVRAS CHAVE: CORTÁZAR, ANTONIONI, OLHAR, ERÓTICO, MULHERES

ABSTRACT

In this study we propose an interdisciplinary interpretation that evaluates the trajectories and convergence of two looks: on the one hand, the view of the Belgian-Argentinean writer Julio Cortazar (1914/1984), and on the other, the view of the Italian film director Michelangelo Antonioni (1912). Given the considerable incongruities between the two languages, we aim to find a poetical meeting point at which the dialogue between the writer and the director can be established. By postulating a convergence between word and image, the gaze is chosen as the core issue, transiting also through the erotic and the feminine character.

RDS KEY: CORTÁZAR, ANTONIONI, GAZE, EROTIC, WOMEN

DEDICATÓRIA

Ling: “la muerte echó los dados
y la profundidad de los cielos exulta
por la noche que sobre mí se desploma”.

Bataille

SUMÁRIO

BREVE APRESENTAÇÃO	09
<i>CAPÍTULO 1</i>	11
1.1 PROPOSIÇÕES E FUNDAMENTOS TEÓRICOS	11
1.2 O CARÁTER DE UMA ÉPOCA: OS ANOS 60	18
<i>CAPÍTULO 2: CONSTRUINDO O OLHAR</i>	42
2.1 A QUESTÃO DO OLHAR	42
2.2 JULIO CORTÁZAR	44
2.3 MICHELANGELO ANTONIONI	68
2.4 O FEMININO EM ANTONIONI E CORTÁZAR	88
<i>CAPÍTULO 3: ENCONTRO DOS OLHARES</i>	94
3.1 “LAS BABAS DEL DIABLO” E <i>BLOW UP</i> : A PROBLEMÁTICA DE CÓMO NARRAR	94
3.2”LAS BABAS DEL DIABLO” E <i>BLOW UP</i> : O FEMININO E O ERÓTICO	107
<i>CAPÍTULO 4: CONSIDERAÇÕES FINAIS</i>	114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	126

BREVE APRESENTAÇÃO

Acreditamos que num momento em que as questões referentes às fronteiras entre as diversas produções e manifestações artísticas se tornam difusas e se ampliam, faz-se pertinente uma apresentação mesmo que sucinta, dos problemas das relações entre Literatura e Cinema.

Neste estudo propomos uma leitura interdisciplinar, confrontando a trajetória e o encontro de dois olhares, a saber: de um lado, o olhar do escritor belga-argentino Julio Cortázar (1914/1984), e, do outro, o do cineasta italiano Michelangelo Antonioni (1912), e dado às divergências consideráveis que existem entre as duas linguagens, buscaremos encontrar o ponto onde nos parece que acontece o diálogo das poéticas do autor e do diretor. Ao postular a aproximação entre a palavra e a imagem, o olhar é eleito como questão nuclear, transitando ainda pelo erótico e a personagem feminina.

Essencialmente se trata de um encontro que se faz sob a égide da razão e da finalidade do olhar. Ressaltamos, porém, que uma teoria completa do olhar (sua origem, sua atividade, seus limites, sua dialética) fica além do nosso propósito. O que se pretende aqui, é traçar um itinerário das poéticas, e o elo entre elas para culminar com o confronto da história do conto “Las babas del diablo” (1959) com o filme *Blow up* (1965).

De um modo geral, as considerações aqui apresentadas se caracterizam pela articulação entre a interpretação histórica de uma época (os anos 60) e o olhar dos dois artistas, com a finalidade de perceber o detalhe, o instante e o modo peculiar no qual acontece o encontro deste olhar.

Sabemos que inúmeros são os estudos teóricos comparativos entre o conto de Cortázar e o filme de Antonioni que em sua maioria, privilegiam a análise do protagonista e a dialética radical entre *olhar e representar* a realidade. O modo peculiar pelo qual cada crítico olha e representa esta realidade e sua articulação particular entre obra e contexto, justificam a pluralidade de abordagens analíticas, que, no entanto, ora privilegiam a análise literária em detrimento da análise fílmica e ora o contrário. Assim sendo, o que propomos aqui é buscar o encontro entre as duas linguagens, sem no entanto, privilegiar uma ou outra, tentando mergulhar em

cada uma das duas poéticas para encontrar o cruzamento delas. É então, à procura desse diálogo que este trabalho se lança.

Este estudo está dividido em quatro capítulos, cada um abordando um ponto de convergência entre Antonioni e Cortázar. Após o primeiro capítulo introdutório, o capítulo dois, trata da questão do olhar e da impossibilidade de narrar e o reflexo dos anos 60 presente nas duas obras. Pretende-se demonstrar que tanto para Antonioni como para Cortázar, a impossibilidade de narrar constitui o centro da problemática de suas poéticas. Explora-se a dificuldade de narrar presente nas obras dos dois autores, analisando os contos “Ciclismo en Grignan”, “La Noche de Saint Tropez”, “Silvia”, “Usted se tendió a tu lado” e “La Señorita Cora”, de Cortázar e os filmes *Cronaca di un amore*, *L'avventura*, *La Notte*, *L'eclisse*, *Deserto Rosso*, de Antonioni, mostrando através destas análises como se configura a problemática do olhar e a presença do feminino, para chegar finalmente à análise comparativa das duas principais obras: “Las babas del diablo”, de Cortázar e *Blow Up*, de Antonioni.

O capítulo três revisa a questão do feminismo e do erótico, através da análise dos mesmos contos e filmes. Este capítulo explora o feminino e o erotismo, contextualizando a nova mulher que surge nos anos 60, mostrando como ocorre esta transformação nos contos de Cortázar e nos filmes de Antonioni, apontando para a personagem feminina como o principal ponto de confluência do diálogo entre Antonioni e Cortázar.

No quarto capítulo desenvolvem-se as considerações finais.

CAPÍTULO 1

1.1 PROPOSIÇÕES E FUNDAMENTOS TEÓRICOS

A adaptação de obras literárias para a tela é procedimento tão antigo quanto o próprio cinema, contudo uma breve reflexão das palavras de Jean Mitry - *“o romance é uma narrativa que se organiza em mundo, enquanto o filme é um mundo que se organiza em narrativa”*¹ - nos dá uma idéia do delicado problema colocado pela passagem de uma linguagem à outra, pois mesmo as adaptações mais escrupulosamente miméticas, há sempre uma “tradução”- “uma traição criativa”, segundo Robert Escarpit -, da expressão literária à expressão fílmica. Na maioria dos casos a transposição para o cinema é uma re-criação, e o “tradutor” realiza uma obra pessoal e se manifesta não como “ilustrador”, mas como um verdadeiro criador: inspira-se numa obra literária, mas, sem a preocupação de continuar fiel à letra, repensa seu tema e lhe confere uma visão pessoal, às vezes completamente diferente da do romancista, cumprindo, assim, o dito por Bela Balasz: *“o adaptador deve usar a obra existente apenas como matéria prima, considerando-a sob o ângulo específico de sua própria forma de arte, como se fosse a realidade bruta; não tem de se ocupar da forma já conferida a essa realidade.”*²

Sob o impacto da invenção dos Irmãos Lumière, em 1895, o que realmente nunca se poderia prever é que o cinema se transformasse em um meio de ficção, de histórias contadas através de imagens em movimento tornando o filme uma máquina de contar histórias. O encontro do cinema com a narratividade é um fato que nada tinha de necessário, mas que tampouco é ocasional.

Foi justamente na medida em que o filme integrou elementos da narração que o cinema começou a elaborar os princípios da narrativa cinematográfica. O entendimento uniforme das imagens só vai ocorrer quando o cinema se transforma em espetáculo produzido sob condições industriais que resulta em filmes atrativos para um público de maior poder econômico. A transição de uma atividade quase artesanal e circense para uma estrutura industrial de produção e consumo deve-se à

¹ Citado por Gerard Bétton in *Estética do Cinema*, São Paulo, Martins Fontes, 1983, pg.115.

² Citado por Gerard Bétton, op.cit. pg.117.

incorporação de parcelas de público mais elitizadas que vão exigindo cada vez mais a intromissão da narrativa na realização cinematográfica.

O grande desafio do cinema, a partir desse momento é satisfazer o gosto da platéia em que domina a classe burguesa, acostumada com o fio narrativo dos romances da época: os filmes passam a contrabandear a narrativa do romance para o cinema, garantindo assim a sobrevivência da indústria que estava nascendo.

Inumeráveis são as narrativas no mundo. Sob formas quase infinitas, como aponta Barthes, a narrativa é sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; ela está presente no mito, na lenda, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura, no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação.³

O primeiro mandamento do contador de histórias é a objetividade, que consiste em ter um mundo para contar. A base do narrador é a experiência, uma palavra carregada de significados. Na língua alemã, por exemplo, temos *Enfahrung*, que procede de *fahren* e de *farht* – viagem-, o que nos aponta “experiência” como um viajar pela vida, Aqui, é entendida como uma vivência do narrador “face a” determinado acontecimento em um universo conhecido, envolvendo sentido, razão e memória: um misto de “catharsis”, “mathesis” e “mnème” com a devida mediação do sujeito. A experiência na sua realidade concreta torna-se coerente através da categoria do *sentido*. Essa unidade é que, através da memória, vincula o que foi vivido à vivência.

O sentido exige uma forma configurada pela narrativa, ou seja, só o que é *narrável* é *compartilhável*. Para que se dê um sentido à própria vivência, é necessário organizar a sucessão de vivências numa experiência narrável.

Essa articulação se dá pela biografia, pela memória e pela intersubjetividade. O romance é a forma literária da época moderna que mostra essa articulação. Como disse G. Lukács, o romance é a busca de sentido para algo que não tem sentido dado pela forma. Esse sentido portanto, tem que ser colocado

³ Em “Introdução à análise narrativa” in *Análise estrutural da Narrativa – pesquisas semiológicas* –. Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1971, pg.19.

pela própria forma da narrativa, na medida em que ele supõe um princípio de organização baseado na memória, na biografia, e nas relações entre sentido.

Se na tradição da narrativa, contar é contar alguma coisa que aconteceu, é como diz Walter Benjamin⁴, transmitir uma experiência extraída da própria experiência ou da experiência recebida de outro, deduzimos que o narrador conta as histórias daquilo que sabe por ter vivido ou por ter ouvido e para que dê um sentido à própria vivência, necessita organizar esta sucessão de vivências numa experiência narrável. Mas à medida que a sociedade se moderniza e a troca de experiências se rarefaz, os narradores se afastam gradativamente deste postulado, e o que se narra então, é a impossibilidade de narrar uma história. A narrativa portanto, configura-se não como um relato em que o narrador expõe a sua experiência, mas como observa Silviano Santiago, dá mais um passo no processo de *rechaço* e *distanciamento* do *homo narrador*, e “*se afirma pelo olhar que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado.*”⁵

O assunto da narrativa certamente é muito amplo, complexo e inesgotável e por isso nos limitaremos a tratar somente de uma questão básica: *como* narrar? , mesmo porque – veremos – tanto em Antonioni como em Cortázar, trata-se de problema medular.

COMO NARRAR?

Os historiadores do cinema estão de acordo em considerar que o cinema narrativo se impõe no período compreendido entre 1910-1915, aproximadamente. Filmes como *Enoch Arden* (D.W. Griffith, 1911), *Fantomas* (Louis Feuillade, França, 1913), *Cabiria* (Giovanni Pastroni, Itália, 1914), *A Batalha de Gettysburg*, (Thomas Ince, USA, 1914) e sobretudo *O Nascimento de uma Nação* (D.W.Griffith, USA,1915) figuram entre as primeiras narrações cinematográficas: narrações de certa extensão que recorrem a processos especificamente cinematográficos. É justamente no desenvolvimento de sua técnica narrativa que o filme como um gênero autônomo se impõe.

⁴As idéias aqui desenvolvidas têm como base os argumentos de Walter Benjamin em seu conhecido texto “O narrador”, em *Magia e Técnica, Arte e Política*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987.

⁵ Em “O Narrador Pós-Moderno”, *Nas Malhas da Letra*, Rio de Janeiro, Rocco, 2002, pg.50.

O cinema narrativo clássico se desenvolveu nos estúdios de Hollywood nas primeiras décadas do século XX. É chamado clássico devido à sua influência duradoura sobre o cinema americano e mundial. Pode ser definido como um sistema de regras e convenções que controlam a narrativa – personagens individuais como agentes causais, tempo subordinado à estrutura causa-efeito, tendência à objetividade e a resolução de conflitos no final. A técnica cinematográfica também se desenvolveu de modo a servir a uma narrativa linear. Alguns autores têm questionado a divisão entre cinema-clássico e outros, ponderando que “sistema de cinema-clássico” é uma abstração, na medida em que cada filme excede o sistema e não pode ser reduzido a este, ou que mesmo criticando-se os princípios da narrativa e do cinema narrativo, esta narrativa não pode ser totalmente abandonada pelo cinema de vanguarda.⁶

Na literatura, essa questão tal qual a coloca o filósofo Theodor W. Adorno em seu ensaio sobre a posição do narrador no romance contemporâneo, leva ao problema da possibilidade da narrativa, problema esse que vem desde o final do século XIX, atravessa toda a narrativa literária do século XX e aparece ainda como uma questão em aberto no nosso século XXI. Será possível narrar quando é impossível narrar? As raízes históricas desse problema geral são tão vastas e complexas que nem seria possível discuti-las agora, mas, supondo-se que narrar seja possível, há uma série de problemas que se colocam para o narrador, entre os quais, um essencial: o problema do ponto de vista.

Entendemos como ponto de vista, a relação entre o narrador e o narrado, ou a enunciação e o enunciado. Trata-se, portanto, da articulação entre aquilo que é contado e o ato de contar. Essa articulação é o centro do ponto de vista e é também aqui o que denominamos *olhar*.

Escolher uma voz narrativa ou um ângulo de visão implica numa escolha articulada com a visão do mundo, escolha essa nada inocente, porque se sabemos que o narrador é aquele que “conta o que sabe”, do ângulo que escolheu, mas com a rarefação da experiência, podemos dizer que se cria um mal-estar da narrativa registrado tanto na teoria quanto na prática dos narradores, e a isso, de algum

⁶ A explicação de cinema clássico foi explicitada por Roberto Franco Moreira, em um curso sobre “As estratégias narrativas do cinema clássico”, ministrado em *Comunicação e Estética do Audiovisual*, ECA/USP, em 2003.

modo, vem juntar-se também a desconfiança quanto à rachadura entre o discurso narrativo e os fatos narrados, entre o discurso e a história. Em síntese, narrar é a arte de impossibilidades.

Um dos modos de se compreender a própria arte do narrar no caso de “Las babas...” e de *Blow up*, é constatando que tanto um como o outro existem para falar da incomunicabilidade, da impossibilidade de expressar experiências através de palavras. A incomunicabilidade é, então, recoberta pela densa relação estabelecida pelo olhar.

A QUESTÃO DO OLHAR

Muitos filósofos falaram sobre o olhar ou a partir dele, mas é Aristóteles que citamos. Em *Sobre a Alma* lemos:

“É porque a vista (óphis) é o sentido mais desenvolvido, a palavra imaginação (phantásia) tira seu nome da luz (pháos), porque sem a luz (phótos) é impossível que seja vista (esti ideín)”.⁷

Esti ideín: ver é olhar para tomar conhecimento e para ter conhecimento. Esse laço entre ver e conhecer, de um olhar que se tornou cognoscível e não apenas expectador desatento, é o que o verbo grego *eidô* exprime. *Eidô*: ver, observar, examinar, fazer ver, instruir, instruir-se, informar, informar-se, conhecer, saber – e no latim, da mesma raiz, *vídeo* – ver, olhar, perceber e *viso* - visar, ir olhar, ir ver, examinar, observar.

O pensamento parece nascer do olhar. O laço interno entre ver e conhecer aparece já na abertura da *Metafísica*, quando Aristóteles escreve sobre o privilégio do olhar sobre os demais sentidos.

Quando Merleau-Ponty escreve: “ver é, por princípio, ver mais do que se vê, é aceder a um ser latente. O invisível é o relevo e a profundidade do visível”⁸, adentramos em um campo que se desdobra até o âmago da nossa questão primeira, ou seja, o que é ver? o que é visível? estaria a impossibilidade de narrar atrelada ao olhar?

⁷ Citado por Marilena Chauí em “Janela da Alma, Espelho do mundo”, *O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, pg. 35.

⁸ Citado por Aduino Novaes em “De olhos vendados”. *O Olhar, op. cit.* pg.14.

O cinema também acolhe em sua história o olhar, uma história do olhar sobre o mundo e do olhar do mundo, que como frisa Jacques Aumont, é uma “fórmula ambígua que dá a entender que o mundo nos contempla (olhar é ser olhado)”⁹. Ver e mostrar são indissociáveis, mas como transformar em realidade o que se vê? Aumont acredita e afirma que *“entre a imagem do filme, fabricada e pensada, e a realidade, há o visível e o visual. É nessa “zona” vasta e vaga que os cineastas trabalham, cultivando a arte de ver e de contemplar ou domando as imagens produzidas por seu “imaginário”*.¹⁰

Mas, voltemos ao aspecto essencial da nossa proposta, esse encontro de olhares no centro de uma história.

Para onde se dirige o olhar primeiro? Para um outro olhar, um olhar que é o ponto nodal da tecedura do mistério: é o espaço aberto pelo olhar da personagem feminina que provoca e evoca em sua abertura uma possível confluência entre Cortázar e Antonioni. Dominados pelo sortilégio desse olhar, arrastados pela sedução do caminho indicado por ela, nasce o presente estudo que é, essencialmente, sobre o encontro de um olhar que varre as complexas energias da sociedade e da cultura de uma época – os anos 60 – e propõe um conjunto de novos conceitos, conceitos esses cujos ecos apontam para uma renovação estética, que atingirá tanto a literatura quanto o cinema. Ou seja, cada fragmento de cada um dos discursos desta época expressa uma verdade essencial sobre o homem ou a sociedade pós-moderna.

Se para o diretor de cinema Michelangelo Antonioni o “negócio é narrar com imagens” e para Julio Cortázar a escritura é “uma arma secreta”, o que se apresenta de imediato é uma reflexão sobre o próprio ato de contar através das palavras. O que buscaremos mostrar é que essa impossibilidade de narrar está atrelada ao olhar e que tanto para um como para outro, se constitui como centro problemático da própria poética.

Para tal, veremos como o olhar na obra de Antonioni substitui as palavras e desempenha papel fundante na constituição da própria narrativa. Em Cortázar, faremos uma pequena viagem do “sêmen ao sêmen” pelo labirinto construído por alguns de seus textos, tanto teóricos como ficcionais. Veremos um Cortázar

⁹ AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. São Paulo, Papirus Editora, 2004, pg.132.

¹⁰ Op. cit. pg. 80.

conhecedor do sentido falho e falível das palavras, que se debate dentro delas, constituindo uma poética que é uma busca incessante de uma solução para o impasse criado.

Finalmente, a mulher. “Filtro sutil da realidade” para Antonioni e grão transgressor do desejo para Cortázar, a personagem feminina será, com seu olhar, ponto de confluência do diálogo das duas poéticas.

AS OBRAS DE ANTONIONI E CORTÁZAR COMO REFLEXO DOS ANOS 60

O chão onde pisam Antonioni e Cortázar, e de onde extraem as respectivas poéticas, está minado pela incerteza e a solidão. Ver, olhar, viver e expressar a mudança direta e cotidiana instaurada pela transgressão ao institucionalizado na modernidade é, em uma primeira instância, projetar as angústias, contradições e questionamentos do homem da época que se segue.

Portanto, faz-se necessário que reconheçamos tanto na obra de Cortázar como na de Antonioni, a convergência dos questionamentos gerados pela época *dos sessenta*.

Na literatura e no cinema assistimos a um ataque frontal às técnicas clássicas; nada acontece segundo a velha concepção, ou melhor, tudo acontece de acordo com a própria experiência, com uma nova formulação. Questiona-se o leitor/espectador. A escritura rompe com o tempo linear, com o olhar realista e com o ponto de vista do narrador. A câmera testemunha os fatos, rodeia-os, delineia-os, mas não os explica, não conclui – em suma, não está manejada pelo escritor ou pelo pensador. Godard ultrapassa o estágio da “narração”, e leva o cinema ao impasse da narrativa. O filme moderno sendo um objeto absoluto é uma obra que pode ser percorrida em qualquer direção.

No centro desta época, observamos a produção de novas contraculturas e formas alternativas que emergem representadas por novas vozes, vozes minoritárias e até então isoladas, que fomentam a libertação das diferenças e das diversidades e explodem como uma multiplicidade de racionalidades: minorias étnicas, religiosas, culturais ou estéticas, configurando, assim, um perfil particular na noção de experiências, de mentalidades, de costumes e da sexualidade. Dentro deste questionamento, nos interessa observar a voz feminina que traz com ela o corpo e sua sexualidade. Por meio de movimentos radicais, a mulher começa a revoltar-se

contra aquilo que considerava práticas opressivas das sociedades patriarcais contemporâneas e de seus consortes, o que resulta em um alto momento da corporalidade sexual e erótica. O corpo é colocado em cena como *lócus* da transgressão, do delírio e do transe, através das experiências da droga e do sexo, e esse culto ao corpo abre espaço para uma sexualidade mais livre, passo definitivo para a escalada social do bissexualismo.

Dentro deste contexto dos anos sessenta, existem pontos de convergência importantes entre a obra de Antonioni e Cortázar. Estes pontos serão explorados separadamente através da análise de contos de Cortázar e dos filmes de Antonioni, explorando o que foi apontado na Introdução.

1.2 O CARÁTER DE UMA ÉPOCA: “OS ANOS SESSENTA”

Inicialmente, pretendemos esclarecer o que representa neste trabalho a expressão “anos 60”. Entendemos esse período não em seu sentido cronológico mas como uma “época”, que segundo Claudia Gilman¹¹, se define como um campo onde a história das idéias são publicamente dizíveis e aceitáveis e gozam da mais ampla legitimidade e escuta em certo momento da história.

O período em questão, também chamado por norte-americanos e europeus como “os sessenta”, compreende de 1959 até 1973/1976, e está marcado por um clima de protesto fundado na perda do otimismo que marcou o começo do século XX.

Este otimismo, tendo como pano de fundo a afirmação do sistema capitalista e propiciado por um desenvolvimento científico e técnico sem precedentes, não bastou para livrar o mundo da fome, da violência e das desigualdades, gerando uma inconformidade sem precedentes no âmbito sócio-político e cultural.

Não é difícil apontar o ano de 1945 como o começo da mudança. Com a Segunda Guerra Mundial, a humanidade teve a certeza de que o mundo estável e repartido que os vencedores tinham construído de acordo com suas conveniências,

¹¹ GILMAN, Claudia. “Los sesenta/setenta considerados como época” in *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003. Neste livro diz ela: “*podría decirse que, en términos de una historia de las ideas, una época se define como un campo de lo que es públicamente decible y aceptable – y goza de la más amplia legitimidad y escucha – en cierto momento de la historia, más que como un lapso temporal fechado por puros acontecimientos, determinado como un mero recurso **ad adventa***”

não era mais tão seguro nem equilibrado. A bomba trazia consigo a inexorabilidade da destruição total, e o Holocausto com sua “limpeza étnica”, formam as duas caras de uma mesma moeda que foi lançada ao ar.

Surge então uma época contraditória e incerta, caracterizada principalmente, por um radical questionamento de grande parte do pensamento tradicional e da ordem social ocidental. Historicamente, grande parte desta contestação parecia vir pela mão de uma nova geração, a juventude que, empurrada pelo vento da contestação e convertida em uma força social crescente, submetia à sua visão crítica os valores das sociedades constituídas e formulava alternativas político-sociais que expressavam os desejos de mudança dentro da sociedade.

O sincronismo e o caráter das mobilizações dos jovens na Europa ocidental (Paris, Berlim, Frankfurt e Milão) e nos Estados Unidos, apesar de coincidentes em muitos pontos, tiveram dimensões, formas e conseqüências diferentes entre si, mas todas, sem exceção, expressavam um rechaço ao autoritarismo e ao próprio conceito de autoridade em qualquer das práticas: política, social, econômica, cultural, internacional ou familiar, ao mesmo tempo que denunciavam a ordem estabelecida, em nome da liberdade.

Por mais polifacética que pareça esta produção, sua maior influência se manifesta em uma moral crítica aos dogmas estabelecidos, e para nós, mais importante que os feitos são as suas interpretações, como afirma o filósofo Gianni Vattimo.

O mundo das minorias

Guerras, revoluções, revoltas, rebeliões, lemas e ilusões. A onda contestatória tem início. Lutas pelos direitos civis das comunidades negras nos Estados Unidos (que desembocariam no grande movimento *Black Power* anos mais tarde); passeatas anti-nucleares e ações pacifistas; lutas pela ecologia e por uma organização mais humana da sociedade com o repúdio ao paradigma hegemônico produtivista e, é claro, uma revalorização da autonomia pessoal. Surgem, emblematicamente, os controvertidos “beats”¹² e os *hippies*.

¹² “Para alguns, como a mídia, os “beats” geralmente eram associados com uns caras desarrumados e malucos, de sandália e tocando bangô. Para nós a palavra “beats” era associada a um interesse comum pela natureza, pela ecologia, pela exploração da mente, por um aprofundamento da experiência o que é uma tradição antiga se você lembrar de um Thoreau” MCCLURE, Michel. “O

No Festival de *Woodstock Music & Art Fair*, quinhentas mil pessoas, em três dias de música, repudiam a intervenção militar norte-americana no Vietnã e clamam pelo fim da guerra com o lema “Paz e Amor”. Reivindicam, também, a liberação sexual e o uso das drogas.

O resultado destes acontecimentos foi desigual, como aponta Pedro Martinez Lillo¹³. Os projetos de transformação social e política defendidos pelo comportamento contestatário desta juventude fracassaram. Os governos retomaram o controle, procedendo à “restauração da ordem”. Com exceção da França (e assim mesmo por pouco tempo), a estabilidade institucional esteve sempre garantida. Por isto, os acontecimentos gerados por esta juventude, que tem o ápice no ano de 68, são fenômenos de rebeldia, ou “rebeliões¹⁴,” como os chama Octávio Paz, que não podem confundir-se com um processo revolucionário.

Porém, este transcurso não passou despercebido dos políticos responsáveis que auspiaram um novo ciclo de reformas a fim de restaurar um novo consenso social. Visto por outra ótica, o movimento de 68 abriu uma brecha nas sociedades em termos culturais, de mentalidades e comportamentos, que só seriam sentidos à longo prazo. O acesso massivo de um crescente número de jovens ao ensino universitário, permitiu que se formasse uma consciência própria e diferenciada de identidade, configurando um coletivo social potencialmente autônomo diante de uma maioria adulta.

Para Jesus Ibañez, “*mayo de 68 triunfó mediante su fracaso porque fracasado como revolución triunfó como reforma*”¹⁵

leão rebelde da poesia norte-americana”, em entrevista à Rodrigo Garcia Lopes. Disponível em <http://paginas.terra.com.br/artePopbox/mcclure.htm>. Acesso em janeiro 2006.

¹³ GARCÍA DE CORTÁZAR (org.). “1968-1973: El final del recreo”. *El Siglo XX. Diez Episodios decisivos*. Madrid, Alianza Editorial, (1999), 2000, pg.194.

¹⁴ Pensamos aqui na gradação feita por Octávio Paz que diferencia um termo do outro. Diz ele: “*En Corriente Alterna he descrito las diferencias entre revolución, revuelta y rebelión. El ejemplo clásico de revolución es todavía la Revolución francesa y no sé si sea lícito aplicar esta palabra a los cambios sociales que han ocurrido en Rusia, China, y otras partes, por más profundos y decisivos que hayan sido. Uso la palabra revuelta para designar los levantamientos y movimientos de liberación nacional de Tercer Mundo y de América Latina (en un sentido estricto esta última no pertenece al Tercer Mundo), y rebelión para los movimientos de protesta de las minorías raciales, liberación femenina, estudiantes y otros grupos en las sociedades industriales o en los sectores modernos de las naciones subdesarrolladas*”. “Revolución, Eros, Metaironía”, em *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pg.200.

¹⁵ Citado por Pedro Martínez Lillo: “1968-1973: El Final del Recreo” in *El Siglo XX, Diez episodios decisivos*. Madrid, Alianza Editorial, 1999,pg.195

Literatura-política na América Latina

No contexto das reflexões sobre a cultura, podemos observar que no campo político-social as mudanças ocasionadas pela formação de ditaduras e de governos totalitários ¹⁶ na América Latina servem como base para uma nova reflexão no campo intelectual. A produção cultural desta época sofre uma crescente politização analisada por Gilman como preocupada em apagar as fronteiras entre arte e política:

*“El sociólogo conservador Daniel Bell se refiere a la producción cultural de los sesenta en estrecha coincidencia con los parámetros con los que Peter Bürger caracteriza los rasgos principales de las vanguardias históricas: “un esfuerzo para borrar de una vez por todas las fronteras entre el arte y la vida y por fusionar el arte y la política.(...) Oscar Terán resume en una frase la marca de esos años como la de una convicción creciente pero problemática del periodo: que la política se tornaba en la región dadora de sentido de las diversas prácticas, incluida por cierto la teórica”.*¹⁷

No plano latino-americano, a Revolução Cubana (1959) parece materializar o pensamento de intelectuais e políticos de esquerda, com a proposta de uma nova ordem social e uma nova cultura revolucionária. A adesão plena ao regime de Fidel Castro, parecia inabalável, mas a realidade repressiva nos conflitos político-sociais que se seguem durante a década, principalmente no caso Padilla, afetam não somente o próprio projeto revolucionário em si, mas também a postura dos intelectuais latino-americanos que pensaram em Cuba como modelo utópico.

No entanto, um aspecto positivo que devemos lembrar foi o da *Casa das Américas* e os prêmios por ela outorgados, que defendia e ampliava o lugar do intelectual em uma comunidade de cultura. Como aponta Halperín Donghi ¹⁸ *“cualquiera que fuese el juicio que la situación mereciera, ella permitía a la nueva literatura hispanoamericana identificarse con la fresca excitación de ese que parecía como un nuevo comienzo, sin sufrir las consecuencias potencialmente más peligrosas de esa identificación”.*

¹⁶ Com o acirramento da “Guerra fria”, aumentaram as preocupações dos Estados Unidos em relação aos países latino-americanos, o que favoreceu a entrada em cena dos governos militares, dando um caráter continental à ideologia da “segurança nacional”. Na América Latina, ocorre então, o avanço acelerado das ditaduras militares; 1962: forças armadas peruanas impediram a posse de Haya de la Torre; 1963: militares dominicanos impediram a posse de Juan Bosch; 1964: no Brasil, golpe militar que derrubou o presidente João Goulart e na Bolívia é deposto o presidente Paz Estensoro; 1966 militares ocupam o poder na Argentina; 1968: novamente os militares assumem no Peru.

¹⁷ GILMAN, Claudia. “Los sesenta/setenta considerados como época” in *Entre la Pluma y el Fusil*, Argentina, Siglo XXI, 2003, pg.41.

¹⁸ HALPERÍN DONGHI, Tulio. “Nueva narrativa y Ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta”, in *Más allá del Boom: Literatura y Mercado.*, 1984, pg.148.

Assim, pela primeira vez, os escritores latino-americanos da época em questão, viam suas obras serem exibidas nas vitrines “de Caracas à Buenos Aires”, de “Santiago do Chile à Bogotá”, ao mesmo tempo que asseguravam a esses escritores uma presença pública constante.

Mas, por outro lado, os escritores se encontravam pressionados pelos setores revolucionários militantes que exigiam uma literatura fundada na noção de compromisso com a revolução, cujo propósito era conscientizar politicamente a sociedade e sua própria criação.

Diante de tal situação, uma articulação entre a obra específica e a participação efetiva numa marcha de rumo cada vez mais incerto, está longe de ser simples.

No contexto histórico-social, os tópicos que caracterizam este período, segundo Monica Tamborenea¹⁹, são a ampliação do público leitor, a modernização deste mesmo público, a internacionalização da cultura com a articulação do local e o cosmopolita, a profissionalização do escritor, e o “boom” das editoras.

Mas vejamos primeiro, o que acontece dentro da Literatura.

A tradição da ruptura

A literatura hispano-americana durante o século XX sofre, segundo Emir Rodriguez Monegal²⁰, “três rupturas”: a primeira, na década de 20, que corresponderia à época da Primeira Guerra Mundial com as Vanguardas. A segunda, na década de 40, com o impacto da Segunda Guerra Mundial e a Guerra Espanhola, que traria mudanças significativas no campo cultural. Finalmente, a terceira ruptura que estaria vinculada à revolução Cubana e aos conflitos políticos-sociais que dela decorrem. Para ele, “*questionar é o que distingue sobretudo a obra destes anos. Um radical questionamento da própria obra, de sua estrutura e de sua linguagem; questionamento da escritura e do papel criador do escritor; questionamento do meio, do livro e da tipografia; questionamento total*”.²¹

¹⁹ TAMBORENEA, Monica Maria. *Julio Cortázar. Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires, Librería Hachette, 1986, pg.15

²⁰ “Rupturas da Tradição” in *América Latina em sua Literatura*, São Paulo, Ed.Perspectiva, 1979, pg.131.

²¹ MONEGAL, Op.cit., pg.135

Dentro desta ruptura e do “questionamento da herança imediata” de que fala Monegal, é onde *“uma tradição exausta é posta em questão, revalorizada, reduzida ou aniquilada em muitos de seus postulados e em seu lugar uma nova estimativa, uma nova tradição entra em vigor”*.²² E dentro desta nova tradição que entra em vigor, se configura uma nova realidade literária cujo eixo é o desenvolvimento da consciência latino-americana que postula de um lado, uma unidade de raiz e destino para a região, e por outro, estender o direito de ingresso na história universal. Articular o local com o cosmopolita, estendendo assim sua preocupação para além das fronteiras locais do homem e de seu país para um âmbito mais universal.

Assim, o aspecto que melhor caracteriza a literatura desta época é a coexistência dos elementos regionais, locais ou típicos com elementos universais ou genéricos, e a oposição entre objetivismo e subjetivismo, ou melhor, entre realismo objetivo e outros níveis de realidade.

O conceito de realidade apresentou importantes transformações. A corrente narrativa comprometida dos anos 20 difere em alguns aspectos fundamentais da realista/naturalista dos finais do século XIX, onde a convicção de que a única realidade verdadeira é a externa. Entretanto, tais modificações não chegam a ocasionar uma “ruptura” decisiva no processo de geral de representação da realidade e as dicotomias do tipo realidade/imaginação e realidade/sonho, continuam persistindo.

Na literatura, especialmente nos romances, a fusão de tempo e espaço na narração e a percepção difusa da realidade, assim como os distintos pontos-de-vista do narrador (ou narradores), junto com a simultaneidade dos gêneros, leva à ruptura das técnicas clássicas, abolidas por uma absoluta liberdade tanto em estilo, como em forma e fundo. As relações entre olhar- tempo- espaço na literatura fazem um ataque ao tempo linear do ponto de vista histórico e ao olhar realista que analisa o exterior, o ordena e hierarquiza e lhe dá sentido. A realidade e a ficção dividem o mesmo espaço-tempo, assemelhando-se à técnica da montagem no cinema.

A realidade que transparece então, nas obras deste período é *“mítica, lúdica, alegórica, legendária ou simplesmente cotidiana”*, e por este caminho, afirma Rubén Saguier,

²² MONEGAL, Op.cit., pg.136

*“o discurso literário se impregna de ambigüidade que exige a participação , a cumplicidade do leitor; a obra se converte assim numa criação pessoal a ao mesmo tempo multitudinária, como é possível ver, sobretudo na obra de Julio Cortázar, que obriga seu interlocutor a manter constantemente a guarda, com sua linguagem ubíqua, de tira-e-põe, e com as múltiplas experimentações expressivas que realiza”.*²³

Queremos destacar aqui a questão do “realismo”, ponto importante de discussão nesta época. Como diz Gilman, a questão não era tanto negar o rótulo “realismo” e sim *“eliminar el carácter prescriptivo”* de sua definição. O que ocorreu foi então uma *“resemantización que conservaba la palabra “realismo”*, porém a separava da estética realista e sua carga normativa.²⁴

Logo, esse modo de pensar a estética do gênero novelístico *“se expresó mediante la consigna “zonas más hondas de la realidad”, que se convirtió en un caballo de batalla de la valoración crítica, junto con la noción de autenticidad, de impronta sartreana. Es sorprendente el énfasis con que se acumularon las acepciones del “realismo” para describir la producción que irrumpió con fuerza en la escena literaria a partir de, para poner un hito, La región más transparente (1958) y Rayuela (1963) (y sin minimizar el impacto de novelas como Pedro Páramo, de 1955, y El siglo de las luces, de 1962). La apuesta terminológica a favor del realismo fue notable, ya se hablara de “nuevo realismo”, “realismo de hoy en día”, “zonas más hondas de la realidad”, “exploración de las capas del real”, etc.*²⁵

Um outro tópico apontado por Tamborenea e que consideramos relevante neste trabalho é o momento designado como “boom”. Por isto faremos, a seguir, algumas considerações a respeito.

²³ SAGUIER, Rubén Bareiro. “Encuentro de Culturas”, in *América Latina em sua literatura*, Perspectiva, 1979, pg.14.

²⁴ *“Como decía por ejemplo Evtushenko, el realismo podía tener centenas, si no miles, de formas diferentes, y también podía ser figurativo y no figurativo. Ese realismo desbordante, sin fronteras, crítico, experimental, formalmente cuidadoso, temáticamente sin restricciones y peculiarmente no basado en el mensaje, sirvió de fundamento particular al programa novelístico. Valiéndose de Auerbach, Della Volpe y Garaudy, Jaime Rest describía esa estética como un realismo de intención crítica, altamente consciente del artificio de la forma, cuyo modelo podía ser perfectamente Bertolt Brecht. Para aclarar equívocos, Rest distinguía dos tipos de realismo: uno, que se pretendía superar, ilusorio e inútil a los fines de la reflexión, ya que “distraía” e “hipnotizaba”. El otro, en cambio, encarnaba la nueva racionalidad artística y era crítico y novedoso. Según esta fórmula, que subrayaba los valores formales de la obra (puesto que la perfección formal “no está remida con la precisa descripción y crítica del ámbito social”), “realista es el creador cuya obra permite evaluar las condiciones objetivas de la sociedad en que vive aun cuando formalmente distorsione la apariencia externa del mundo”.* GILMAN, Claudia. in *Entre la Pluma y el fusil*, 2003, pg.316.

²⁵ GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*, pg. 317.

O “boom” na literatura

*“Dado que yo mismo me encuentro algo embarcado en ese navío
que llamamos boom, no deseo sino una cosa: ¡que
algún día olvidemos esa palabra!”*

J. Cortázar

*“Lo que se llama boom y que nadie sabe exactamente
qué es- yo particularmente no lo sé – es un conjunto de escritores,
tampoco se sabe exactamente quiénes, pues cada uno tiene su propia lista,
que adquirieron de manera más o menos simultánea en el tiempo,
cierta difusión, cierto reconocimiento por parte del público y de la crítica.
Esto puede llamarse, tal vez, accidente histórico.
Ahora bien, no se trató en ningún momento,
de un movimiento literario vinculado por un ideario estético, político o moral”*

M. Vargas Llosa

Para tratarmos deste polêmico assunto, nos limitaremos a apontar a opinião de alguns críticos e a posição de Cortázar dentro deste momento, mas podemos adiantar pelo menos dois fatores que ficaram como marcos desse período de consagração de alguns autores latino-americanos. Um deles se refere à influência do mercado editorial, visto aqui como propulsor do *boom*. E o outro é a posição do leitor.

Para Angel Rama²⁶, a expressão de Vargas Llosa “accidente histórico”, remete à um segundo plano a questão do ângulo social e econômico peculiar de qualquer processo de difusão massiva e estas forças transformadoras que geram novas situações²⁷, e, conseqüentemente, uma nova forma de consciência por parte do público. Por isto, destaca nas palavras proferidas por Cortázar no *Coloque de Royaumont*, a aparição de um novo público leitor e sua busca de identidade.

²⁶ RAMA, Ángel. “El Boom en perspectiva” publicado in *Más allá del Boom: Literatura y Mercado*, 1984, pg.60.

²⁷ Diz ele: “El citado avance de los medios de comunicación que no sólo se tipificó en los “magazines” sino marcadamente en el desarrollo de la televisión, los medios gráficos de la publicidad, el nuevo cine, también deben verse en relación a esas fuerzas transformadoras que generan su nuevo público y entre ellas es obligatorio reconocer la incidencia del aumento demográfico, del desarrollo urbano gracias a la evolución del terciario, del notorio progreso de la educación primaria y secundaria y sobre todo, de la industrialización de la posguerra que enquistó en América plazas evolucionadas que reclamaban equipos más dotados que antes, cambios todos ellos cuyas limitaciones y cuya fragilidad son de sobra conocidas”. Op. Cit., 1984, pg.60

*“Finalmente, ¿qué es el boom sino la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad? ¿Qué es esa toma de conciencia sino una importantísima parte de la desalienación? (...) Aparece, entonces, en estos últimos quince años, el hecho incontrovertible, innegable, de lo que se conoce como boom (es lamentable que para definirlo se hayan servido de una palabra inglesa). En el fondo, todos los que por resentimiento literario (que son muchos) o por una visión con anteojeras de la política de izquierda, califican el boom de maniobra editorial, olvidan que el boom (ya me estoy empezando a cansar de repetirlo) no lo hicieron los editores sino los lectores y, ¿quiénes son los lectores, sino el pueblo de América Latina? Desgraciadamente no todo el pueblo, pero no caigamos en las utopías fáciles. Lo que importa es que haya sectores que se hayan dilatado vertiginosamente y que hayan obrado el milagro increíble por el cual un escritor de talento de América Latina, que en los años 30 hubiera difundido con tremenda dificultad una edición de 2000 ejemplares (los primeros libros de Borges se vendieron a 500 ejemplares) de golpe se convierte en autor popular con novelas como Cien años de soledad o La casa verde o cualesquiera de las novelas que estamos leyendo y que ya se están traduciendo al mundo entero”.*²⁸

David Viñas marca todo esse processo como “*un itinerario que va de la euforia a la depresión*”²⁹ que tem como eixo central o mercado (latino-americano, espanhol e dos Estados Unidos), onde o “*desarrollismo latinoamericano de lo 60 había presentido que los novelistas podían trocarse por mercancía. Desde ya: mercancía en tanto exportable y lucrativa*”. (...) *Esto es: los novelistas de América Latina se iban convirtiendo, en su sentido más fuerte, en patrióticas divisas*”³⁰ Ao final de uma análise deveras crítica, conclui dizendo que “*el aporte más considerable con que contribuyó la nueva narrativa latinoamericana (una vez superado el petardismo del búm tan espectacular como episódico) es la concepción y realización de textos como alteridad reconocida. De la escritura como otredad dialectizada. No simplemente como un deseo, sino como un desear ser deseado.*”

²⁸ Paris, setembro de 1972: “(...) José Miguel Oviedo: “Cortázar a cinco rounds” en *Marcha*, AXXXIV, N. 1634, Montevideo, 2/marzo/1973. También Ernesto Gonzáles Bermejo: *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978. (Citado por Ángel Rama, op. cit. 1984, pg.61)

²⁹ Data esse itinerário – “del búm al crash” - a partir do começo da década de 60 (“momento caliente”) ao início dos anos 70 (“momento frío). O começo seria visto “*desde una conyuntura impregnada de fervor “ (y de intenso activismo que fue definiéndose paulatianamente por un notorio voluntarismo) até os 70 “en lo que a América se refiere se me parecen connotados por um ritmo más pausado y necesariamente más analítico*”. “Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana”. *Más allá del Boom: Literatura y Mercado*, 1984, pg.13

³⁰ Op. cit., pg.22

Caráter publicitário e comercial de uma sociedade de consumo ou não, o *boom* contribuiu para fortalecer os laços entre os países da América Latina e principalmente uma forma de comunicação e presença entre os escritores e leitores, independente da imagem de arbitrariedade na seleção de nomes, onde cada um “tem sua própria lista”, como disse Vargas Llosa.

À parte, a ruptura – ou busca de novas estruturas – na linguagem, uma transgressão de estilos contra o “grande estilo”, numa mescla de níveis narrativos, que marca por um lado, um regresso decisivo à cotidianidade, e, por outro, a liberdade de ridicularizar os moldes retóricos da narração tradicional e respeitosa dos estilos bem definidos e dos pontos de vista demarcados.

E como corolário, o papel do leitor que exige outra forma de presença, um leitor “*para quien lo literário es parte de la vida y no del ocio, parte de la política y de la historia.*”³¹

Cortázar e a literatura política

Dentro desse contexto, apesar de conivente com os ideais da Revolução Cubana, a posição de Cortázar se faz muito clara quando se propõe a tratar os temas que formam parte das responsabilidades humanas -sua fé política e social³²- com dignidade, mas se nega a fazer uma literatura didática ou de combate, preservando o que para ele, se chama, simplesmente, literatura.

Muitos críticos leram nessa posição adotada por Cortázar um esnobismo cultural, um afastamento dos problemas do qual *toda participação* era, obrigatoriamente, regimentada.

Pouco antes de morrer, em janeiro de 1984, Cortázar seleciona artigos seus dispersos em jornais e revistas assim como em palestras e congressos, que têm

³¹ CORTÁZAR, Julio. “El lector y el escritor bajo las dictaduras en América Latina” in *Argentina años de alambradas culturales*, 1984, pg.82

³² Na célebre polêmica com Collazos, Cortázar dizia: “*El signo de toda gran creación es que nace de un escritor que de alguna manera ha roto esas barreras (las barreras políticas del presente histórico) y escribe desde otras ópticas, llamando a los que por múltiples y obvias razones no han podido aún franquear la valla, incitando con las armas que le son propias a acceder a esa libertad profunda que sólo puede hacer de la realización de los más altos valores de cada individuo*”. E completa: “*...Una literatura que merezca su nombre es aquella que incide en el hombre desde todos los ángulos (y no pertenecer al tercer mundo, solamente o principalmente en el ángulo sociopolítico), que exalta, lo incita, lo cambia, lo justifica, lo saca de sus casillas, lo hace más realidad, más hombre...*”

como teor a denúncia dos crimes cometidos pela junta militar argentina e também reflexões sobre as obrigações de um intelectual diante da situação política. Tais escritos foram reunidos e publicados por Saúl Yurkievich em *Argentina: Años de alambradas culturales*, Tais textos compreendem um período de 1973 à 1983, e nos dão uma visão clara de sua “*mirada hacia abajo*”, da problemática história da literatura latino-americana desta época, desde a posição do escritor diaspórico, passando pela função dos livros na sociedade, pela literatura, e chegando, finalmente até ao leitor moderno: suas exigências e suas necessidades.

Analisando retrospectivamente a literatura da época dos sessenta, diz Cortázar:

*“En la obra de escritores como Neruda, Asturias, Carpentier, Cardenal, García Márquez, Vargas Llosa y muchos otros, el lector encontró más que poemas y más que novelas y cuentos, sin que esos libros contuvieron necesariamente mensajes explícitos. Encontró signos, indicaciones, preguntas más que respuestas, pero preguntas que ponían el dedo en lo más desnudo de nuestras realidades y de nuestras debilidades; encontró huellas de la identidad que buscamos, encontró agua para beber y sombra de árboles en los caminos secos y en las implacables extensiones de nuestras tierras alienadas. Pero además encontró a los autores en ese terreno de hermandad y de contacto que el lector reclama y que ellos, los escritores que he citado y tantos otros, le dieron y le siguen dando por caminos y por conductas que tocan a su responsabilidad de latinoamericanos, de individuos inmersos en una historia que asumieron y asumen sin regir ninguna de sus responsabilidades como escritores y como individuos”.*³³

Entender a tomada de posição que envolve uma cisão entre o escritor e o indivíduo, como faz Cortázar, é sem dúvida o primeiro passo para aportar na literatura desta época, representada por uma mudança profunda e efetiva na consciência do escritor latino-americano, em suas relações consigo mesmo, com sua ocupação e com seu público.

³³ “El lector y el escritor bajo las dictaduras in América Latina” *Argentina: Años de alambradas culturales* (org. Saul Yurkievich) ,Buenos Aires, Munich Ed. 1984, pg.89.

CINEMA

De Griffith a Antonioni, o cinema é essa arte potencial nascida de uma tecnologia oitocentista, produto da primeira revolução industrial e revolucionária. Responsável pelos modos de representação e comunicação na sociedade, curiosamente, se inscreve dentro da modernidade sem no entanto questionar as rupturas propostas pelas outras artes, acabando por refugiar-se em um classicismo que põe em crise sua modernidade originária. Apontar uma oposição entre cinema moderno e cinema clássico, e observar a negação da decupagem clássica contida em Antonioni, Godard ou Straub, é certamente dizer algo, mas é dizer pouco. E o referencial marcado pela polaridade entre naturalismo, realismo crítico e neo-realismo é, sem sombra de dúvida, insuficiente para dar conta das transformações que se realizaram na década de 60 na sétima arte.

Antes dos anos 60, o cinema já havia incorporado vários elementos frutos da tecnologia como o som, a cor, a ampliação da imagem, a versatilidade de equipamentos, a sensibilidade das películas e em diferentes tipos de especulação na estrutura, em especial, na área da fala – diálogos, monólogos, voz off, etc- ,mas a montagem era ainda utilizada para organizar uma forma orgânica de narração, para criar uma ilusão objetiva onde a classe média encontrava facilmente uma projeção de sua ideologia no relato.

Enquanto a pintura e a escultura se agitam em infindáveis pesquisas que atingem a raiz de seu gesto ou do seu projeto artesanal, enquanto o romance e o teatro se debatem num beco sem saída e a poesia tenta sobreviver com uma sintaxe espacial, teóricos realistas como Bela Balasz e Siegfried Kracauer, defensores de uma estética realista pela própria natureza da máquina - que trazia em si a vocação mimética-, adotam como padrão uma série de fórmulas que as outras artes já haviam superado. O cinema acompanha naturalmente o evoluir da segunda revolução industrial.

Entre 1959 e 1960, os diretores François Truffaut e Jean-Luc Godard - críticos da revista *Cahiers du Cinema* - e Alain Resnais, lançam filmes que irão abalar o público em geral e despertar entre os críticos uma acirrada polêmica, que se prolongaria por toda a década. Incorporados ao movimento, os nomes de escritores do *nouveau roman* - a corrente literária criada na França a partir de 1950 que muda os códigos do romance e cujos representantes maiores são Robbe-Grillet, Michel

Buttor, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras - se incorporam ao movimento. Nasce a *Nouvelle Vague*.

Podemos adiantar que este novo cinema ultrapassa o estágio da “narração”, ou melhor, que o filme moderno sendo um objeto absoluto, uma obra que pode ser percorrida em qualquer direção vai expulsar, de certa forma, a narratividade constitutiva do filme clássico. Acontece o “esfacelamento da narração”, como disse Christian Metz³⁴.

Mas antes de seguirmos com o relato das transformações, propomos um parêntese para resumir as características do nascimento da modernidade cinematográfica a partir do neo-realismo.

Neo-Realismo

1945: ano de eclosão de um movimento que floresceu na Itália em torno da Segunda Guerra Mundial. Concordam os mais destacados historiadores como Mario Verdone, Guiseppe Ferrara, Raymond Borde e André Bouissy, Guy Hennebelle, Vittorio Spinazzola, Pietro Pintus, Bruno Torri e Lino Micciché, que o marco inicial do neo-realismo é o filme *Roma Città Aperta* (1944-45), de Roberto Rossellini, mas como frisa Mariarosária Fabris³⁵, não se pode determinar o tempo de duração da temporada, nem os diretores ou mesmo os filmes que podem assim ser chamados, *“No que diz respeito às datas fundamentais do neo-realismo, se 1945 marca sua revelação, 1946 já o vê transformado numa etiqueta; se em 1948 atinge seu ápice, em 1949 já está reduzido a uma fórmula e não consegue sobreviver além de 1955-1956, anos em que o cinema italiano passa por uma profunda crise.”*

Mas, não se trata somente de uma questão de datas. O que nos interessa é apreender uma estética. A estratégia maior desta estética, será um cinema que caminha nas ruas, que observa a realidade e que se concentra no real humano e social e que a partir deste fato banal capta uma significação especial através de um olhar “paciente e insistente”, porque ela pode conter muitos “ecos e reverberações”, *pode conter inclusive tudo aquilo de que nós necessitamos. Em cada “pedaço” de realidade estão contidos todos os ingredientes capazes de nos revelar o que podemos saber sobre o real na sua totalidade. Ou seja, cada fragmento representa o todo; o expressa. E uma*

³⁴ METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

³⁵ FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano*, São Paulo: EDUSP, 1996, pg.123.

verdade essencial sobre o homem ou a sociedade pode ser alcançada desde que eu saiba perceber o detalhe, o instante, de modo peculiar.”, como diz Ismail Xavier.³⁶

Nas palavras de Ismail Xavier reconhecemos ao fundo a “filtragem do real” proposto por André Bazin, que com esta expressão faz uma comparação com a fotografia. A fotografia mantém a integridade do real recortado; ela não decompõe tal recorte nem o reconstrói, ela o capta em bloco. Assim, o olhar neo-realista seria a realização deste modelo baziniano no nível da captação da essência da realidade.

Bazin foi o mais sutil intérprete do neo-realismo. Co-fundador e cérebro fundamental dos *Cahiers du Cinema*, surgidos em 1951, vê a reprodução fotográfica como “celebração”, onde, reproduzindo e fixando o existente, a fotografia devolve o objeto à nossa atenção e ao nosso amor – que em termos bazinianos seria dizer “ao nosso conhecimento”. Cinema, então, não forneceria apenas uma imagem (aparência do real), mas seria capaz de constituir um mundo “à imagem do real”. O cinema configura a manifestação de um estilo de câmera, de uma nova narração, que não se apresenta como discurso construído “tijolo por tijolo” (Kulechov), mas como descoberta de uma realidade virgem, que o olhar vai encontrando e explorando.

Fabris em seu livro aborda o trabalho de Guy Hennebelle que através de uma visão global dos principais temas e filmes do movimento procura estabelecer um denominador comum entre os vários diretores que o integraram e uma série de preocupações que os reuniram, tais como a denúncia do fascismo e a exaltação da ação dos *Partigiani*; o subdesenvolvimento do *Mezzogiorno*; o desemprego das cidades; os problemas sociais do campo; o abandono da velhice e a condição da mulher estão entre os mais destacados.³⁷

Ainda seguindo Guy Hennebelle temos os principais elementos estilísticos: a recusa dos efeitos visuais (superimpressão, imagens inclinadas, reflexos, deformações, elipses), caros ao cinema lá onde os irmãos Lumière o tinham deixado: uma imagem acinzentada, segundo a tradição do documentário; filmagem em cenários reais; uma certa flexibilidade na decupagem implicando um recurso freqüente à improvisação, como decorrência da utilização de cenários reais; a utilização de atores eventualmente não-profissionais, sem esquecer, no entanto, que

³⁶ XAVIER, Ismail. “O Realismo Revelatório e a Crítica à montagem”, in *O Discurso Cinematográfico, a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p.60.

³⁷ FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-realismo cinematográfico italiano*, São Paulo, EDUSP, 1996, pg.129.

o neo-realismo se valeu de intérpretes famosos como Gina Lollobrigida, Sofia Loren, Folco Lulli, Anna Magnani, Silvana Mangano, Guilietta Masina, Amedeo Nazzari, Alberto Sordi, Paolo Stoppa, Raf Vallone e Elena Varzi, só para citarmos os italianos; a simplicidade dos diálogos e a valorização dos dialetos, que levou diretores como Visconti e Emmer a usá-los, na ilusão de transmitir ao público uma imagem verdadeira da Itália, sem intermediários, sem tradução; a filmagem de cenas sem gravação, sendo a sincronia realizada posteriormente, o que tornava possível uma maior liberdade de atuação; a utilização de orçamentos módicos: o cinema social de alto custo não existe, caso contrário, deixa de ser social.³⁸

Segundo Ángel Quintana, o neo-realismo de raiz fenomenológica contribuiu para recuperação da modernidade perdida do cinema, quando Rossellini filmando junto com Bergman, percebeu que (...) *filmar es dar cuenta de un mundo que no ha producido la cámara*”.³⁹

O grande sonho estético da crítica marxista proposto por Lukács em sua *Estética*, era que, para conseguir transformar-se em arte, o cinema deveria descrever o mundo buscando a sua essência e os personagens deveriam transformar-se em seres conscientes de suas reivindicações sociais. *Rocco e i suoi fratelli*, 1960, de Visconti, vem a ser a materialização da grande utopia realista: a integração da experiência estética com a experiência social. Na representação simbólica de uma família prototípica, descreve-se o problema da imigração ao mesmo tempo que se universaliza o problema, construindo um drama social representativo do problema dos emigrantes europeus quando se enfrentam com a crueldade dos problemas do novo universo neo-capitalista.

Mas depois, a segunda revolução industrial, ao final dos 50, vem provocar uma profunda crise, concentrando-se no individual. No começo dos 60, esta crise começa a afetar as formas de representação e, como define Ítalo Calvino, “*El hombre se dirige hacia la única parte no programada del universo: la interioridad, el self, la relación no mediatizada entre la totalidad y el yo*”.⁴⁰

³⁸ Op. Cit., pg.130

³⁹ QUINTANA, Angel. “El nuevo cine italiano en la encrucijada de la Modernidad (1959-1961), em *El Cine Italiano 1942-1961, del neo-realismo a la modernidad*. Barcelona, Paidós, 1997, pg.201.

⁴⁰ Citado por Angel Quintana, em *El Cine Italiano, 1942-1961, del neo-realismo a la modernidad*, 1997, pg.203. Citado primeiramente em Guido Aristarco, *Su Antonioni*, Roma, La Zattera di Babele, 1988.

Assim sendo, sobre a reflexão da interioridade, vem a reflexão sobre o papel do sujeito diante do mundo, e logo acaba por se converter, no cinema, em uma reflexão sobre a própria representação, gerando a crise da objetividade narrativa.

O cinema de vanguarda dos anos 60

A época dos sessenta é, também no cinema, como dissemos, um instante de ruptura em que as constantes de uma repisada sintaxe entram em xeque.

Ruptura com uma concepção tradicional de continuidade, pelo desprezo para com uma idéia de sincronização imediata entre o corte e o diálogo. Movimentação incessante da câmera, e a cada movimento, uma descoberta. Ruptura com o modo de atuação dos intérpretes: os atores não estão para representar, mas representam para estar. O personagem não evolui classicamente. Seus atos e palavras são, à primeira vista, contraditórios porque não se definem em termos de narração. A naturalidade e o cotidiano do neo-realismo que tinham uma vinculação narrativo-literária, serão definitivamente abolidos.

A França dos anos 60 herdava a reconstrução de um cinema deteriorado pela segunda guerra mundial, por Hitler, por Vicky. A expressão *Nouvelle Vague* é paradoxal, segundo Michel Marie⁴¹, porque está historicamente associada a uma época precisa da história do cinema francês ao redor dos anos 59-60, mas a expressão atravessa as décadas e aqueles que saíram da revista "*Cahiers du Cinema*" dos anos 50, como por exemplo Claude Chabrol [com os filmes *Lé Beau Serge* (1959); *Les cousins* (1959); Jean-Luc Godard, Erick Rohmer, Jacques Rivette e François Truffaut, e de um ponto de vista diferente, Alain Resnais e Marguerite Duras com *Hiroshima Mon Amour* (1959)] são ainda referência do cinema contemporâneo e apesar de constituir um conjunto mais ou menos delimitado, é impossível enumerar os pontos em comum que reúnem tantos autores e obras. Em 1962, Truffaut chegou a dizer de maneira provocativa que o único traço em comum dos autores da *Nouvelle Vague* era a prática do jogo de bilhar.

Mas, no ano de 1959, o Festival de Cannes é o festival da *Nouvelle vague*. Recebe a Palma de Ouro Marcel Camus, com o filme *Orfeu Negro*. O prêmio de

⁴¹ MARIE, Michel . "Nouvelle vague", em *La Fábrica Audiovisual*, Buenos Aires, FADU, 2000, pgs.56/57

melhor diretor vai para François Truffaut e *Hiroshima Mon amour* recebe a consagração internacional.

Ainda que os filmes da *Nouvelle Vague* só tivessem tido êxito durante duas ou três temporadas (inclusive na França), filmes como *A bout de Souffle* (1959) de Jean-Luc Godard, *Hiroshima mon amour* (1959) e *L'Année Dernière à Marienbad* (1961) de Alain Renais e, *Lés 400 coups* (François Truffaut) serão referência para os jovens cineastas ingleses, tchecos, polacos, brasileiros, italianos, alemães e canadenses. Os anos 60 serão os anos da *Nouvelle Vague* em todo mundo.

Godard, com seu filme de características nitidamente reflexivas, repensa a narração cinematográfica, com uma montagem totalmente descontínua. Leva ao limite o raciocínio da ruptura entre o homem e o ser, entre o autor e o ser, entre nós e o mundo. Uma ruptura já abordada pela literatura, mas até então nunca pelo cinema. Michel Marx cita a Deleuze, que dizia:

“En el método Godard, no hay asociación. Para una imagen dada, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio entre ambas. No es una operación de asociación sino de “diferenciación” como dicen los matemáticos, o de “desaparición” como dicen los físicos. El intersticio está en primer lugar con respecto a la asociación. La película deja de ser imágenes encadenadas, una cadena ininterrumpida de imágenes, esclavas unas de otras y que nos esclavizan. Es el método del “entre”. Y es esto lo que acerca Godard a un escritor (y pone en peligro al “guionista profesional de la profesión”).⁴²

Resnais, chamado de o “cineasta do tempo e da memória”, com *Hiroshima...* e *Marienbad...*, revoluciona o tempo cinematográfico. O sentido literário de narrativa, de “contar uma história”, com um escalonamento de começo-meio-fim é destruído, principalmente no emprego de diálogos anti-figurativos e vozes paralelas às imagens, que tornam impossível deduzir, em termos literários, uma história e muito menos a tradicional moral da fábula. Presente, passado e futuro se anulam uns aos outros com a abolição de um estágio cronológico. Tudo nestes filmes decorre num tempo de espaço e, em concomitância, num espaço de tempo. Os *travellings* cortam e penetram, inaugurando um espaço que não é o tipicamente ficcional e, não existindo assim esse tempo clássico da ficção – o faz de conta -, também a

⁴² Michel Marx, “El guión, tentativa de cercar um movimiento fluctuante”, em *La Fábrica Audiovisual*, Buenos Aires, FADU, 2000, pgs. 64-65.

sucessão das imagens e a sua duração isolada ganham uma projeção peculiar e adstrita à realidade do filme em si. Em paralelo, a faixa sonora – música, ruído e vozes – estabelece, em seu transcorrer, outra esfera de operação dialética, se auto-reabastecendo ao contato com as imagens motoras. São monólogos e diálogos descontínuos, tendo como fundo musical o predomínio de um órgão barroco-wagneriano.⁴³

Antonioni e o cinema dos 60

Roland Barthes escreveu em 1980 um texto intitulado *Cher Antonioni*, em que elogia a visão artística de Antonioni sobre o mundo moderno:

*“Muchos toman lo moderno como una bandera de combate contra el viejo mundo, contra sus valores comprometidos; para usted, lo moderno no es el término estático de una fácil oposición; lo moderno es, por el contrario, una dificultad activa para poder seguir los cambios del tiempo, no sólo en el nivel de la gran historia, sino en el interior de esa pequeña historia de la que la existencia de cada uno de nosotros constituye la medida”.*⁴⁴

É com esta visão que Antonioni realizará seus primeiros filmes da década de sessenta. Partindo de uma pequena história entranhada no cotidiano para mostrar o sentimento de vazio em sua globalidade, reacende os argumentos sobre a necessidade de um cineasta recorrer a idéias ou temas que, a priori, lhe garantam uma participação ativa no universo, e com o abandono da “gramática cinematográfica”, produz um cinema livre, onde a “desdramatização”, é uma das características.

⁴³ Como muito bem analisa José Lino Grünewald, “Resnais absorve todo um legado de recursos já cristalizados em obras de vulto e devolve-os noutra vibratum de espaço-tempo. (...) Presente passado e futuro se anulam uns aos outros, desprendendo a fixação romântica de um tempo, para a totalidade se oferecer, em circuito reversível, como um auge de intensificação do presente, o que propicia o momento em seu máximo de vitalidade. Em *Hiroshima...*, não existe uma história discernível na velha tradição literário-discursiva. Ao contrário do habitual, em que uma série de efeitos simboliza uma história, um fato, no caso de Resnais é a própria história que se esvazia num entrecortar e simboliza um tudo ou nada – um jogo de oposições, uma dialética de contrastes”. *Um Filme é um Filme O cinema de Vanguarda dos anos 60* (org.Ruy Castro) São Paulo, Editora Schwarcz, 2001, pg.51.

⁴⁴ Roland Barthes, “Cher Antonioni”, em A.A.V.V., *Cher Antonioni*, Roma. Ente Autonomi di gestione per Cinema. (O texto foi publicado originalmente em *Cahiers du Cinema*, 311, Paris, maio de 1980). Citado por Angel Quintana em “El nuevo cine italiano” (1959-1961), *El Nuevo Cine Italiano del Neorrealismo a la modernidad*, 1997, p.212.

Nada acontece segundo a velha concepção; ou tudo acontece de acordo com a própria experiência, com uma nova formulação. Não existe um argumento no sentido clássico, que compreenda uma narrativa. Não há um motivo, portanto, e sim um entrosamento de motivos, isoladamente heterogêneos, que se reúnem para implicar uma duração essencial que não é adjetiva a nada que seja exterior a ela mesma. A dedução discursiva de uma história aqui em nada auxiliará na compreensão de seu sentido. A câmera testemunha os fatos, rodeia-os, delineia-os, mas não os explica, não conclui – em suma, não está manejada pelo escritor ou pelo pensador. É puro cinema, como afirma Grünewald.

Por fim, Antonioni introduz em suas obras procedimentos estilísticos paralelos aos da literatura contemporânea experimental, cujo resultado é a perda do equilíbrio sobre o qual se baseava o mecanismo do relato. Estes procedimentos eram caros a Robbe-Grillet e a Alexandre Kluge que abandonaram a literatura para seguir a carreira cinematográfica, onde entreviam, entre outras coisas, a possibilidade de uma expressão mais livre da realidade e um meio para um contato mais rápido e imediato com o público.

Lembramos em especial as obras de autores como Cesare Pavese, autor de *Tra donne sole* e Albert Camus, que sem dúvida deixaram nele uma marca profunda, apesar de Antonioni ter declarado em um debate em Bologna:

*“Muchas veces se me asemejó a Cesare Pavese, pero debo decir que me siento muy lejos de él. Su conocimiento de los hombres y de las mujeres era un conocimiento más abstracto, más poético que real. Mis impresiones vienen siempre de los hechos, de datos precisos de la realidad. En cierto sentido, mis films son más autobiográficos que los libros de Pavese. Por otra parte, el hecho que Pavese haya puesto fin a su vida de manera tan trágica, mientras yo continuo rodando películas, me parece totalmente significativo”.*⁴⁵

Pensando na estreita relação de Antonioni com a literatura, não se pode deixar de mencionar que no filme *L'Avventura*, entre os livros da personagem Ana, está *Suave é a noite* de Scott Fitzgerald. Além de textos literários, há também os

⁴⁵ DI CARLO Carlo . “Vedere con un occhio nuovo”, in Carlo Di Carlo, *Michelangelo Antonioni*, Roma, Bianco e Nero, 1964. Citado por Franca Napolitano Lojacano, “Modernidad de Michelangelo Antonioni” in *La Realidad Obstinate*, Buenos Aires, 1992, pg.195.

textos filosóficos, que iam de *L'être et le néant* (O ser e o nada) de Jean Paul Sartre às obras dos mestres da escola de Frankfurt.

A abordagem cinematográfica de Antonioni vai influenciar toda a geração de 60 no contexto internacional e também na Argentina de Cortázar, como aponta Cláudio España:

*“El aporte del cine de Antonioni fue vasto y cierto movimiento cinematográfico emergente de preocupaciones culturales argentinas hacia 1960 le debe mucho: La cifra impar, de Manuel Antín, por ejemplo, que bebió su estructura y los filos del relato en un texto de Cortázar, pero se comunicó con el receptor a través de espacios lentos y tiempos vacíos, y valgan los adjetivos en contraste con los sustantivos, porque la ironía del casi juego barroco de contrastes fue otra constante de entonces”.*⁴⁶

Para terminar, citamos outra vez Godard: *“En el fondo, podríamos decir que el período anterior al 68 se caracterizaba por falta de ilusión, y que luego viene un periodo más largo, caracterizado por la ilusión”.*

A mulher no cinema e na literatura: o corpo feminino.

Na história da evolução da personagem feminina na literatura e no cinema, Michele Coquillat, segundo Noel Burch,⁴⁷ é a primeira que põe em evidência o esquema que desde os românticos preside a imagem feminina, esquema no qual *“la heroica transcendencia masculina se construye sobre la inmanencia bovina de las mujeres, ontologicamente atrapadas en la contingencia, ineluctablemente sumisa al peso de una sociedad conformista.”*, e estas mulheres, “anti-heroínas”, portanto, produzem uma espécie de letargia nociva da qual o criador masculino deve escapar ou sucumbir como o jovem Werther, condenado primeiro à impotência artística e depois à morte por causa do amor funesto à uma mulher. Assim, durante muito tempo, a tendência era a de vincular a mulher à dicotomia virtude x pecado: de um

⁴⁶ ESPAÑA, Cláudio, “Antonioni, precursor del cine sobre el hombre en crisis”, in *La Realidad Obstínada*, Buenos Aires, 1992, pg.199.

⁴⁷ Noel Burch, “Efectos perversos de la noción de autor” em *La Fábrica Audiovisual*. Buenos Aires, FADU, 2000, pg.11.

lado, supostamente positivo, a ingênua ou a heroína; de outro, supostamente negativo, a *vamp*, a *femme fatale*,⁴⁸ a pecadora.

A "femme fatale" é, classicamente, uma personagem feminina do cinema *noir*. Mulheres ambíguas e misteriosas, sedutoras e não raro cruéis, que usam e abusam dos homens para depois descartá-los. O estereótipo do *noir* é claramente bíblico: os homens são diretos, claros e objetivos em suas ações, e as mulheres são ambíguas e misteriosas. Os homens representam a razão e, quando se tornam dissimulados, normalmente estão sob influência feminina. Já a mulher é a representação clássica do pecado⁴⁹. O bem ou o mal: a mulher poderia pecar, até mesmo em cenas de vigoroso realismo – mas depois desabaria sobre ela o formalismo punitivo de uma arquitetura moral. É preciso, então, fugir desta mulher.

A imagem da mulher como símbolo do perigo vigente durante o século XIX, segundo Andréas Huyssen⁵⁰, era a representação dos medos e ansiedades provocados pela modernização e os conflitos sociais. Neste estudo "Mass culture as woman", Huyssen comenta que o discurso político, psicológico e estético do começo do XIX, atribui, sistematicamente e de maneira obsessiva o fenômeno da cultura de massas, sua arte e literatura ao gênero feminino, enquanto a cultura nobre, tanto a tradicional como a moderna, se inscrevem claramente no território da atividade masculina. Esta polarização sexuada como símbolo das contradições sociais será, ainda, retomada ao final do XIX, quando então, as mulheres parecem alcançar uma presença mais efetiva nos espaços de atuação social tradicionalmente masculinos.

⁴⁸ A cena de abertura de *Femme Fatale* mostra uma mulher nua - Laure Ash (Rebecca Romijn-Stamos) - sobreposta à imagem de Barbara Stanwyck durante o clímax de *Pacto De Sangue* (*Double Indemnity*, 1944), de Billy Wilder, quando Phyllis (Stanwyck) hesita antes de matar Walter Neff (Fred MacMurray), homem que ela seduziu e convenceu a participar de um assassinato. O roteiro de *Pacto De Sangue* foi baseado no livro *Double Indemnity In Three Of A Kind*, de James M. Cain, também autor de *O Destino Bate À Sua Porta* (*The Postman Always Rings Twice*) e roteirista. Cain é um dos autores do chamado "realismo" americano dos anos 30: uma literatura urbana, repleta de detetives durões (hard boiled) e mulheres sedutoras (femmes fatales), que deixava explícita a situação dos EUA durante a Grande Depressão. Após adaptados para as telas, os livros de autores como Cain, Raymond Chandler e Dashiell Hammett ficaram conhecidos "literatura noir".

⁴⁹ Vale a pena lembrar de Paola (Lucia Bosé), personagem em *Cronaca di un amore* (1950), e como Antonioni trabalha este estereótipo de uma maneira anti-convencional.

⁵⁰ Andreas Huyssen, em "Mass culture as woman" Em *After the Great Divide*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1986

Ao início do século XX, ainda que a mulher passe a simbolizar os novos tempos, não perde totalmente o caráter de figura enigmática e terrível, como foram as Salomés e Judithes do final do século:

“The fear of the masses in this age of declining liberalism is always also a fear of woman, a fear of nature out of control, a fear of the unconscious, of sexuality, of the loss of identity and stable ego boundaries in the mass”. (1986:52)

Huyssen, em “The vamp and the machine: Fritz Lang’s *Metropolis* ⁵¹, argumenta que os textos modernistas tendem a relacionar as máquinas com as mulheres, deslocando ou projetando seus medos na tecnologia onipotente e os medos patriarcais à sexualidade feminina, e mostra que historicamente a tecnologia se relacionou com a sexualidade feminina quando a máquina começa a ser percebida como uma entidade ameaçadora capaz de uma destruição vasta e incontrolável. Na literatura deste século, a vida humana aparece vulnerável ao poder potencial de destruição massiva da máquina.

O filme *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang, é um exemplo clássico : combina uma celebração à eficiência tecnológica com um temor do poder da tecnologia para destruir a humanidade e colocar-se fora de controle. Esta resposta dual se expressa no filme em termos sexuais: um *robot* com forma de mulher representa a tecnologia e simultaneamente alude a uma ameaça poderosa. O *robot* se distingue pela sua sexualidade franca: essa é a maneira sedutora com a qual se faz estalar uma revolta caótica.

A simbolização da modernidade na figura feminina, está representada tanto em seu aspecto exterior como por suas atitudes de independência e ousadia, mas vem marcada, principalmente, pela transformação na aparência física com os cabelos mais curtos e roupas que deixam as pernas descobertas, e acaba por ser problemática já que rompe com o lastro de uma tradição fortemente arraigada nos estereótipos, que se choca com esta transformação . A nova imagem feminina e o novo status da mulher na sociedade reclamam uma atenção especial, e a resposta masculina diante dessas novas mulheres será, constantemente, uma dualidade entre a atração e o rechaço, a fascinação e a repulsa.

⁵¹ Em *After the Great Divide*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1986.

A visão que a literatura vanguardista e seus representantes majoritariamente masculinos oferecem das mulheres através de suas personagens femininas está impregnada pela oscilação do sentimento da época, que se divide entre o otimismo, a confiança e a utopia futurista, o pessimismo, o temor e o desarraigo no mundo da modernidade. As mulheres dos textos vanguardistas são essencialmente figuras transgressoras que constantemente se negam a dobrar-se ao ideal imperativo de mulher e ao ideal novelesco de heroína que em grande medida, ainda estava presente. Por um lado, essa negativa de encarnar o “ideal feminino” provoca o desarraigo dos personagens masculinos que compartilham suas aventuras, ao mesmo tempo, seduzidos e assustados, e por outro, leva a pagar um alto preço por infringir a norma estabelecida. Em muitos romances, por seus ousados comportamentos, muitas personagens femininas terão como companhia final a solidão, a loucura ou até a morte.

Porém, a encarnação crítica do moderno nas personagens femininas, permite também que o protagonista masculino se conscientize de uma situação velada e opressiva: a realidade de um mundo degradado ao qual renuncia junto com os convencionalismos burgueses. A figura feminina como ruptura da norma, permite, deste modo, denunciar um passado tradicional e decadente ao qual se deve rebelar e então, o emocional clássico da heroína romântica, sensível e indefesa, é substituído por atitudes transgressoras. A sedução segue sendo uma constante, mas a mulher seduz sem sentimentalismos, e mostra uma ausência de sentimentos que choca com a ideia de fragilidade emocional feminina tradicional.

O corpo é colocado em cena pela contracultura como *locus* da transgressão, do delírio e do transe, através das experiências da droga e do sexo, segundo Ana Lúcia de Castro.⁵²; e o culto ao corpo abre espaço para uma sexualidade mais livre. Na década que avança surge para o corpo um novo conceito de peso. As curvas voluptuosas femininas dadas como padrão de beleza nos cinquenta, na figura emblemática e glamurosa de Marilyn Monroe, cedem lugar ao conceito de magreza. Modelos famosas como Twiggy e Verushka padronizam a “cara-de-fome” e instituem o vício do peso.

⁵²CASTRO, Ana Lucia. *Culto ao corpo, Modernidade e Mídia*, Unicamp. Disponível no site www.efdeportes.com

A luta pelo divórcio e o aborto já aceitos em vários países, a pílula anticoncepcional e o ingresso acelerado da mulher no mundo profissional, ocasionam um vôo imprevisto e se convertem em senhas de identidade do século. A mulher, administrando seu próprio corpo, abre espaço para o projeto radical da emergência do movimento feminista e da revolução sexual que marcaria inclusive uma nova organização da família e das empresas. O feminismo passa a ser parte dos novos discursos teóricos em todo mundo e, por meio de outros movimentos radicais, a mulher começa a revoltar-se contra aquilo que considerava práticas opressivas das sociedades patriarcais contemporâneas e de seus consortes.

É no ano de 1956, que Roger Vadim debuta com uma obra de fortíssimo impacto: *Et Dieu créa la femme* porque ao mesmo tempo que lança um novo tipo de mulher – na figura de Brigitte Bardot – oferece uma imagem renovada da personagem feminina no cinema ao colocar em primeiro plano a sua emancipação sexual. Estava aberta a porta para a liberação sexual no cinema.

CAPÍTULO 2

CONSTRUINDO O OLHAR

2.1 A questão do olhar

*“On ne voit pas toujours ce qu’on regarde,
mais on regarde toujours ce que l’on voit”*

La Palisse.

Não vemos sempre aquilo que olhamos, mas olhamos sempre aquilo que vemos. É uma verdade de La Palisse, que não pode ser contestada por ninguém. Para ver é necessário olhar, mas é preciso não esquecer que ver é um ato de fantástica complexidade: se *olhar* é ao mesmo tempo sair de si e trazer o mundo para dentro de si, *ver* é realizar esse mundo através da relação entre as coisas e nós mesmos e a complexidade está em que, apesar do fato do mundo exterior ser real e de podermos descrevê-lo na sua integridade, o “realismo” é vulnerável na sua representação.

O jogo instituído por esse binômio - o olhar e o mundo - contém uma magia que não envolve apenas a mera visualidade. Essa magia consiste em que o olhar abriga espontaneamente a crença em sua *atividade*, isto é, a visão depende de nós, nasce em nossos olhos, mas é e em sua *passividade* que ela depende das coisas externas, as que nascem lá fora, no reino da representação do real. A partir deste itinerário ziguezagueante somos então remetidos aos jogos infundavelmente multiplicadores e espelhantes da imaginação.

Pensemos no olhar do artista: a visão que não é só fruto do ver, mas uma posição, uma idéia, um ponto de vista sobre o mundo. É um olhar que se infiltra na realidade e que afirma a representação como uma operação sobre o real, ou ainda, que (trans)forma essa realidade.

Já é lugar comum apontar as profundas transformações que alteraram o modelo de *olhar/ver o mundo* desde o fim do século XVII. O olhar solitário, todo-poderoso e desesperadamente limitado se volta e se modela no século XIX nas máquinas e nos espetáculos fundados sobre sua ubiqüidade e sua mobilidade. O

olhar moderno se firma na fascinação pela tecnologia, para em seguida, se nublar de silêncio e mergulhar no vazio da frustração.⁵³

A gênese do processo criativo em cada autor no ato da escritura é de critério muito particular, basta lembrar nomes como o de Eliot, Keats, Valéry, Poe, Brecht, Borges e tantos outros.

Examinando a gênese do processo criativo de Cortázar e Antonioni, encontramos o olhar da criação estilística. Em ambos, no olhar, a tendência “wittgenstiana”. Diz Antonioni:

*Quando não sei o que fazer começo a olhar. Existe uma técnica também para isso, ou melhor, existem várias. Eu tenho a minha. Que consiste em remontar de uma série de imagens a um estado de coisas. A experiência me ensina que quando uma intuição é bonita ela também é certa. Não sei por quê. Wittgenstein sabia.*⁵⁴

Dessa realidade, ambos extraem o invisível e o revelam através de uma estrutura que está além das aparências:

“O que não sei responder quando alguém me pergunta como nasce um filme é justamente como se dá o próprio nascimento, o parto, o insight, os três primeiros minutos(...)

*Uma manhã acordo com algumas imagens na cabeça. Não sei de onde vêm, como e por quê. Nos dias e nos meses seguintes elas voltam e eu não posso fazer nada, não faço nada para mandá-las embora. Fico olhando para elas e mentalmente faço anotações que depois passo para um bloco”(...) “um material que acaba se tornando um estorvo se o filme não é feito. Escrevo para livrar-me dele. Sou portanto um diretor que escreve, não um escritor.”*⁵⁵

Cortázar, construtor extremamente hábil e lúdico, joga com todas as possibilidades da linguagem na criação narrativa de seus contos e ao mesmo

⁵³ AUMONT, Jacques. *O olho interminável*, São Paulo, Cosac & Naify, 2004,pg.70

⁵⁴ ANTONIONI, Michelangelo. “Aquele boliche no Tibre” in *O fio perigoso das coisas e outras histórias*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira pg.65. O que nos diz Antonioni sobre Wittgenstein pode ser explicado como das *Mystiche* (o místico). “Existe com certeza o indizível. Isto se mostra, é o que é místico. Ou ainda como escreve no prefácio do *Tractatus, Lógico-Philosophicus* reiterando ao longo do livro até o final: (...) em geral o que pode ser dito, o pode ser claramente, mas o que não se pode falar, deve-se calar”. Apud, Arrigucci, *O Escorpião Encalacrado*, São Paulo,Ed. Perspectiva, p.27

⁵⁵ ANTONIONI, Michelangelo. “O deserto do dinheiro” “in *O fio Perigoso das coisas e outras histórias*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1990, pg.109.

tempo, obedece às leis internas de construção postuladas em seus diversos escritos teóricos na recriação da ótica cotidiana. Vejamos.

2.2. JULIO CORTÁZAR

*Se habla tanto de ti que eres como
una vasta nube de palabras, un juego de
espejos, una reiteración de fábula inasible.
J.Cortázar (Los reyes)*

O ano de 2004 provou que a obra de Cortázar continua suscitando o interesse de estudos que tentam aprofundar-se na estrutura e no conteúdo de sua narrativa. Nesse ano de comemoração dos 90 anos de seu nascimento (26/08/1914) e 20 anos de sua morte (12/02/1984), seus textos, que causaram na década de 60 uma verdadeira revolução no mundo das letras, se vêem ainda despertando o exercício da crítica, num diálogo aberto e incondicional, franqueado pelas “passagens” que Cortázar formalizou com seus leitores e críticos.

Essas passagens, labirínticas e difíceis, nos são dadas através dos seus próprios escritos teóricos, do seu “laboratório do escritor”, onde podemos “*encontrar todo o movimento que o escritor realiza em torno da sua concepção de obra e de estilo*” e numa série de associações e interações com sua obra ficcional, tentamos, numa busca constante e cada vez mais profunda, a possibilidade de aceder ao mundo de sua poética, mundo esse que tem como centro, o homem-e-sua-circunstância⁵⁶.

Pulsões, paixões, visões. Fios entrelaçados e justapostos que formam o avesso do tapete que cobre a realidade empírica e o condicionamento histórico e que, quando a descoberto, nos oferecem uma visão compacta do grande mistério do destino do homem.

Todo estudioso de Cortázar sabe que adentrar em sua obra é, antes demais nada, arriscar-se em um jogo de teias finas, dado o desafio que se reveste com um

⁵⁶ A expressão é de Ricardo Piglia, em “Ficção e Teoria: o escritor enquanto crítico” (*Travessia-Revista de Literatura*, n.33, UFSC, Ilha de Santa Catarina, ago.-dez.1996;p.47-59). Neste ensaio, estabelece uma relação entre a prática de literatura e a reflexão sobre a literatura.

ar de sedutora intimidade pelo pacto firmado entre o autor e o leitor.⁵⁷ Temas familiares e recorrentes, procedimentos reiterados no universo cortazariano dão, à princípio, a sensação de que são pontes sistematicamente colocadas nos textos para aportar na esfera do plausível, mas na verdade, essas pontes são apenas tentativas de traduzir a emoção de um segundo do autor que está saturado de desconcerto -entendido aqui como um obstinado anti-conformismo contra “La Gran Costumbre”. Em cada um dos seus escritos buscamos a porta secreta que leva à realização dessa emoção ou ao enigma do labirinto. Vejamos porque.

O intelecto e a sensibilidade de Cortázar estão fusionados num olhar que procura captar da realidade o real - *“jamais réel et toujours vrai”* – e que são, em seguida, fecundados nos temas que ele manipula em seus escritos, criando uma realidade-outra que se oculta por trás da realidade aparente. Sua concepção da realidade objetiva como máscara de outra realidade mais verdadeira, e das palavras como formas integradas a esse mundo de aparências, geram um instigante processo de dualidades, simetrias e correspondências. Na verdade, Cortázar usa a realidade existente apenas como matéria prima, sem se (pre)ocupar, no entanto, com a forma já conferida à essa realidade. O problema maior está no grau de identificação e de atenção do leitor. É preciso estar disposto a ceder e a conceder a esse jogo de contínua sedução exercido pelas palavras que agem como sereias irresistíveis, o que nos pede o texto.

“Abrir la puerta y...”, nos incita Cortázar. Abrir a porta não é somente um verso de uma canção da infância⁵⁸ é, sobretudo, deslizar entre o mecanismo binário típico da razão humana *“a fin de permitirnos vislumbrar la posibilidad latente de una tercera frontera, de un tercer ojo”*⁵⁹ para que possamos pensar e articular as renovações propostas no terreno fantástico de seus relatos que podem livrar-nos da monotonia e da inércia.

Cumplicidade, exige Cortázar: *“¿qué le importaba a Van Gogh tu admiración? Lo que él quería era tu complicidad, que trataras de mirar como él estaba mirando*

⁵⁷“ (...) escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas” in “Del sentimiento de no estar del todo” – *La vuelta al día en ochenta mundos*, T.I, 1986, p.32

⁵⁸ A canção diz assim: *“arroz con leche/ me quiero casar/ con una señorita/ de porte y tal/ que sepa coser/ que sepa jugar/ que sepa abrir la puerta para ir a jugar/ Con ésta sí/ con ésta no/ con ésta señorita mi caso yo”*.

⁵⁹ Cortázar, J. “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”. *Obra Crítica 3* (Ed. Saul Sosnowski) Buenos Aires (1983), 1994, pg.100.

*con los ojos desollados por un fuego heracliteano...*⁶⁰ ou seja, olhar além do valor pragmático proposto pela ordem canônica; olhar e desfrutar o prazer que proporciona a descoberta deste olhar.

Por isto, nós leitores de Cortázar, temos que ser “*un lector dispuesto a participar en el juego, a aceptar lo inaceptable, a vivir en un estado permanente de lo que Coleridge llamaba “la suspensión de la incredulidad”*”.⁶¹

Significativamente, o fantástico de Cortázar surge dentro de um plano de cotidianidade, (o que Freud classificou como “das Unheimliche”)⁶², porque para ele a irracionalidade está situada no seio do real, e assim, toda exploração da realidade se revela passiva e é aceita sem indícios de rebelião. A verificação da irracionalidade no seio do real provoca a quebra de um racionalismo vulgar e funda uma realidade paralela, porosa, uma realidade-outra (*paralaje verdadero*) que se fecha sobre si mesma. A realidade não é uma ordem dada de uma vez e para sempre e sim múltipla e complexa. É uma ilha suscetível de transformação, segundo os ditados do acaso – uma nova razão que pode abolir as fronteiras entre o real e o imaginário. E como tal, deve haver algum ponto do tempo e do espaço, um “ponto vélico”, - ponto de convergência dos desejos do narrador, do autor e do leitor- , que permita uma conjunção favorável na qual as diferenças se anulem e resumam o descondicionado.

Assim, Cortázar insiste num constante jogo dialético do desejo de ver além das estabelecidas fronteiras da realidade, de aprofundar-se nela, de descobrir a interioridade em que se alojam as psicologias, a busca da essência e onde o leitor deve imaginar o trânsito da vida à ficção com a ambivalência do personagem. O poeta deve cumprir a forma mágica do princípio de identidade e ser outra coisa. -“*Si un gorrión viene a mi ventana, participo de su existencia y picoteo las arenillas*”-, como teoriza J. Keats).⁶³ , e através deste “diante de si mesmo”, consumir privilegiadamente o seu destino. No citado estudo “Para una poética”, Cortázar tenta

⁶⁰ “Morelliana, siempre”, in *La vuelta al día en ochenta mundos* T.1, México, Siglo XXI Ed. (1967),1986.

⁶¹ Cortázar, J. “El estado actual de la narrativa em Hispanoamérica, *Obra Crítica* 3, 1994, pg.96.

⁶² Deste conhecido estudo de Freud, nos interessa destacar que enquanto o *Heimlich* (íntimo, do lar), procura situar o leitor no terreno realista, o *Umheimlich* quebra essa realidade previsível da convenção inicial, rompendo o falso pacto estabelecido no princípio da leitura e criando “de golpe” um efeito inesperado.

⁶³ Em “Para uma Poética”, *Obra Crítica* 2, 1994,p.278.

provar que existem atitudes comuns entre o poeta e o mágico. Para isso utiliza as noções do antropólogo Lucien Lévy-Bruhl sobre a mentalidade pré-lógica. Entre essas, a que mais nos interessa é a chamada “ley de participación”: *“La esencia de la participación consiste, precisamente, en borrar toda dualidad; a despecho del principio de contradicción, el sujeto es a la vez él mismo y el ser del cual participa”*, que indica talvez, que a auto-realização só é possível através de uma espécie de cisão binária; um processo no qual o indivíduo poderia dividir-se em duas metades, observar-se, interpretar-se e unificar-se outra vez, como aponta o crítico Alfred J. Mac Adam⁶⁴. O fenômeno da “dualidade” aparece em muitas de suas obras e está longe de ser uma representação alegórica dos lados positivo e negativo da natureza humana, tampouco uma representação de esquizofrenia (duplicação da personalidade), como sugerem alguns críticos.

Perguntado por sua obsessão pelo “doble” em seus relatos, Cortázar declarou:

*“Jung podría hablar de una especie de arquetipo porque no se olvide que los dobles -no sé si explícitamente en el sistema de Jung pero, en todo caso en las cosmogonías, en las mitologías del mundo- el doble, los personajes dobles, los mellizos ilustres: Rómulo y Remo, Cástor y Pólux, los dioses dobles, son una de las constantes del espíritu humano como proyección del inconsciente convertida en mito, en leyenda. Parecía que el hombre no se acepta como una unidad sino que, de alguna manera, tiene el sentimiento de que simultáneamente podría estar proyectado en otra entidad que él conoce o no conoce pero existe. Me pregunto -poniéndome a inventar un poco- si aquellas fantasías de Platón sobre los sexos no tienen también un poco que ver con esto. Platón se preguntaba por qué hay hombres y mujeres y sostenía que, originalmente había uno solo que era el andrógino, que luego se dividió en dos. El amor sería, simplemente, la nostalgia que tenemos todos de volver al andrógino. Cuando buscamos a una mujer estamos buscando a nuestro doble, queremos completar la figura original. Estos temas reaparecen en múltiples cosmogonías y mitologías, y siguen habitando en nosotros.”*⁶⁵

Temas recorrentes como sua preocupação (claramente borgiana) pelo mundo dos sonhos, sua intuição de uma radical incomunicabilidade entre os seres, sua

⁶⁴ Mac Adam, Alfred J. “La torre de Dánae”, Revista Iberoamericana, s/n p.457

⁶⁵ Entrevista à Ernesto Gonzáles Bermejo. “Conversaciones com Cortázar” Disponível no site www.ciudadseva.com

constatação da existência de um estado de afasia semântica, entendendo por tal, esse embotamento do sensorial, o intelecto e a sensibilidade como resultado de uma manipulação e instrumentação abusivas da linguagem são procedimentos reiterados em sua produção.⁶⁶

Os artigos críticos que Cortázar escreveu durante os anos 40 e os primeiros anos da década de 50 são o produto de uma análise da tradição literária, nos quais Cortázar pretendia encontrar os rasgos essenciais do investigador no investigado: *“Si la novela clásica relató el mundo del hombre, si la novela del siglo pasado se preguntó gnoseológicamente el cómo del mundo del hombre, esta corriente que nos envuelve hoy busca la respuesta al por qué y al para qué del mundo del hombre.”*⁶⁷

Lograr respostas para estas perguntas induz a uma busca problemática. Uma leitura mais acurada da narrativa cortazariana permite detectar como se apresenta em muitos de seus contos o questionamento da escrita, e geralmente essas preocupações estéticas encarnam em protagonistas-narradores que utilizam a primeira pessoa: “Axolotl”, *“acaso va a **escribir** sobre nosotros, creyendo imaginar un **cuento** va a **escribir** todo esto sobre los axolotl”*; em “Reunión”: *Ahora esto que **cuento** pasó hace rato... Después hay como un hueco confuso... Ya no hay mucho que **contar**”*; “Manuscrito hallado en un bolsillo” e Ahí pero dónde, cómo: *“No sé como **decirlo**”. Y si insito es porque no puedo más... que **escribiéndolo** por lo menos lucho contra lo inapresable... fijar con alguna salmodia lo que se te va yendo”*. (grifo nosso)

Os estudos sobre Julio Cortázar proliferam: encontramos artigos que tratam dos temas recorrentes em sua obra, análises ilhadas de contos específicos ou de seus romances; encontramos também vários livros que tentam dar uma visão panorâmica do homem Julio e de sua produção literária, incluindo às vezes, perspectivas ou pontos de vista muito peculiares do crítico que escreve, gerando polêmicas intermináveis.

E é por isso, que aos vinte anos de sua morte, a aventura continua: porque sempre *“acosa la oscura intuición de que algo excede a sus obras, de que al cerrar*

⁶⁶ Trata-se aqui de uma adaptação das palavras de Juan Carlos Curutchet em *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Ed. Nacional, Madrid, 1972.

⁶⁷ “Situación de la novela”, in *Obra Crítica 2*, 1994, pg.222.

la maleta de cada libro hay mangas y cintas que cuelgan por fuera y es imposible encerrar(...).⁶⁸

Assim, cúmplices que somos uns dos outros e do autor, abdicamos da alternativa no instrumental crítico substituindo “ou” por “e” e acrescentamos mais uma invasão ao mundo da linguagem de Cortázar, esse mundo *limítrofe* do “*extranjero y lo hostil*”,⁶⁹ seguindo seu olhar sobre a realidade que o circunda, rasgando a pele da sua literatura, mapeando seus territórios sem, no entanto, violar o *estranho e adverso* de sua obra.

Para tanto, vamos tentar mapear a história de um olhar, um olhar que nasce na candura da infância, atravessa lembranças, recebe a influência deste ou daquele autor, capta em gestos inocentes carícias carregadas de erotismo, percorre o labirinto do desejo, a noção do duplo, as passagens, as galerias, que nos contará um pouco de sua história e delineará na fisionomia definitiva de sua obra de narrador do mundo adulto, para chegar até o conto “Las babas del diablo”, do livro *Las armas secretas*(1959).⁷⁰

Dos cinco contos reunidos em *Las armas secretas*, podemos considerar “Las babas del diablo”, como o mais complexo: os contrapontos espaço- temporais, a narração que não segue uma clara seqüência temporal; a noção de simultaneidade; a presença do duplo e do fantástico e, é claro, o *porquê* e o *para que* da história contada.

⁶⁸ *Obra Crítica*, T.1, 1994, p. 42

⁶⁹ Diz Cortázar: “*El lenguaje es como la piel de la literatura, su limite tras el cual, para decirlo con una imagen de Neruda, “lo extranjero e lo hostil allí comienza”* *Obra Crítica*, T.1, 1994, p.52

⁷⁰ Posteriormente, em 1966 in *Los Relatos* (3)- *Pasajes*, numa compilação feita pelo próprio autor, compilação essa que não segue uma ordem cronológica, já que como diz Cortázar, “*Maurice Blanchot demonstrou que o tempo-calendário pouco tem que ver com o tempo do laboratório central: presumido seria o escritor que acreditasse haver deixado para definitivamente para trás uma etapa de sua obra. Em qualquer página futura, pode estar a nossa espera uma nova página passada, como se ficasse algo por dizer do ciclo que acreditávamos anterior, ou como se, depois de haver tirado todas as gravatas velhas para agradar a nossa amada esposa no dia das bodas de prata, descobríssemos que pusemos, que horror!, a gravata de bolinhas presenteada por aquela noiva que depois não se casou conosco*”.Nota do Autor em *Final do Jogo*, Tradução de Remy Gorga Filho.Rio de Janeiro, Ed. Expressão e Cultura 3ª edição, 1974, pg.198.

JULIO CORTÁZAR: O COMEÇO

“Desde muy pequeño asumí con los dientes apretados esa condición [paralaje verdadero] que me dividía de mis amigos y a la vez los atraía hacia el raro, el diferente, el que metía el dedo en el ventilador.”

La vuelta al día en ochenta mundos

Creo que puede afirmarse sin temor a equivocarse que todo niño, excepto en los casos en que una educación implacable lo aisle a lo largo del camino, es esencialmente gótico.

Obra Crítica 3

O universo fantástico do menino Julio se forma em Bánfield, subúrbio de Buenos Aires, onde chega aos quatro anos vindo da Bélgica onde nasceu. Sob os olhares femininos da mãe, da tia e da irmã vive uma infância singular. A casa onde vivia com corredores e escadas mal iluminados, com um porão ameaçador, e principalmente, com uma biblioteca predominantemente européia (mas que continha também Horácio Quiroga), cria uma atmosfera “gótica”. As brincadeiras comuns do mundo infantil são então substituídas por leituras que despertam nele uma grande atração pelo mundo da imaginação e da fantasia. Da vocação para o excepcional e o mágico, nasce uma predisposição para questionar a realidade cotidiana e enriquecê-la com elementos fantásticos e oníricos.⁷¹

Surge daí, seu alto grau de engenhosidade lúdica: jogos de palavras, anagramas, palíndromos, charadas, que somados aos rituais infantis e aos sustos trabalhados,⁷² formam uma escritura que segue o caminho do jogo porque Cortázar

⁷¹ “Cada vez que veo las bibliotecas donde se nutren los niños bien educados, pienso que tuve suerte; nadie seleccionó para mí los libros que debía leer, nadie se inquietó de que lo sobrenatural y lo fantástico se me impusieron con la misma validez que los principios de la física o las batallas de la independencia nacional.” “Notas sobre el gótico en el Río de la Plata”, *Obra Crítica 3*, 2004, p.81.

⁷² “Curiosamente, esa familia tan dada a propagar las más horrendas historias de miedo y de terror, mantenía también el culto del valor viril, y así desde muy pequeño se me obligaba a realizar expediciones nocturnas dirigidas a templar mi hombría y mi habitación se convertía en una buhardilla iluminada por un cabo de vela al final de una escalera donde el miedo, vestido de vampiro o de fantasma, me aguardaba siempre”. Op. Cit. Pg.81

sabe que é só através desse jogo que poderá roçar o sentido dessa outra realidade que quer comentar.

Aos três anos, o cantar de um galo que corta a madrugada, o faz sentir pela primeira vez, o sentimento do abandono⁷³ “*algo que hoy puedo llamar mortalidad y que en ese instante era sentir por primera vez el ser como despojamiento desolado*”, e esse sentimento de solidão é o mesmo que sentirá quando foi professor na província de Chivilcoy (de 1939 à 1944) e Bolívar⁷⁴, nos ministérios europeus onde trabalhou como tradutor⁷⁵. Será o mesmo que reinará livremente desde seus primeiros contos, como “Bruja” (*Revista Correo Literário*, 1944) e “Casa Tomada” (*Los Anales de Buenos Aires*), 1946 – então sob a direção de Jorge Luis Borges).

Das lembranças da estação de ferro de Bánfield, somamos mais três histórias que apontam para momentos da infância, para os rituais infantis, histórias que ecoarão na obra do autor. A primeira trata das “cerimônias”⁷⁶, onde já se configura o jogo. A outra trata da ruptura do estável, onde os olhos do menino Julio, acostumados à ordem imutável, testemunham um dia a troca de uma locomotiva,⁷⁷.

⁷³ Além do sentimento de abandono, segundo Adele Galeota Cajati, em “Continuidad de los Bestiarios” este cantar é também parte do “bestiário autobiográfico” de Cortázar que inclui ainda “*las langostas hacia los años 30 en una estancia de la provincia de Buenos Aires, el sueño del Banto en la pubertad, las ranas y las hormigas en 1942 en Misiones, los insectos durante el verano de 1972 en la casa de Saigon...*” -Lo lúdico y lo Fantástico en la obra de Cortázar, Madrid, 1986:45

⁷⁴ “Durante esos casi once años que Cortázar pasó dedicado a enseñar fuera de Buenos Aires, leyó a la mayoría de los autores que influyeron en su estilo y en su forma de pensar y de ver al mundo. Leyó a Alfred Jarry, de quien no sólo admiraba su obra sino también su actitud personal, por haberse dado cuenta de que hasta las cosas más graves pueden ser explotadas por el humor; a Borges, que con su obra le dio una lección de estilo y de economía de medios; a Roberto Arlt, que desde joven le había impresionado por su forma de captar la vida cotidiana de Buenos Aires; a Cocteau, que con su obra “Opio”, le abrió las puertas al conocimiento de la novela contemporánea; A Keats, que significó para Cortázar una de las más altas cimas de la poesía. Leyó también a Poe, Homero, Gracilazo, Virginia Wolf, Rimbaud, Mallarmé, Dickens y muchos otros autores”. Arango Toro, In *Un tal Cortázar*, 2001, pg.29

⁷⁵ No texto “Noches en los ministerios de Europa”, ecoa toda essa atmosfera que recobriu a infância de Cortázar. *La vuelta al día en ochenta mundos*. 1986, pg.113.

⁷⁶ “Cuando iba yo solo, iba saltando. Es sabido que los niños gustan de imponerse ciertos rituales: saltar con un pie, con los dos pies... Mi laberinto era un camino que yo tenía trazado, y que consistía principalmente en cruzar de una vereda a la otra a lo largo del camino. En ciertas piedras que me gustaban yo daba el salto y caía sobre esa piedra. Si por casualidad no podía hacerlo o me faltaba el salto, tenía la sensación de que algo andaba mal, de que no había cumplido con el ritual. Varios años viví obsesionado por esa ceremonia, porque era una ceremonia” (Luís Harss, “Julio Cortázar o la cachetada metafísica” in *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 6ª ed., 1975, p.266

⁷⁷ “De niño era más sensible a lo maravilloso que a lo fantástico y 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. Que todo tren debía ser arrastrado por una locomotora constituía una evidencia que frecuentes viajes de Bánfield a Buenos Aires confirmaban tranquilizadamente, y por eso la mañana en que por primera vez vi entrar un tren eléctrico que

A mutação da realidade cotidiana desencadeia um choro convulsivo, mas inicia um processo que rompe a cotidianidade e lhe dá a certeza de que toda situação fundamental é reversível, o que estimula uma recriação da ótica cotidiana. A terceira, uma semente daquilo que mais tarde seria chamado fantástico.⁷⁸

No seu mundo doméstico-literário- um mundo totalmente livre- além de uma literatura de “baja calidad”, entram também Victor Hugo (*de Han de Islandia* y *El hombre que ríe*) e Edgar Allan Poe⁷⁹, escritores que o levam a escrever um poema lúgubre e necrófilo , baseado em “O Corvo”. Mas, pela mesma porta, entram também Fu Manchú “*y otros subproductos del género terrorífico*” .

Mas Cortázar ultrapassa os limites dos temas derivados desta literatura tradicional,⁸⁰ e escreve “Cuello de gatito negro” y “No se culpe a nadie”, por exemplo, onde o tema já tão conhecido e explorado das “partes separadas do corpo

parecía prescindir de locomotora me eché a llorar con tal encarnizamiento que según mi tía Enriqueta se requirió más de un cuarto kilo de helado de limón para devolverme al silencio.” “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, Obra Crítica 2, 1994, pg, 77

⁷⁸ *De mi realismo abominable de esa época da una idea complementaria el que soliera encontrar monedas en la calle mientras paseaba con mi tía, pero sobre todo la habilidad con que después de haberlas robado en mi casa las dejaba caer mientras mi tía miraba una vidriera, para precipitarme luego a recogerlas y a ejercer el inmediato derecho a comprar caramelos. En cambio a mi tía le era muy familiar lo fantástico puesto que jamás encontraba insólita esa repetición demasiado frecuente y hasta compartía la excitación del hallazgo y algún caramelo.” La vuelta al día en ochenta mundos.T.1, 1986, pg.70*

⁷⁹ *“En una imaginación un poco excesiva como la mía, los cuentos de Poe cayeron como tormentas, me hicieron mucho daño y mucho bien al mismo tiempo. Daño en el sentido de que me traumatizaron (...) Pero paralelamente con esa dimensión negativa, hay lo positivo, y es que los cuentos de Poe me mostraron a mí por primera vez el mundo de lo fantástico. Poe fue el primer escritor que me mostró que la realidad no es tan sencilla como nos lo explican las maestras, sino que hay muchas otras cosas”. “Cortázar narra cómo empezó a escribir”. OSORIO, Manuel. Citado por Arango Toro em *Un tal Cortázar*, 2001, pg.24.*

⁸⁰ *Pensamos aqui em um exemplo bem conhecido: as partes separadas do corpo humano. A denominação é de Louis Vax. Diz ele: “Del mismo modo que, en lugar de integrarse a la personalidad humana, la sexualidad o la agresividad liberadas pueden llevar una especie de vida independiente que escandaliza al hombre en cuanto ser racional, diversas partes del cuerpo humano que se liberan de la dirección central, comienzan a gozar de una vida independientemente. En un cuento de Nerval, una mano encantada, que posee una sorprendente habilidad para la esgrima, ha dejado de servir al hombre. Es ella quien lo domina, primero salva su vida, y finalmente, provoca su perdición. Nos acercamos al tema de la posesión: el hombre ya no es libre; alguien mora en él, habla por su boca, actúa por medio de sus manos.*

*El tema de la mano que goza de una vida independiente lo hallamos en la obra de Sheridan Le Fanu, La sede de la casa roja, donde la mano continúa viviendo separada del cuerpo, aterrador, pero inofensiva; lo encontramos también en un cuento de Maupassant, titulado precisamente “La mano” donde la misma se halla encadenada a una pared. Encuentran estrangulado a quien la tenía prisionera; la mano, entretanto, ha desaparecido. Si fue ella quien lo mató, es algo que no sabemos con seguridad. Pero en una narración de Harvey, “La bestia de cinco dedos”, ha sido la mano, sin duda alguna, quien ha estrangulado a la víctima” VAX, Louis. *Arte y Literatura Fantásticas*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965, pg.26.*

humano” toma novos rumos. Seus contos mesmo vinculados aos motivos tradicionais, ingressam em uma nova ordem.

É nessa realidade que se desenrola a narrativa fantástica de Cortázar, uma literatura que ainda não possui uma definição, pelo menos, uma que satisfaça ao autor. Acreditar no fortuito, descartar a causalidade, aceitar as coincidências, acatar o sentimento lúdico com uma imaginação que vá além de toda temática verificável pela razão ou pela “realidade”, e, principalmente, acreditar que o *“mistério no se escribe com mayúscula como lo imaginan tantos narradores sino que está siempre ‘entre’, intersticialmente.”*⁸¹

Um tema de Cortázar, que acreditamos, foi pouco tratado e que, no entanto, se apresenta constantemente, é o erotismo. Em *Último Round*, Cortázar lamenta a ausência do *eros ludens* na literatura escrita em língua espanhola e sua denúncia recai sobre a incapacidade dos autores em geral (inclusive dele) de integrarem-se na existência do erótico, fomentando tabus e eufemismos e utilizando um excesso de puritanismo que dilui e falseia a clara eloquência erótica de um olhar, de um gesto, de uma intenção (às vezes apenas perceptível na extremidade dos dedos). Para ele, esse comportamento não é senão a demonstração de uma pureza, na verdade, insuportavelmente alienada.⁸²

O Cortázar que nosso olhar procura e que iremos trabalhar é um Cortázar imbuído de um olhar expressivo que, diante do impasse gerado pelo fracasso da linguagem para revelar os meandros da sexualidade, instaura uma moral que exige o gozo como forma libertadora dos antagonismos e desencontros e postula a liberação de Eros das múltiplas regras ascéticas impostas pelo cristianismo e pela “Gran Costumbre”

O que une os textos aqui trabalhados é uma observação minuciosa, perversamente erótica do desejo humano, dada pelo narrador. Ao analisar ditas obras, veremos como dentro da diversidade natural do olhar, existe um olhar erótico que, além de sua vicária singularidade, se apresenta sustentado pela transgressão. Constataremos, então, que ao burlar a convenção do desejo puro, os excessos se tornam verdadeiros dispositivos da sexualidade e da crueldade e terminam por gerar um conflito também no campo lingüístico. Chegaremos, por fim, à realidade do

⁸¹ Cortázar in “La muñeca rota”, *Último Round*, T.1, pg. 261.

⁸² “En toda mi obra no he sido capaz de escribir una sola vez la palabra concha, que por lo menos en dos ocasiones me hizo más falta que los cigarrillos.” *Último Round*, T.2 1984, pg. 83.

desejo, “*una realidad sin interposición de mitos, religiones, sistemas y reticulados*”. De Bataille apreendemos a experiência do excesso, onde “o sentido último do erotismo é a morte”, que acreditamos abarca a finalidade e a razão do erótico contido no olhar cortazariano.

Cortázar sintetiza o erotismo em uma fórmula: *erotismo= sexo + inteligencia, ojos + inteligência, lengua + inteligência, dedos + inteligência, pituitária + inteligencia*⁸³, excluindo o amor convencional, propiciando assim, um sexo *culturado, sexo elaborado: de la sexualidad glandular a la mental; de la sexualiudad fisiológica a la universal: del semen al sema*. Uma jornada que se constitui plenamente do olho à glândula pituitária cujo caminho é traçado por uma lógica prudente, a inteligência.

Nesta jornada, o amor, a ternura, a tristeza, a naturalidade que subjazem em seus contos eróticos não cambiam de tom. Cortázar agrupa erotismo e palavra mas, veremos que há um preço a ser pago ao “abrir a porta e sair para brincar nos jardins eróticos”, quando a sedução é excessiva, “*car cette langue qui nous recouvre les yeux, c’est en s’emparant d’elle que l’on voit*.”⁸⁴

Em *A História do Olho*, de Bataille, os desvios obscenos, escatológicos e finalmente sanguinolentos de dois jovens apontam para três maneiras de excesso da sedução: delírio sexual, frenesi blasfemo e furor homicida. O que nos leva à conclusão de que a sedução extrema é contígua ao horror. Segundo Bataille, o olho é sedução – pois nada é tão atraente como ele no corpo dos animais e dos homens – e é ao mesmo tempo perversão, “guloseima canibal”⁸⁵. Sob esse aspecto, o olho poderia ser aproximado ao objeto cortante, cuja aparência provoca igualmente reações agudas e contraditórias.

Seguindo o dito pelo poeta Luis Cernuda, “*porque el deseo es una pregunta cuya respuesta nadie sabe*”, passemos ao comentário dos contos.

⁸³ Em *Último Round*, T.2, 1984,pg.58

⁸⁴ FAYE, Jean Pierre .Citado por Cortazar, *op. cit.* pg.84.

⁸⁵ A expressão é de Stevenson, tomada por Bataille, *A História do olho*, 2003, pg.100

Más cosas hay en una bicicleta de las que imagina tu filosofía, Horacio.

J. Cortázar (*Último Round*)

A epígrafe de “Ciclismo em Grignan”, tomada de Bataille⁸⁶, estabelece um elo entre o livro *A História do Olho* e a cena que constitui o relato⁸⁷. A ação do conto se faz sob a ação do olhar do narrador que catalisa o erótico a partir da imagem de uma adolescente que se desloca “*livianamente en la silla de la bicicleta*”,

O olhar do narrador, até então entretido em observar as meninas no meio da praça, não tarda em focar-se na ciclista. “*Bruscamente vi*”, diz o narrador. “*la silla de la bicicleta, su forma vagamente acorazonada, el cuero negro terminando en una punta redondeada y gruesa, la falda de liviana tela amarilla moldeando la grupa pequeña y ceñida, los muslos calzados a ambos lados de la silla pero que continuamente la abandonaban cuando el cuerpo se echaba hacia delante y bajaba un poco en el hueco del cuadro*”⁸⁸

A partir daí, o olhar se encarrega de relacionar a atitude da ciclista com um ato de desejo espontâneo que busca a realização do prazer solitariamente, (...) *La chica seguía apoyándose y alejándose rítmicamente de la silla, una y otra vez la gruesa punta negra se insertaba entre las dos mitades del joven durazno amarillo, lo hendía hasta dónde la elasticidad de la tela la dejaba, volvía a salir, recomenzaba*. (grifo nosso).

O procedimento de tomada de distância do narrador permite expressar no movimento entre as nádegas da jovem ciclista e o selim de sua bicicleta, algo que supera em sugestão erótica as tantas palavras que pretendam substituí-lo. O pudor de Cortázar recobre as palavras (como no caso das palavras grifadas).

(...) “*el goce estaba presente aunque no tuviera dueño, aunque la chica no se diera cuenta de ese goce que se volvía risa, frases sueltas, diálogo de amigas; pero algo en ella lo sabía, su risa era la más aguda, sus gestos los más exagerados, estaba como salida de sí misma, entregada a una fuerza que ella misma provocaba y recibía, hermafrodita inocente buscando la fusión conciliadora, devolviendo en follaje estremecido tanta savia primera*”

⁸⁶ « Elle se branlail sur la selle avec une brusquerie de plus en plus forte. Elle n'avait donc pas plus que moi épuisé l'orage évoqué par su nudité. G. Bataille (*Histoire de l'oleil*).

Publicado originalmente em 1928, sob o pseudônimo de Lord Auch, é a novela que marca a estréia do escritor no mundo das letras. « A criação da História do Olho marcou o fim de um silêncio e o nascimento de um escritor (Eliane Robert Moraes, «Um olho sem rosto », in *História do Olho*, Cosac & Naify, 2003.

⁸⁷ No texto “Cristal con una rosa dentro”, Cortázar explica essas coincidências fortuitas que precipitam uma cadeia de acontecimentos não relacionados entre si, onde o sujeito é tomado de surpresa.

⁸⁸ Todas as citações do conto “Ciclismo em Grignan” foram tiradas do livro *Último Round*, 1985 pgs.22-26

A narrativa finaliza no gozo do corpo, invocando a pureza da “hermafrodita inocente” no propósito de suas manipulações mais primitivas. A exploração dos sentidos da ciclista, desdobradamente, cala aos sentidos do narrador que explora uma sensualidade que *“busca a fusión conciliadora”*, dela no gozo do corpo *per angostam viam*, e dele na narrativa, porque sabemos que a verdade da palavra nunca é erótica. Para ser erótica – no sentido ocidental e pejorativo da palavra- é preciso acrescentar-lhe um sentido que a verdade em si não tem, por isso o narrador constrói uma verdadeira metafísica do olhar que compreende desde a simples contemplação até o gozo final.

***Veranee como lo que usted realmente es, o
en todo caso aprenda mirando a los que ya son.***

J. Cortázar, (*Último Round*)

Mulher, máquina, olhar: a mesma tríade de “Ciclismo en Grignan” está presente em “La noche de Saint-Tropez”⁸⁹. Mais uma vez, o olhar capta a “ilusão de um instante” e trama o relato que está estreitamente relacionado com a ordem do olhar e da perspectiva erótica.

Sentado na coberta de um iate, *“puesto de observación privilegiado”*, o narrador segue veloz a frenética excitação do *“ir y venir privado de sentido”* das “muchachas semidesnudas”, dos homossexuais “narcisos lânguidos”. É uma diversidade de *“pieles y lenguajes y risas y músicas, sin un otro fin que un fin de noche menos monótono que ayer, que el de perfeccionar acaso una experiencia arrasadora, un grito entre labios mordidos o drogas liberadoras, la escondida ansiedad que mueve esa serpiente sin cabeza ni cola atada a su propia recurrencia”*

O cais é o lugar da sexualidade, uma sexualidade que possui uma essência primitiva e dissolvente que contamina e se manifesta como contrária à sexualidade imposta pelos padrões. A narrativa segue este olhar, abolindo a pontuação (com exceção da vírgulas, pequeno espasmo), e o léxico empregado está diretamente relacionado com o ápice do desejo sexual: o orgasmo. *“Saint-Tropez de noche resbala*

⁸⁹ Todas as citações do conto “La noche de Saint-Tropez” foram tiradas de *Último Round*, Tomo II, 1985, pgs.192-196

y fluye como un licor seminal, una interminable lentísima eyaculación que fluye y resbala de los muelles a los yates, de las calles al muelle (...)

No meio deste caos noturno, surge um objeto que será o ponto de confluência do desejo que estabelece, enfim, uma relação com a conjuntura sexual: uma motocicleta Harley Davidson, *“un minotauro plateado (...) una máquina diseñada para domar el espacio y el viento (...) una silla de cuero rojo como um enorme corazón horizontal.*

As imagens vão sendo tecidas obedecendo ao mesmo ritmo da visão do cais. Numa sucessão de sentenças descritivas, a moto é o ponto de ordem na desordem humana que a circunda e admira: *“los hombres apreciando el doble caño de escape, el tamaño del motor incrustado en el vientre genital del toro de plata, la mujer oscuramente excitada por una máquina que la llevaría a um goce de hoteles de lujo” (...).* Um olhar impregnado de fantasia erótica demarca pilotos, passageiros, espectadores.

E a moto, *“recogida en si misma como un rencor pronto a rugir y a lanzarse contra la multitud” (...), é “codiciada, acariciada, violada, masturbada por ojos, manos, pelos, espaldas, nalgas de los que la contemplan, giran en torno de ella, bromean, fingen despreciarla o conocerla íntimamente, fingen ignorarla mientras la adoran, se prosternan ante ella, bajo ella, se someten a su dominio (...)”*

Nestes dois primeiros relatos o que nos interessa destacar é o olhar erótico do narrador. A eleição do olhar como campo semântico para a configuração textual está em função do desejo, e a narração avança a partir do momento em que o desejo é ativado em função do objeto visado, objeto este que pode ser tanto uma adolescente ou uma moto *Harley-Davidson*. Não há conflito lingüístico no plano da narração porque não há transgressão no plano do desejo. A solidão e a fascinação estão irmanadas no olhar do narrador que submete o desejo à rigidez do olhar. O objeto concentra em si uma ação auto-suficiente, erótica, que modela e conclui perfeitamente a fórmula “ojo+inteligencia”.

***Vaya a saber cómo hubiera podido acabar algo que ni siquiera
tenía principio, que se dio en mitad
y cesó sin contorno preciso, esfumándose al borde de otra niebla.***

J. Cortázar (“Silvia”)

Dentro da linha que buscamos, “Silvia”, apresenta uma outra construção do erótico que oscila na representação do desejo petrificado e o desejo realizado.

Apesar de sua aparente simplicidade, talvez seja um dos contos mais complexos de Cortázar, porque primeiro, é como *“una invitación a un viaje que solo*

puede cumplirse en territorios fuera de todo territorio”⁹⁰, quando se sobrepõe à realidade do mundo que vivemos e aponta para a realidade de um mundo interior que oferece as mesmas dimensões do sonho, este “*instante sin tiempo*”, esta “névoa” à qual pertence Silvia.

Segundo, porque concomitantemente à misteriosa figura de Silvia, aparece no texto uma constelação de nomes do mundo das artes- músicos, pintores, escultores, ensaístas, filósofos, escritores, que estão ligados por um elo comum: suas propostas inovadoras dentro do campo das artes, propostas estas que questionam e rompem com a rigidez das formas.

“*En todo caso hay que empezar...* como diz o narrador, portanto vamos a trama:

Dentro de uma vida rotineira, num churrasco com amigos, o narrador-protagonista, Fernando, vê Silvia “*yo estaba sentado entre Borel y Raúl, y en torno a la mesa redonda bajo el tilo se sucedían Javier, Magda y Liliane: Nora iba y venía con cubiertos y platos.*” Fernando estranha o fato de que não a tenham apresentado a ele, mas justifica: “*estaba en una edad difícil, se negaba a entrar en el juego de los grandes, prefería imponer autoridad o prestigio entre los chicos agrupados junto a la tienda verde*”

O olhar então passeia pela imagem que vê: “*Vi sus muslos bruñidos, unos muslos livianos y definidos(...), las pantorrillas quedaban en la sombra al igual que el torso y la cara, pero el pelo largo brillaba de pronto con los aletazos de las llamas, un pelo también de oro viejo, toda Silvia parecía entonada en fuego, en bronce espeso*”(....) *La minifalda descubría los muslos hasta lo más alto...*

Irresistivelmente fascinado pela adolescente, seu interesse aumenta,: “*imposible preguntar quién era Silvia, por qué no estaba entre nosotros, y además el fuego engaña, quizá su cuerpo se adelantaba a su edad...*” E entre comentários sobre Roubaud e as experiencias de Xenakis, de longe, segue a silhueta de Silvia “*el fuego desnudaba las piernas y el perfil, adiviné una nariz fina y ansiosa, unos labios de estatua arcaica... . (...)*” “*Sentí que si alguna cosa deseaba saber en ese momento era Silvia, saberla de cerca y sin los prestigios del fuego, devolverla a una probable mediocridad de muchachita tímida o confirmar esa silueta demasiado hermosa y viva como para quedarse en mero espectáculo*”(....)

Até que chega Graciela – uma das crianças – e esclarece que Silvia é uma amiga dela e das demais crianças. A mãe, Nora, escuta e intervém: “*¿Por qué no te*

⁹⁰ Todas as citações do conto “Silvia” foram tiradas de *Los relatos (1)*- Ritos, 1985, pgs.127-138.

*volvés con los chicos y dejás en paz a Fernando? Si se pone a hablarte de Silvia vas a tener para rato.” ¿Por qué?, pregunta Fernando. “Porque desde que **la inventaron** nos tienen aturridos con su Silvia”, diz Javier, pai de Álvaro.(grifo nosso)*

Mas, mesmo assim, Fernando insiste e convida os mesmos amigos para um jantar em sua casa uma semana depois. Ali, em determinado momento, vê outra vez Silvia: *“La puerta de mi dormitorio estaba abierta, las piernas de Silvia se dibujaban sobre la colcha roja de la cama (...) me acerqué al dormitorio, vi a Silvia durmiendo en mi cama, el pelo como una medusa de oro sobre la almohada. Entorné la puerta a mi espalda, me acerqué no sé cómo, aquí hay huecos y látigos, un agua que corre por la cara cegando y mordiendo, un sonido como de profundidades frías, un instante sin tiempo, insoportablemente bello. No sé si Silvia estaba desnuda, para mí era como un álamo de bronce y de sueño, creo que la vi desnuda aunque luego no, debí imaginarla por debajo de lo que llevaba puesto, la línea de las pantorrillas y los muslos la dibujaba de lado contra la colcha roja, seguí la suave curva de la grupa abandonada en el avance de una pierna, la sombra de la cintura hundida, los pequeños senos imperiosos y rubios”*

“Silvia abrió los ojos, se sentó en el borde de la cama; tenía la misma minifalda de la primera noche, una blusa escotada, sandalias negras. Pasó a mi lado sin mirarme y abrió la puerta”.

Assim como Sílvia entra em seu mundo, sai. O protagonista solitário que saiu de sua rotina, volta para ela e reencontra de novo sua solidão. Silvia agora é somente *“una ausencia que puebla mi casa de hombre solo”*.

À primeira vista, o que salta aos olhos é o caráter estatuário de Silvia. Desde uma perspectiva iconográfica, apresenta uma interessante oposição entre duas formas antagônicas de representação do corpo humano: como estátua (não podemos esquecer que o protagonista Fernando diz que tem a seus cuidados uma *“estatuilla de las Cícladas”,*⁹¹) e corpo como fonte de sexualidade.

Como uma estátua pedestre, Silvia, apresenta músculos brilhantes e definidos, um cabelo longo dourado, um nariz fino; como uma estátua jacente- a posição em que Silvia é descrita quando está na cama de Fernando-, a suave curva dos quadris e os seios “imperiosos” nos remetem ao tema do nu feminino deitado da “Vênus Durmiente” De frente ou de perfil ela se parece a uma estátua,

⁹¹ Estas estátuas encontradas nas Ilhas Cícladas e grande parte do Mar Egeu (4500 e 2000 adc), mediam entre 10 a 150cm, eram encontradas em sepultamentos e eram conhecidas como “La dama blanca” por causa da cor. Estas informações foram tiradas do site www.anarkasis.com/eróticon.

mas manifesta, ao mesmo tempo, uma falta total de rigidez. Seus movimentos associam com perfeição a mobilidade com a imobilidade.

Sílvia é forjada pelo fogo, palavra freqüente no texto que condensa uma forte sexualidade. Simbolicamente, o fogo transmite uma intenção de purificação e luz, mas também está ligado para o movimento de vai-e-vem da técnica primeira para a obtenção do fogo, que aponta para a imagem do movimento da relação sexual.⁹²

A naturalidade com que o narrador aceita Silvia em seu mundo mesmo depois de saber que não passa de uma “invenção lúdica” das crianças e a certeza que não a verá mais porque é preciso que estejam todos juntos (ele e as quatro crianças) se sobrepõe à realidade do mundo que ele vive, mas Silvia pertence ao mundo da névoa, como disse o narrador, mundo que permite a realização do impossível, do vedado. Daí que sua consumação / realização seja totalmente vedada ao mundo normal. Em “Para una espeología a domicilio” diz Cortázar: *“Hay que aprender a despertar dentro del sueño, imponer la voluntad a esa realidad onírica de la que hasta ahora sólo se es pasivamente autor, actor y espectador”*⁹³.

Falamos anteriormente do rol de nomes que fazem parte da unidade narrativa. Além do narrador Fernando (que curiosamente leva marcas autobiográficas do autor – um argentino que vive em Paris e seu conhecimento crítico pelas artes em geral) temos quatro crianças (Graciela, Álvaro, Lolita e o pequeno Renaud), seis adultos (o casal Raul e Nora Mayer (pais de Graciela), o casal Javier e Magda (pais de Álvaro e Lolita), e o casal Liliane e Jean Borel⁹⁴, pais de Renaud), todos eles “personagens” do mundo de Sílvia.

Mas, há um elenco de nomes do mundo das artes- músicos, pintores, escultores e escritores⁹⁵, e todos esses artistas postulam uma interligação osmótica

⁹² Conforme *Diccionario de Símbolos*, CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain. Rio de Janeiro, José Olympio Ed. 1982, pg.442.

⁹³ Último Round, 1984, pg.172.

⁹⁴ Além de ser o único personagem com sobrenome, Jean Borel é um nome que remete à vários homônimos: um Jean Borel relojoeiro, um Jean Borel (1868-1946) fundador do grupo de esperanto, um Jean Borel (1933) médico imunologista, inventor da substância ciclosporine A, usada no transplante de órgãos, e também o sobrenome de Adrien Borel o psicanalista de Georges Bataille..

⁹⁵ Eric Dolphy, americano (1928-1964), jazzista, os franceses Jean-Pierre Faye (1925), filósofo, ensaísta, escritor; Philippe Sollers (1936) Fundador da Revista *Tel Quel*; Francis Ponge (1899-1988), poeta; Jean Tardieu (1903-1995) radialista, poeta, dramaturgo; Jacques Roubaud (1932) matemático, tradutor, crítico ensaísta, poeta, e finalmente, Iannis Xenakis (1922-2001) arquiteto, matemático e músico. Todas essas referências sobre os artistas citados foram tiradas do www.google.com Uma outra referência é sobre a imagem das crianças junto ao fogo, *“como em los grabados de Héctor Malot o de Dickens”*. Malot (França, 1830-1907) e Charles Dickens (Inglaterra, 1812-1870)

entre as artes, fundindo música, literatura, matemática, filosofia entre si. Dos dois grandes romances mencionados - *La casa verde* (1965), de Mario Vargas Llosa e *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez – extraímos a marca de uma nova estilística, representativa do grande questionamento do *boom* dos sessenta. Mais adiante encontramos menção aos uruguaios Juan Carlos Onetti (1902-1964) e Felisberto Hernández (1909-1994), dois grandes nomes da literatura hispano-americana, sendo que esse último tem um conto famoso- “Hortências”, onde também nos deparamos com a temática da estatuária. A pintura não poderia ficar de fora, e então temos o argentino Julio Silva, grande amigo e colaborador de Cortázar em pelo menos dois grandes livros: *Último Round* e *Silvalandia*, e, finalmente o inglês Graham Sutherland, pintor neo-figurativo.

Todas estas referências que circulam e se inter-relacionam dentro da unidade da narrativa proporcionam um sistema de relações conexas com o erotismo e a arte de narrar, se tomamos a narrativa como um movimento do desejo em função de um objeto esquivo, e este objeto esquivo como Silvia. O narrador ao aliciar na narração a imagem de Sílvia, se bifurca em dois caminhos. Petrificadas, - Silvia e a narrativa- nada dizem, mas como corpo de desejo, a menina-mulher e as experiências florescidas no campo da arte autenticam o erótico da busca. É da unidade destes dois momentos, portanto, que se constitui o enunciado da fórmula “lengua + inteligência”.

“Sexo + inteligência” é dentro das fórmulas apresentadas a mais complexa porque o sexo se apresenta reproduzido em imagens transgressoras, e ao transgredir a norma social o narrador transgride também a norma lingüística, problematizando o contar.

El filo del límite, ¿qué filo, qué límite? ...

¿Cuál era el límite, cuál era realmente el límite?

J.Cortázar

No jogo da vida, no apetite da vida, no impulso irracional

para a vida existe uma espécie de maldade inicial:

o desejo de Eros é uma crueldade,

pois passa por cima das contingências.

Antonin Artaud

romancistas importantes do século XIX, que tinham sempre em seus romances personagens crianças, principalmente Dickens, que chega a fazer deles heróis como Oliver Twist.

Desde o título “*Usted se tendió a tu lado*”⁹⁶, notamos no mecanismo discursivo do narrador uma “transgressão lingüística” com a presença na mesma frase de dois pronomes (*usted, tu*), que além de sugerir uma simultaneidade que está no núcleo temático - o desejo da mãe pelo filho - reforça a idéia de uma transgressão, tanto à norma sintática como à norma social.⁹⁷

O conto trata de um triângulo conflitivo - Roberto, um adolescente de 15 anos, a mãe Denise, e a namorada Lílian. Cada personagem ocupa dentro do texto um lugar- limite, duplo, ambíguo, entre dois pólos incompatíveis: a razão e o desejo.

No tema explorado aqui - o conflito gerado pelas relações idílicas entre mãe-filho-namorada -, o que nos interessa, principalmente, são as lembranças evocadas através da pergunta que abre o conto: “¿*Cuándo lo había visto desnudo por última vez?*”

No campo lingüístico, esse “lo”, é claro se refere à Roberto, mas a partir daí, o narrador cria uma ambigüidade na instância narradora onde os pronomes “*vos/usted*” se misturam, configurando um sistema narrativo instável. Este narrador - um “yo” oculto que dialoga com “*usted*” e “*vos*”- reproduz de maneira alucinante o que pensam e sentem Denise e Roberto, como se eles se expressassem diretamente, gerando para o leitor uma certa dificuldade em identificar “quem” ou “a quem se fala”.

No campo temático se flagra o instante que faz cair o fio do limite entre o menino e o homem:

“Roberto en la ducha, un masaje en la rodilla lastimada, imágenes que no habían vuelto desde vaya saber cuándo, en todo caso meses y meses desde la última vez desde que lo había visto desnudo; más de un año, el tiempo para que Roberto luchara contra el rubor cada vez que al hablar le salía un gallo, el final de la confianza, del refugio fácil entre sus brazos cuando algo dolía o apenaba; otro cumpleaños, los quince, ya siete meses atrás, y entonces la llave en la puerta del baño, las buenas noches con el pijama puesto a solas en el dormitorio, apenas si cediendo de tanto en tanto a una costumbre de salto al pescuezo, de violento cariño y besos húmedos, mamá, mamá querida, Denise, mamá o Denise según el humor y la hora(...).

⁹⁶ Todas as citações do conto “*Usted se tendió a tu lado*” foram retiradas de *Los Relatos 2- Juegos*, 1985, pgs.90-99

⁹⁷ É importante frisar que a idéia da “transgressão lingüística” foi tirada de um estudo feito por Milagro Esquerro, “*Alguien que habla por ahí: de los efectos de la enunciación en dos cuentos de Alguien que anda por ahí*”, publicado em *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, 1985, pg.119.

Toda a trama (a iniciação sexual de Roberto) é atravessada ora pelas lembranças – cada vez mais freqüentes e particulares da mãe- ora pelas cenas do presente da enunciação dadas por um narrador que omite os pronomes que acompanham a forma verbal, configurando, como dissemos, um sistema narrativo instável.

Estas imagens, lembranças comuns à quase todas as mães servem, no entanto, de matriz para à situação ambígua em que se encontra Denise: de um lado quando fantasia e organiza a primeira relação sexual de Roberto com sua namorada Lílian⁹⁸, e de outro, quando se sente rival de Lílian⁹⁹.

O devaneio de Denise, que se desenrola relatando eventos da infância traz uma marca significativa, cuja matriz está em uma cena datada quando Roberto tinha então sete anos:

“A los siete años habías llegado una tarde de la escuela con un aire avergonzado, y usted que nunca lo apuraba eneros casos había esperado hasta a la hora de dormir te enroscaste en sus brazos, la anaconda mortal como le llamaban al juego de abrazarse antes del sueño, y había bastado una simple pregunta para saber que en uno de los recreos te había empezado a picar la entrepierna y el culito, que te habías rascado hasta sacarte sangre y que tenías miedo y vergüenza porque pensabas que a lo mejor era sarna, que te habías contagiado con los caballos de don Melchor”

Aparentemente, a cena em si não traz a carga erótica/cruel de que falamos, mas no desenrolar do relato, outras lembranças de Denise aparecem e ratificam o corpo de Roberto “*boca abajo*”. É como se a entrada no campo do desejo só se viabilizasse a partir do evento de dor/crueldade. Esta cena tão banal quanto íntima, traz uma espécie de efeito de eco e, na cena da gruta, a superposição da mãe sobre a imagem da namorada é significativa já que retorna à cena do “*boca abajo*”:

“Rechazar la idea aunque cada vez más difícil en la duermevela, medianoche y un mosquito aliado al súcubo para no dejarla resbalar al sueño. Encendiendo el velador, bebió un largo

⁹⁸ “Un par de chiquilines, y precisamente por eso te estoy hablando, porque si te acostás con Lilian esta noche o mañana es seguro que van a hacer las cosas como chambones que son”(…) , “quiero decir que ni vos ni ella van a tener el menor cuidado, bobeta, y que el resultado de este final de verano es que en una de esas Úrsula y José Luís se van a encontrar con la nena embarazada. ¿Entendés ahora? (...)”

⁹⁹ “Usted se sentía bien así sola, pero de golpe algo así como tristeza, ese silencio civilizado, esa película que solamente ellos iban a ver.

*trago de agua, volvió a tenderse de espaldas; el calor era insoportable pero en la gruta haría fresco, casi al borde del sueño usted la imaginaba con su arena blanca, ahora de veras súcubo inclinado sobre Lilian boca arriba con los ojos muy abiertos y húmedos mientras vos le besabas los senos y balbuceabas palabras sin sentido, pero naturalmente no habías sido capaz de hacer bien las cosas y cuando te dieras cuenta sería tarde, el súcubo hubiera querido intervenir sin molestarlos, simplemente ayudar a que no hicieran la bobada, una vez más la vieja costumbre, **conocer tan bien tu cuerpo boca abajo** que buscaba acceso entre quejas y besos, **volver a mirarte de cerca los muslos y la espalda**, repetir las fórmulas frente a los porrazos o la gripe, aflojá el cuerpo, no te va a hacer daño, un chico grande no llora por una inyección de nada, vamos.” (os grifos são nossos)*

E qual o limite, qual o verdadeiro limite para narrar uma história erótica? A dúvida outra vez atua como mediadora, porque mesmo transgredindo a norma lingüística, a narrativa se realiza.

A questão do limite não parece estar nas mãos de um simples desejo. Um desejo que rompe os limites impostos pelos tabus, um desejo que prazerosamente se inicia no olhar de uma mãe sobre um filho, mas que foi forçado a calar-se ou manter-se nos cantos obscuros de uma consciência conciliada com seus próprios limites, que se erotiza com o passar do tempo e termina sem que conheça o “verdadeiro limite”:

“Todavía era posible que uno de esos días la puerta del baño no estuviera cerrada con llave y que usted entrara y te sorprendiera desnudo y enjabonado y de golpe confuso. O al revés, que vos te quedaras mirándola desde la puerta cuando usted saliera de la ducha, como tantos años se habían mirado y jugado mientras se secaban y se vestían.

Não há limite? Artaud diria que no jogo da vida, no apetite da vida, no impulso irracional para a vida, existe uma espécie de maldade inicial: o desejo de Eros é uma crueldade, pois passa por cima das contingências.

*We'll send your love to college, all for a year or two,
And then perhaps in time the boy will do for you.*

The trees they grow so high
(Canção folkórica inglesa.)¹⁰⁰

Cortázar declarou uma vez que “La Señorita Cora” é o conto mais erótico que já escreveu. E o que nos interessa é justamente detectar como e onde está este erotismo. Como sempre, o foco principal não está no tema – o poder de sedução de uma mulher sobre um adolescente – nem na construção dos personagens, nem na fábula em si. O que resulta interessante, e que talvez sacie nossa curiosidade, é como a sedução está disseminada no plano da enunciação.

O conto relata a história de Pablo, “*un chico crecido*”, que é internado num hospital para se submeter a uma cirurgia de apendicite. A mãe do menino, demasiadamente protetora, ao ver Cora, pensa: (...) “*enfermera con aires de vampiresa y ese delantal ajustado, una chiquilina de porquería que se cree la directora de la clínica.*”¹⁰¹

Cora, a enfermeira, percebe o quanto sua presença perturba emocionalmente o jovem “*Casi me daba pena verlo tan avergonzado, era la primera vez que me tocaba atender a un muchachito tan joven y tan tímido, pero me seguía fastidiando algo en él que a lo mejor venía de la madre, algo más fuerte que su edad y que no me gustaba, y hasta me molestaba que fuera tan bonito y tan bien hecho para sus años, un mocoso que ya debía creerse un hombre y que la primera de cambio sería capaz de soltarme un piropo.*”

Pablo, por sua vez, tece suas fantasias a respeito de Cora: “*Qué jóven es, clavado que no tiene ni diecinueve años, debe haberse recibido de enfermera hace muy poco. A lo mejor viene para traerme la cena; le voy a preguntar cómo se llama*”, e tenta passar a idéia de que é mais maduro do que parece, e por isso guarda a fotonovela que estava lendo quando Cora entra no quarto, porque “*mejor sería estar leyendo a un libro de veras*”...

Pouco a pouco, num jogo de olhares e gestos, tece-se a sedução: “(...) *y cuando abrí los ojos le vi el pelo castaño pegado a mi cara porque se había agachado para sacarme un resto de jabón, y olía a shampoo de almendra como el que se pone a profesora*

¹⁰⁰ A epígrafe que introduz o conto é parte de uma canção inglesa cujos versos resultam na trama do texto e simbolizam a relação entre Cora e Pablo. A letra de Sarah Brightman encontra-se disponível no site <http://www.amazon.com/trees-they-grow-so-high/dp/b000007PJB>.

¹⁰¹ Todas as referências do conto foram tiradas de *Los Relatos 2- Juegos*, Alianza Editorial, 1985, pgs.207- 227.

de dibujo, o algún perfume de esos, y no supe qué decir y lo único que se me ocurrió fue preguntarle: “¿Usted se llama Cora, verdad?” Me miro con aire burlón, con esos ojos que ya me conocían y que me habían visto por todos lados, y dijo; “La señorita Cora”.

A censura ao “tuteo”, dada pela resposta de Cora , que à princípio parece uma tentativa de manter uma distância cerimoniosa, na verdade faz parte do jogo de sedução que se arma. O corpo do jovem está à mercê de Cora: raspagem dos pelos pubianos, medição de temperatura, injeções, supositórios, lavagem. Algo mais forte a incomoda diante do corpo *“tan bonito y tan bien hecho para sus años”*, e Cora sabe que algo está acontecendo, ora pelo *“maldito calor que me sube por la piel”*, ora pelo prazer que sente ao vê-lo submisso, de braços *“(…) por una parte me hacía gracia estarle viendo el culito a mi joven admirador, pero de nuevo, me daba un poco de lástima de él, era realmente como si lo estuviera castigando por lo que me había dicho”*.

Logo após a mal sucedida cirurgia, quando o estado de saúde de Pablo se agrava, Cora sob a certeza iminente da morte dele cede, finalmente :

“Llámame Cora”, le dije. “Yo sé que no nos entendimos al principio, pero vamos a ser tan buenos amigos, Pablo”. Me miraba callado. “Decime: Sí, Cora”. Me miraba, siempre. “Señorita Cora”, dijo después, y cerró los ojos. “No Pablo, no”, le pedí, besándolo en la mejilla, muy cerca de la boca. “Yo voy a ser Cora para vos, solamente para vos”.

Estes dois últimos relatos, como vimos, apontam para o adensamento erótico na mesma cena; um olhar feminino que desvenda a intimidade do corpo de um adolescente transgredindo o simples desejo. Se no primeiro se questiona o limite, em “La Señorita Cora” o limite está traçado, como disse Bataille, na morte.

Outro ponto em comum acontece no plano da enunciação. Vimos como em “Usted se tendió a tu lado” a ambigüidade na instância narrativa desafia e transgride às normas lingüísticas.

Aqui, em “La Señorita Cora”, o texto é construído a partir dos enunciados de narradores diferentes. O discurso, assim, desliza sem marcas do sujeito da enunciação onde cada um expõe, com sua própria voz, sua percepção do conflito, às vezes dentro de um mesmo parágrafo.

A sedução constitui o primeiro passo para a realização de um desejo, mas é invadida por um olhar que deflagra uma perversão. Tanto Denise, com suas lembranças *“del culito ensangrentado”* de Roberto, quanto Cora com suas injeções,

lavagens e medições de temperatura em Pablito, rompem os limites quando nos levam ao ponto central do “boca abajo”.

Mapeando o território erótico dos contos de Cortazar, tendo como bússola as fórmulas dadas por ele do erotismo, podemos concluir que dentro desse universo, o erótico feminino está calcado na perversão, segundo a fórmula de Jean Baudrillard¹⁰².

Seguindo essa linha, produz-se então, uma espécie de contágio generalizado dos atos perversos com a transgressão linguística, ou seja, na mesma proporção em que as protagonistas transgridem a cadeia do desejo, a linguagem também transgride as normas da linguagem. Logo, a perversão do outro seqüestrado pelo olhar, leva concomitantemente, à desestruturação da linguagem ou ainda à impossibilidade da narrativa.

Os olhares eróticos femininos vistos aqui, abrem espaço para a realização do desejo através de um Eros cruel, batalliano, e por isto o narrador, incapaz de romper aquilo que o sufoca, se emaranha nos fios da narrativa, problematizando o contar. Como Cortázar mesmo declarou, a dificuldade de realizar o erótico através de palavras – como tão bem o faz Bataille – o leva a realizar este erótico ora no campo dos sonhos (“Silvia”), ora na relação objeto-sujeito (“Ciclismo em Grignan” e “La Noche de Saint Tropez”), ora no limite (“Usted se tendió a tu lado”), e finalmente na morte (“La Señorita Cora”), e mais adiante como veremos, em “Las babas del diablo”.

A narrativa de Cortázar está povoada de imagens eróticas que abarcam uma gama expressiva da sexualidade (incesto, estupro, homossexualidade, descoberta sexual, etc.), mas o instinto sexual encerra um elemento demoníaco e destrutivo. Transformando a sedução da mulher num enigma que aponta para a sexualidade ligada à morte do objeto seduzido, a sexualidade se torna o lugar de questões sobre o que pode e o que não pode ser conhecido. O que se apresenta, então, é o fracasso da linguagem para dizer uma verdade inacessível contida no erótico. Permanece, pois válida como vértebra na narrativa erótica de Cortázar essa busca da palavra que justifique a experiência do olhar erótico.

¹⁰² Baudrillard diz que a perversão sexual “consiste no fato de não se poder apoderar do outro como objeto de desejo na sua totalidade singular de pessoa mas somente no descontínuo: o outro se transforma no paradigma das diversas partes eróticas de seu corpo com a cristalização objetual de uma dentre elas”. Em “O sistema marginal”, *O Sistema dos Objetos*, 2002, pg.107

2.3. MICHELÂNGELO ANTONIONI

Michelangelo Antonioni nasceu em Ferrara - uma pequena cidade localizada ao nordeste da Itália, que ele um dia descreveu como “*uma cidadezinha maravilhosa, antiga e silenciosa na planície de Pádua,*” - em 29 de setembro de 1912.

Cresceu em uma Itália fascista. Estudou e se formou em Economia na Universidade de Bolonha, e enquanto estudava, pintava e escrevia críticas cinematográficas.

Em 1940 foi para Roma e esteve um breve período no Centro Experimental de Cinematografia. Colaborou para a revista *Cinema*, que reunia grandes nomes do vindouro movimento neo-realista, nomes como Roberto Rossellini, Federico Fellini, Carlo Lizzani, Giuseppe de Santis e Luchino Visconti. Mais tarde trabalhou com Rossellini, no roteiro do filme *Un piloto retorna* (1942).

A experiência seguinte, ainda em 1942, foi um contrato na Scalera Film, (França) onde trabalhou como assistente de Marcel Carné na rodagem de *Les visiteurs du soir*. Sobre esta experiência, que muitos críticos afirmam ter sido marcante no estilo de Antonioni, ele diz:

*“mi pare sai stata sopravvalutata. Carné, como uomo, è grigio e chiuso, dà molto poco della sua personalità. Ho imparato alcuni accorgimenti tecnici, è vero, ma nulla più.”*¹⁰³

Antonioni volta à Itália em 1943 e começa a realizar seu primeiro curta-metragem: *Gente do Pó*.¹⁰⁴ Em uma entrevista, declarará:

*“Quando giravo il mio primo documentario, alla fine del '42, Visconti girava Ossessione. Gente del Po era un documentario sulla pesca, sul trasporto coi battelli, sui pescatori: uomini, vale a dire, non cose e luoghi. Ero, senza saperlo, sulla stessa linea di Visconti. Mi ricordo molto bene che il mio rammarico fu di non poter dare a questa materia uno sviluppo narrativo, cioè di non poter fare un film a soggetto.”*¹⁰⁵

¹⁰³ Fabio Rinaudo, (acura di) *Foyer Antonioni*, in “Cronache del cinema e della TV”, n.7, Roma, dicembre 1955. Citado em *Il Primo Antonioni*, p.12

¹⁰⁴ O documentário *Gente del Po* começou a ser rodado em 1943 mas a guerra obrigou a interrupção dos trabalhos e por isso só pode ser finalizado em 1947.

¹⁰⁵ *Questions a Antonioni*, (in “Positif”, n.30, Parigi, 1959)

Em contraposição ao documentário da época do regime fascista, que incentivava o lado científico ou encorajava o “*cinema delle cartoline*” (um tipo de documentário “cartão postal”, paisagístico, folclórico que se prendia na reprodução inerte da realidade), ou ainda, a prática de esportes ou um “modelo de mulher”, e cujo o único objetivo era a propaganda política, Antonioni procura uma realidade despojada de mistificações, não contaminada por uma construção pré-fixada, tendo o homem como centro.

Antonioni não ignorava que o cinema é, antes de tudo, uma indústria, e que o autor pode cair na rede exigente dos produtores e comprometer totalmente a liberdade da sua palavra, mas soube driblar a estrutura infernal dos processos mercantilistas do cinema e criar um cinema próprio, uma escritura cinematográfica com uma visualidade que ele escolheu abertamente.

Em abril de 1939, no número 68 de “*Cinema*” aparece um artigo intitulado *Per un film sul fiume Po*, assinado por Michelangelo Antonioni. O artigo é ilustrado por nove imagens que já apresentam uma indicação figurativa precisa do futuro diretor. Segundo Carlo Di Carlo em *Il Primo Antonioni*,

*“Le canne intrecciate delle reti da pesca sottintendo un paesaggio delimitato da spazi con rigore geometrico, dove l’uomo è presente, piccolo come un punto nella distesa dell’acqua stretta dalla terra; file di alberi morti vicino a riva, presentimento del dramma quotidiano dell’acqua: pescatori in attesa di affrontare l’estensione immensa del Po che ha l’aspetto di “un paesaggio africano”; due barconi da pesca nella luce del tramonto e subito dopo, a contrappunto, barche e vapori alla riva di Pontelagoscuro, fermi nel sole della mattina, preparati a un’altra giornata di lavoro.”*¹⁰⁶

Ao lado destas imagens, Antonioni escreveu :

*“I figli del Po, malgrado tutto, dal Po non hanno saputo sataccarsi. Hanno lottato, sofferto, ancora lottano e soffrono, ma possono evidentemente far rientrare la sofferenza nell’ordine naturale delle cose, rubandole anzi un incentivo alla lotta.”*¹⁰⁷

¹⁰⁶ Carlo Di Carlo, *Il Primo Antonioni*, Cappelli ed., Bologna, 1973, p.12

¹⁰⁷ Citado por Carlo Di Carlo em *Il Primo Antonioni*, 1973, pg.12

Em *Gente del Po* a câmera marca com uma cadência longa o lento movimento da “*acqua dolce del Pó*” em direção à “*acqua amara dell’Adriatico*”. A voz *off* é usada com restrição e na verdade, são as imagens as que falam, marcando o ritmo. O rio domina a paisagem e remete à vida do dia-a-dia dos habitantes do Pó, onde tudo corre lentamente. A câmera captura esse movimento na impassibilidade dos longos vazios dos barcos navegando, instituindo, assim, relações entre as distintas seqüências. A valorização da monotonia do rio – que se move mas é sempre o mesmo – reflete a indiferença para com o destino humano. No lento movimento da câmera, a situação humana vivida, sem drama, sem mensagem social.

A técnica de *Gente del Po* é relativamente convencional se pensamos em cenários estáticos pontuados pelos tradicionais cortes e panorâmicas. No entanto, a predileção pelo campo aberto- mudo, desolado - e a tonalidade - uma mistura de cinzas- fazem com que a paisagem absorva o homem e mostre a vida dos homens que vivem “*tra el cielo e la palude*”, problematizando e inovando a forma expressiva.

A montagem livre, com enquadres separados, quase ilhados, mostram cenas que narram sem seguir a linearidade do tempo, e induzem com a descrição da paisagem o mais profundo da condição humana.

Ao Pó Antonioni voltará dez anos depois (1957) para filmar *Il Grido*. Será uma volta ao mundo cinza e desolado, à paisagem apática e selvagem do norte onde vivem os operários do Pó. Desaparece a vida burguesa apresentada em *Cronaca di um amore* (1950) e a idéia de que somente a classe alta seja representativa da consciência da incomunicabilidade. *Il grido* é como um laço entre o já referido documentário *Gente del Po*, e uma outra história, porque mostra homens e mulheres comuns que tropeçam no desentendimento, no desencanto e na incomunicabilidade.¹⁰⁸ E por trás destes homens e mulheres está a paisagem cinza do rio Pó, indicando a desesperança e a caducidade dos sentimentos.

Perguntado por Miniccheri – responsável pelo Instituto Luce – por que escolhera o Pó, Antonioni declarou:

¹⁰⁸ O filme conta a história de Aldo, um operário, que após ser abandonado pela mulher, parte com a filha e vagando de cidade em cidade se envolve com outras mulheres em busca de uma estabilidade sentimental, uma resposta para seu vazio existencial.

“Il Po di Volano appartiene al paesaggio della mia infanzia. Il Po a quello della mia giovinezza. Gli uomini che passavano sull'argine trascinando i barconi con una fune a passo lento, cadenzato, e più tardi gli stessi barconi trascinati in convoglio da un rimorchiatore, con le donne intente a cucinare, gli uomini al timone, le galline, i panni stesi, vere case ambulanti, commoventi.

*Erano immagini di un mondo del quale prendevo coscienza a poco a poco. Accadeva questo: quel paesaggio che fino ad allora era stato un paesaggio di cose, fermo e solitario, l'acqua fangosa e piena di gorghi, i filari di pioppi che si perdevano nella nebbia, l'isola Bianca in mezzo al fiume a Pontelagoscuro che rompeva la corrente in due, quel paesaggio si muoveva, si popolava di persone e si rinvigoriva. Le stesse cose reclamavano un'attenzione diversa, una suggestione diversa. Guardandole in modo nuovo, me ne impadronivo. Cominciando a capire il mondo attraverso l'immagine, capivo l'immagine. La sua forza, il suo mistero. Appena mi fu possibile ritornai in quei luoghi con una macchina da presa. Così è nato Gente del Po. Tutto quello che ho fatto dopo, buono o cattivo che sia, parte da lì (...)*¹⁰⁹

Em 1948, outro documentário: *N.U. Nettezza Urbana*. Aqui se firma o código estilístico de Antonioni do “fundo como signo lingüístico”, na opinião de Carlo di Carlo:

“ Le immagini di N.U. saranno difficilida dimenticare negli anni a venire, non solo per il cinema di Antonioni, ma per il cinema in generale. Introduzione precisa a ciò che il regista intende per “paesaggio”, per “ambiente”, per “atmosfera”: quindi non decòr, ma fondo como segno linguistico che “significa”, che “designa”. ¹¹⁰

A cidade é Roma: *Piazza del Popolo, Piazza del Quirinale, San Pietro, Trinità del Monti*: “é a interação entre personagens e paisagem, uma paisagem italiana, não só focalizada em seus elementos pitorescos, mas integrada como algo vivo e determinante à ação”, como diz Mariarosaria Fabris.¹¹¹

O filme começa ao amanhecer e acaba no crepúsculo, e nessa organização temporal acompanhamos a jornada de trabalho dos varredores de rua. Em primeiro plano, no começo do filme, observamos os varredores emergindo de vários pontos da cidade de Roma. Pacientemente assistimos ao código de repetição da cena dos

¹⁰⁹ Michelangelo Antonioni, Prefazione a “Sei Film”, Einaudi ed. Torino, 1964, p.16

¹¹⁰ Carlo di Carlo, *Il Primo Antonioni*, 1973, p.16

¹¹¹ Mariarosaria Fabris, *O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano*, Edusp, São Paulo, 1996, p.66

varredores em sua função, porque essas são as figuras que devem ser assinaladas. É a força persuasiva da imagem:

*“Nel corso di una giornata, molta gente, molte cose e lavori si sfiorano che sembrano consueti e noti e di cui si sa invece ben poco. Quel poco soltanto che sta a diretto contatto con gli interessi e la vita di ciascuno di noi. Tutto il resto ci è estraneo.”*¹¹²

Os trabalhadores aparecem, humildes, ora sozinhos, ora acompanhados de um companheiro, varrendo, recolhendo o lixo, ou correndo atrás do caminhão para despejá-lo. Aparecem também em momentos mais íntimos, comendo encostados em um muro, descansando ou devorando com os olhos as lingüiças expostas numa vitrine.

Mães com bebês resistindo à rudeza da fome, homens de olhos indiferentes, olhares perdidos. Imagens tristes num filme composto praticamente de tempos mortos. A temática é confiada ao capricho do olhar câmera diante da qual se movem os humildes trabalhadores.

A voz *off*, como em *Gente del Pó*, é quase nula. Há um emprego funcional dos sons onde a música atua como elemento estrutural e os ruídos como parte integrante do processo de significação.

A leitura das fachadas das casas, da estrada, da praça deserta, das ruas limpas e cruas da cidade, é fria. Esse é um olhar que aponta, provavelmente, para uma reversão irônica de interesses: os homens necessários para a limpeza da cidade e que nela trabalham, nos mostram, no olhar, uma cidade totalmente indiferente a eles. Eles fazem parte da cidade sem, no entanto, participarem da vida urbana. São os anônimos necessários.

A câmera de Antonioni distribui e articula essas imagens com uma textura de luz e com uma beleza, que, estas imagens quando mostradas, desencorajam o fácil argumento de um julgamento social. Há uma inflexível insistência do valor do puro visual dado.

Nasce o olhar de Antonioni.

¹¹²ANTONIONI, Michelangelo. “Roteiro de N.U.”, publicado em *Il Primo Antonioni*, 1973, p.32.

Nestes dois documentários, como dissemos, está o começo do estilo de Antonioni: o valor semântico da imagem, o fundo como situação. Como aponta Seymour Chatman sobre estes trabalhos:

*“(...) the first of Antonioni’s labors with the movie camera was the ability to interrogate things, the external worlds, people, and to make them reveal, through their external semblances, their internal truths, their innermost sense, that which Antonioni himself was to call their mystery”*¹¹³

Antonioni, como ele mesmo disse, além de examinar a relação entre personagem e ambiente, adentra no personagem para diagnosticar tudo que há passado:

*“fermarsi sul personaggio, dentro il personaggio, per vedere che cosa di tutto quello che è passato – la guerra, il dopoguerra, tutti i fatti che ancora continuavano ad accadere e che erano tanto importanti da lasciare un segno sulle persone, sugli individui – che cosa sai rimasto di tutto questo dentro i personaggi, quali siano non dico le trasformazioni della loro psicologia o del loro sentimento, ma i sintomi di quella evoluzione e la direzione nella quale cominciano a delinarsi i cambiamenti e le evoluzioni avvenuti nella psicologia e nei sentimenti e forse anche nella morale di queste persone”*¹¹⁴

Aqui começa o cinema de Antonioni, o olhar que inaugura a narração através das imagens e estimula o olhar do espectador a pesquisar, procurar, investigar o verdadeiro sentido do homem e das coisas sob o mistério de suas aparências e que serão as ferramentas para seu estilo narrativo maduro..

Cronaca di un amore (1950) é o primeiro longa-metragem de Antonioni. Com um enredo tradicional, Antonioni radiografa o mundo da burguesia italiana emergente naqueles anos, considerando-a tanto em si mesma, em seu ser, como pelo que produz, e nos brinda com um cinema limítrofe entre o cinema clássico e o que conhecemos como o “cinema de Antonioni”.

¹¹³ Seymour Chatman. *Antonioni, or, the surface of the world*. London, University of California Press, 1985, p.10.

¹¹⁴ Michelangelo Antonioni (colloquio con) *La malattia dei sentimenti*, in “Bianco e Nero”, Roma, febbraio-marzo 1961, n.2-3, p. 71.

Cronaca di un amore transcorre no mundo da alta burguesia de Milão e relata a história de um marido ciumento (Enrico), que depois de 07 anos de casado, contrata um detetive para descobrir o passado de sua mulher (Paola). O detetive descobre em Ferrara que Giovanna, amiga de Paola e antiga namorada de Guido, morreu em estranhas circunstâncias. Prevenido por Matilda (uma amiga dos dois) Guido viaja para Milão para encontrar-se com Paola, que não vê desde a morte de Giovanna. O encontro serve para ressuscitar o passado de paixão. Ambos reconhecem que a morte de Giovanna foi acidental, se reaproximam e acabam por tramar a morte de Enrico. Guido espera por Enrico em uma estrada, mas o assassinato não se consuma: Enrico, desesperado com o relatório que o detetive lhe entrega, perde o controle do carro que dirigia em alta velocidade e morre. Paola entra em pânico com a chegada da polícia - que foi avisá-la da morte do marido - e foge para encontrar Guido que promete fugir com ela no dia seguinte, mas ao invés de cumprir o prometido, parte sozinho.

Antonioni olha com atenção maníaca o mundo que descreve, e este olhar passeia pelas ruas chuvosas de Ferrara e Milão com um procedimento novo na relação câmera/ação. O luxo está presente em todo filme: desde o cenário (com móveis de Ferdinando Sarmi e Elio Guaglino), até o figurino de Lucia Bosé (que usa roupas assinadas por Ferdinando Sarmi e peles de Rivella), .

Desponta em *Cronaca...* um olhar que se afasta da estrutura clássica da gramática cinematográfica (quando amplia os limites do gênero detetivesco “noir”) e aponta, principalmente, para a contradição entre os sonhos de renovação cultural e política do pós-guerra e a “aridez espiritual” da alta burguesia milanese. Diz Antonioni:

*“Em Cronaca... eu analisava a condição de aridez espiritual e também um certo tipo de frieza moral de algumas pessoas da alta burguesia milanese. Precisamente porque eu achava que a falta de interesse pelo mundo externo a elas, esse estar voltado para si mesmos, sem um contra-ponto moral preciso, sem um mecanismo que fizesse surgir o sentido da validade de certos valores, neste vazio interior havia um material suficientemente importante para explorar.”*¹¹⁵

¹¹⁵ Documentário *Michelângelo Antonioni*, produzido pela RAI, em DVD. A Noite. Seleções DVD, Versátil Home Vídeo, Manaus, 2004.

O tradicional enredo do triângulo amoroso - mulher, marido e amante -, com a temática da luxúria, ciúme e dinheiro é a base do romance *noir* americano (ou *giallo* em italiano, já que as capas dos romances deste gênero são amarelas e não pretas como na França), mas o filme *noir* tradicional¹¹⁶ demanda que esse enredo se desenvolva passo a passo alternando suspense e surpresa. Em *Cronaca...* os personagens dominam a narrativa, e como “contam” o que aconteceu e o que farão, a ação é pouca e o suspense, a surpresa e a curiosidade são limitadas.

Encontramos uma longa seqüência de fatos relatados em que a ação é substituída pelo “contar”: o dono da agência “conta” ao detetive a vida de Paola Molon e sobre o marido de Paola, Enrico; pessoas que conheceram Paola “contam” ao detetive sobre sua adolescência; Matilde “conta” –por carta - à Guido sobre a investigação; Joy – a modelo- “conta” a Guido sobre o seu rompimento com Valério –o vendedor de carros- e até um dos pontos centrais da trama - a morte violenta de Giovanna – é “contada” pela empregada da jovem morta.

Ainda quando a ação ocorre simultaneamente à dramatização (como no clímax do filme – a morte de Enrico) o impacto da cena é estranhamento mudo: não temos um close do acidente com freadas, carro rolando e pegando fogo como nos filmes tradicionais. O acidente é tratado com um ruído longínquo, seguido de um piscar de luzes no horizonte. O final do filme nos é dado através do entrecruzamento de três seqüências: Paola em casa esperando o telefonema de Guido, Guido esperando na ponte por Enrico e Enrico dirigindo o automóvel. O procedimento discreto das cenas compatibiliza a absoluta ausência de dramatização na tela com a necessidade de evidenciar esse momento, “mostrando-o” mais do que “narrando”. O ponto crucial é a imagem em primeiro plano do cadáver do marido. A “surpresa” da morte de Enrico (um cadáver “fake” que será outra vez explorado em *Blow Up*, mas com outra intenção) é dada pelo impacto do todo criado pelas três seqüências, pela brilhante cinematografia. Se o gênero enquanto tal se enfraquece, o filme se firma. Antonioni subtraindo da imagem a função narrativa (ou seja, a ação, propriamente dita), instaura uma dialética entre a narrativa que vemos projetada na tela e a ação

¹¹⁶ Segundo Bordwell, in *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Ed.Paidós, 1985, pg.65, o gênero detetivesco tradicional deve despertar o suspense, a surpresa e a curiosidade: “El género intenta crear curiosidad sobre acontecimientos pasados de la historia (por ejemplo, ¿quién mató a quién?), suspense respecto a acontecimientos venideros, y sorpresa respecto a revelaciones inesperadas tanto de la historia como del argumento”)

passada (ou futura) à qual essa narrativa se refere, o que vem a ser uma das estruturas essenciais do filme.

Além disso, existem momentos privilegiados onde a palavra se torna efetivamente ação, como no teatro filmado do passado. Estamos falando dos encontros clandestinos entre Paola e Guido. Dentre eles, destacamos o encontro na pensão onde vive Guido. Na pobreza da pensão, os amantes reconhecem que estão felizes, mas reconhecem também que no meio desta felicidade está Enrico, assim como no passado estava Giovanna. Guido propõe uma fuga, mas, Paola se recusa a fugir com Guido porque ele é pobre e “no amor o dinheiro é tudo”. O retorcido de linhas negras da cabeceira da cama remetem à uma teia de aranha.¹¹⁷

Outro encontro e outra cena significativa é a que acontece na escadaria do edifício *Assicurazione Generali de Venezia*. Ali, subindo os degraus, rodeada pelos cabos do elevador e pelo corrimão da escada (outra vez as linhas negras retorcidas que remetem à aranha e sua teia), Paola declara que odeia o marido e que, só com a morte dele, ela e Guido poderão ser felizes.

Na pensão, o diálogo entre eles continua carregado de tensão.

E por último, na ponte. Eles planejam a morte de Enrico, conscientes da enormidade do ato. O diálogo é uma troca de acusações, mas finalmente Guido cede e se dispõe a matar Enrico nessa mesma noite.

Na narrativa lógica, o princípio de conexão é fundamental. O evento B é contingência do evento A e ambos eventos contribuem para o entendimento da história. Vimos como a causalidade, até certo ponto, está presente no filme: na primeira seqüência temos um detetive vendo as fotos de Paola. Em seguida, vemos o detetive em Ferrara perguntando sobre Paola a diversas pessoas. Concluimos que este detetive está em Ferrara investigando a vida de Paola. Através da seqüência causa/efeito dos primeiros encontros de Paola e Guido, chegamos a entender os próximos eventos: o sentimento de culpa pela morte acidental de Giovanna, a luxúria

¹¹⁷ P.L.Thirard observou que nesta cena está o mecanismo fundamental do enredo. A figura de Paola corresponde adequadamente, no sentido dramático, ao protótipo da “*noire comme l’araignée, come l’amante brune, vêtue de noir... elle tourne autour de l’amant, lui jette un sort (le jeu de ses doigts autour de son cou e sur son visage) le prend dans ses filets* », in *M.Antonioni*, (Premier Plan, 15, p. 22). Lorenzo Cuccu, um dos maiores estudiosos de Antonioni, discorda, afirmando que, a adoção a figura de Paola neste esquema dramático foi condicionada em parte por exigência do produtor (Franco Villani), que queria o registro de uma “história” e Antonioni, sem um narrador – no sentido de “inventor da trama”, buscou um fio condutor e um ponto de referência seguro. Paola, no sentido dramático, não corresponde adequadamente à caracterização do personagem “mulher fatal”.

dos amantes, a conspiração para matar Enrico, a morte de Enrico. Mas, por que Enrico sente tanto ciúme de Paola a ponto de contratar um detetive para descobrir seu passado? Nunca saberemos. Mais problemático, porém, é entender porque Guido abandona Paola. A decisão de Guido de abandonar Paola no final, agora que ela está livre e rica, quebra a convenção causal lógica da narrativa.

No *noir* americano, o casal assassino deve ser preso - o crime não compensa e o espectador sabe disso. *Cronaca* apresenta uma moralidade que não rompe com o gênero, mas introduz uma ambigüidade : o casal não causou realmente as duas mortes. Eles apenas desejaram que Giovanna e Enrico morressem. Se fossem culpados, eles poderiam ser apanhados, mas aqui são inocentes e livres.

Não fica claro se Paola será presa no final, embora fique óbvio que ela tema isso. Não há lugar para o final feliz nem lugar para aquele senso implacável de punição trazido pela justiça poética do velho melodrama. Antonioni ignora deliberadamente a receita do final resolvido.

Para a crítica italiana de 1954, *Cronaca*, assim como outros filmes dos 50 (como *Viaggio a Itália* (1953) de Rossellini), por exemplo, representam a segunda fase (ou fase psicológica) do neo-realismo italiano e, parafraseando Francesco Bolzoni, em “Un ritratto di Antonioni”, o comportamento ansioso de Guido e Paola é explicado como um descontentamento geral- com eles mesmos e com a sociedade conformista que os circunda. Eles não podem relacionar-se uns com os outros, resolver os problemas sociais, então sentem a fadiga, algo como a náusea sartreana.

Já Seymour Chatman, afirma que Antonioni ultrapassa os limites do gênero *noir*, como ultrapassa, também, um questionamento moral e psicológico da classe burguesa enriquecida pelo “milagre econômico” na Itália pós-guerra. O filme *noir* de Hollywood prima pela narratividade através da ação, enfocando mais a trama que os personagens, enquanto aqui questões principais como “quem fez e quem ganha com isso” ficam sem resposta: se o casal não é culpado das duas mortes por que não terminam juntos? Por que Guido abandona Paola, justo agora que ela está rica e livre?

Se em *Cronaca* o que se enfatiza é o estado psicológico dos protagonistas, especialmente a culpa, o medo e a ansiedade que persiste mesmo que o fato seja real ou não, já que o implacável destino dos amantes parece ser mais existencial do que operativo, o fantasma da derrota dos personagens deve ser justificado e a

verdade mais oculta, compreensível. E embora mostre as falhas, a apatia e a indiferença dos protagonistas, não nos diz *porque* eles se sentem assim.¹¹⁸

Pensamos que o comportamento dos personagens não está modelado em função da dramaturgia, nem em função da representação do “vazio existencial” da sociedade italiana do pós-guerra. Claro está, que ambos fatores subjazem na material fílmico, mas estão delineados somente em função do olhar da câmera, que registra no gesto cotidiano e aparentemente insignificante (espécie de corporificação da tese do cotidiano, tão cara ao neo-realismo) a mudança radical da condição moral burguesa e o alto nível de imanência a qual está condenado o olhar”, como bem frisa Angel Quintana:

*‘El cineasta fija su mirada en la clase media y propone un proceso de introspección que tiene como objetivo el descubrimiento de la crisis sentimental. Antonioni considera que el cine debe plantearse la naturaleza de la mirada, los problemas de implicación de la visión en el mundo real y la crisis permanente que existe entre el mundo de la percepción y el mundo del conocimiento. Para el cineasta, el problema fundamental reside en la compleja naturaleza del mundo real y en alto nivel de inmanencia a que está condenada la visión. El cine está atrapado por la superficie de las cosas, pero debe tener capacidad para trascenderla.’*¹¹⁹

Antonioni sabe que o cinema é uma arte fundamentalmente figurativa e que por isso, sua representação formal é sempre uma aparência exterior da natureza e dos indivíduos. Daí apresentar no material fílmico esta condição desprovida da ação dramática para que possamos entrever claramente a interioridade das coisas.

Tradicionalmente, o espaço cenográfico – a paisagem – é um dos suportes da narrativa, conferindo verossimilhança à ação e aos personagens e atuando como indicador do “*mood*” dos personagens.

Como vimos nos documentários, Antonioni foi um inovador ao tratar a paisagem e nesse primeiro longa-metragem, a paisagem (urbana e corriqueira) não é só cenário ou atmosfera que reflete o caráter dos personagens, ou metáfora da solidão dos indivíduos, ou ainda o *back-ground* realístico que dá verossimilhança ao

¹¹⁸ Seymour Chatman, *Antonioni or the surface of the world*, University California Press, London, 1985, pg.14.

¹¹⁹ QUINTANA, Angel. Op. cit. pg.149

filme *noir*. A paisagem aqui, condiciona e constitui um deslocamento da matéria narrativa e uma organização para a forma da visão da relação que Antonioni estabelece com o mundo.

Em *Cronaca...* desde os primeiros minutos, nos créditos, aparecem ao fundo, as ruas movimentadas de uma cidade. As imagens de uma Milão chuvosa e cinzenta que desliza silenciosa pela tela, a leitura das fachadas das casas, da estrada, da praça, como vimos em *N.U.* também estão presentes aqui, belamente narrativas, fluindo como signos dos acontecimentos.

A paisagem será, doravante para Antonioni, mais do que simplesmente um fator coadjuvante na matéria fílmica. Nos próximos filmes, como veremos, a paisagem será protagonista dentro de uma “outra” história.

As tomadas freqüentes de campos longos e meios campos mantêm uma relação constante de foco entre o personagem e o fundo, e o recurso do plano seqüência e do *Jeu en profondeur*, mantendo o foco, permite que os personagens se movam livremente no espaço sem perder a determinação espacial do quadro e a relação com o fundo. Duas cenas exemplares: a) Guido e Paola saem do planetário e enquanto conversam, a câmera acompanha os dois pelo parque até que desapareçam no fim da alameda. b) Guido e Paola na ponte de ferro, quando planejam a morte de Enrico. Durante quatro minutos, em um único enquadre, a câmera segue implacavelmente os dois, ora afastando-se, ora aproximando-se, estabelecendo com a monotonia do campo, o perfil fugidio dos personagens.

Sobre esta técnica cênica, declara Antonioni, em *Positif* (n.30:1959)

*“La tecnica di Cronaca di un amore mi è venuta istintivamente. Quando, su un carrello, preparavo l'inquadratura andavo spontaneamente verso il movimento di cui sentivo la necessità. Ed era il bisogno di sentire i personaggi fuori dai momenti convenzionalmente importanti per lo spettatore, di mostrargli ancora, quando tutto sembrava già detto”*¹²⁰

A forma de montagem adotada é caracterizada por dois aspectos fundamentais:

O primeiro, é a recusa do procedimento campo/contra-campo nas cenas de diálogo. A câmera não se envolve com a situação dramática, permanece autônoma,

¹²⁰ Citado por Carlo di Carlo em *Il primo Antonioni*, pg.16.

externa, e a escolha do material enquadrado não é a lógica da própria situação, mas uma técnica que faz com que o espectador reajuste as suas expectativas, refaça a escala de significações que se aplica ao enredo e pense em um conjunto mais amplo de esquemas alternativos. O segundo aspecto, é a adoção da montagem interna, na qual a sucessão de imagens, ou *continuity* do filme, é determinada por longos planos fixos ou pelos movimentos da câmera.

Esta organização da matéria narrativa (conexão da câmera de Antonioni com os personagens e a situação enquadrada) , Lorenzo Cuccu define como “*visione estraniata*”, ou seja, o método de representação em que se exclui a identificação por parte do autor no confronto com a ação do personagem, e isto porque seu olhar pousa sobre “um sentido” a decifrar, um sentido que não está representado no material dramático. Assim, estranhamente, é o olhar que determina o material dramático na técnica de tomada e não o contrário, e é esse olhar que ao final constitui, em forma articulada e dinâmica, o selo distintivo do estilo de Antonioni.

Noel Burch considera *Cronaca di un amore*, uma obra chave na recomposição das estruturas narrativas.¹²¹

A palavra veículo narrativo ou ação, em ambos os casos esse tratamento confere total autonomia à câmera.(...) Antonioni compôs, entre suas personagens, que falam e a câmera, que os vê falar, um tipo de relação que podemos melhor qualificar como balé, de uma riqueza de e de um rigor sem precedentes. (...) Esse balé não se executa, evidentemente, entre a câmera propriamente dita e as personagens, mas entre estas últimas e a extensão da câmera no espaço, isto é, o quadro.

Por tudo que vimos, cabe aqui acrescentar uma refelexão do próprio Antonioni sobre a função do olhar de um diretor cinematográfico:

*“Esiste una legge psicologica la quale dice che a ogni moto dell’anima corrisponde un movente esterno; scoprire questi movimenti è il compito primo degli autori cinematografici”*¹²²

Fica claro que em *Cronaca de un amore* ele descobre esse movimento. A motivação interna revelada em sua dinâmica estilística cinematográfica produz o

¹²¹BURCH, Noel. in *Praxis do Cinema*, São Paulo, Ed. Perspectiva,1992, pg.100.

¹²² Citado por Carlo di Carlo in *Il Primo Antonioni*, pg.18.

caráter peculiar de sua obra. As inovações não param aí. Em cada filme surge um novo discurso que constrói uma experiência da Obra de Arte e que abre as portas para a fantasia, a própria significação do cinema.

A década de 60 é o grande marco do cinema de Antonioni. A trilogia composta pelos filmes *L'avventura* (1960) *La notte* (1961) e *L'eclisse* (1962) é conhecida como “*la malattia del sentiment*” dada a temática base da “incomunicação” que se repete (e se renova) em cada filme. A trilogia, também, firma o nome do diretor italiano no cenário da cinematografia ocidental como um dos maiores inovadores da técnica discursiva.

Vimos que, desde a época que despontou como documentarista - com *Gente del Po* e *N.U.*-, Antonioni percebeu a necessidade de buscar seu próprio caminho para expressar uma realidade desumanizada, advinda daquilo que ele entendia como a perda de sentido do mundo para o homem contemporâneo e, conseqüentemente, a dificuldade de viver nesse mundo. E essa necessidade o levou para além do realismo documental de *Ladri di biciclette* (1948) e de *Umberto D* (1952)– para citar apenas dois extremos do clássico neo-realismo acadêmico- e constituiu o que o próprio Antonioni chama de “neo-realismo interior”.¹²³ Como resultado, o realismo do diretor, apesar de retratar o cotidiano de uma classe social – a burguesia – e fazê-lo através de temas como o dinheiro e o trabalho, faz aflorar a deteriorização fatal dos sentimentos¹²⁴.

Temos aqui nestes três filmes, imagens que mostram uma nova modalidade de olhar. Um olhar reflexivo que desloca o interesse do conteúdo da narrativa para a

¹²³ Alfonso Sastre assim define esse neo-realismo interior: “*La aptitud para fotografiar cosas sutiles como la imposibilidad de decir algo a alguien, o el hecho de una extrañeza, de un aburrimiento: esas realidades que se producen en su pequeño círculo social, o en la realidad interior: el hombre aislado*”. em “Antonioni: fotografia de una noche”.*Nuestro Cine*, n.1, Madrid, julio 1961, p.30,

¹²⁴ Vale a pena reproduzir trechos do que Antonioni declarou em Cannes, na apresentação de *L'avventura*: “*Não há um mundo hoje porque há um desequilíbrio entre a ciência e a moral. A ciência conscientemente se projeta sobre o futuro e na prática ela se nega a trazer reflexões sobre o tal futuro. A moral é apenas um empedrado e estático conjunto de valores reconhecido por todos nós. (...) Hoje um novo homem vem surgindo, com todas as hesitações de uma criatura que nasce, mas o que há de trágico é que ele imediatamente se encontra diante dos velhos valores, incongruentes com os sentimentos que carrega sobre os ombros. (...) Nesses últimos anos nós examinamos, dissecamos e analisamos todos os elementos a ponto da exaustão e não conseguimos uma solução, algo entre o homem moral e o homem científico(...). Meu filme não é uma lição de moral ou sermão, mas sim um caminho em direção aos sentimentos, porque como eu disse, nossos valores morais estão ultrapassados, nossos mitos e convicções estão ultrapassados*”...em DVD *A Noite* “Filme de Michelangelo Antonioni”, Versátil Home Vídeo, 2004.

própria narrativa. Ao apontar a câmera para o vazio – mar, muro, horizonte- ou se deter em um objeto- portas imóveis, paredes com quadros- , Antonioni faz com que o tempo diegético tradicional dominado pela ação, se torne pesado e mais lento porque a câmera roda, em seu tempo clássico, mais espaços de tempo e de espaço do que o abordado pelo cine tradicional. O ritmo também se afrouxa quando a câmera abandona as ações e se concentra em espaços e tempos de não-ação - outra idéia que contraria o cinema tradicional onde o “fazer” e o “acontecer” são pontos obsessivos. Mas, principalmente, Antonioni, ao convidar o espectador a entrar com seu olhar nesse mundo de imagens fílmicas, faz com que se ponha em xeque o hábito de olhar sem refletir, sem incomodar-se. O olhar do espectador passa a completar a obra num gesto de presença própria, e passa, portanto, a participar do “processo transformador”, que, como vimos, caracteriza a década de 60.

Na opinião de Seymour Chatman essa “*evocação visual do silêncio e do vazio*” que faz Antonioni, o vincula ao pintor De Chirico: (...) “*principalmente se pensarmos na evocação visual que o pintor faz do silêncio, do vazio (um vazio recente, onde os rumores humanos ainda ressoam fora do quadro.*”;¹²⁵ além de ratificar a indiferença pela palavra, como declarou Tonino Guerra, um dos seus melhores roteiristas:

*“Nos filmes de Antonioni as palavras resultam somente em um comentário, uma tela de fundo para as imagens. Quando nas primeiras sessões de revisão do roteiro discutimos esta ou aquela cena, tudo fica a cargo das palavras. Repetimos, modificamos os longos diálogos, nos habituamos, por fim ao modo de falar deste ou daquele personagem. Depois, pouco a pouco, as palavras caem e afloram os gestos, os movimentos dos personagens, as indicações visuais sobre as quais se apóia cada vez mais a história do filme. Por último caem também os diálogos mais belos, os que mais nos haviam encantado e sugestionado ao aparecer”.*¹²⁶

Podemos apontar o máximo desse processo em *L’eclisse*. Neste filme, o vazio e o nada se apresentam com uma intensidade tal que reduz o conteúdo da história a quase nada. Os tipos humanos se movem sob o signo do nada, em especial a

¹²⁵ Citado por LOJACONO, Franca Napolitano. Modernidad de Michelangelo Antonioni in Realidad Obstinada, Buenos Aires:Ediciones Corregidor, 1992 pg. 188.

¹²⁶ Citado por LOJACONO, Franca Napolitano. Op. cit. pg.193.

protagonista Vittoria (Monica Vitti) a quem a câmera segue sem parar, numa espécie de seqüência única que é toda desalento, vazio, inexistência. “*How can I explain? These are days when it seems that holding a piece of cloth, a needle, a thread, a book or a man are the same thing.*”, diz Vittoria à Ricardo (Paco Rabal) numa cena significativa que resume com perfeição a doença de Eros contida na proposta estilística de Antonioni. O silêncio ronda os personagens que se olham pateticamente. O único movimento é do ventilador, que com seu ruído mecânico aumenta a monotonia da tomada. O personagem, funcionalmente, também se monotoniza, como também tudo que o circunda. Antonioni esgota o personagem e é como se nos dissesse: “*Nada mais tenho a dizer. É inútil a história, o ícone, o conceito, a anedota, a mensagem, o libelo. Deixo-lhes o que de fato existe, isto é, o cinema, isto é, a forma*”.¹²⁷

Se cada objeto diante da câmera adquire um sentido próprio e manifesta o conteúdo do ambiente, ao mesmo tempo, delata uma ausência. Assim, a presença do objeto conota a falta do humano, em um jogo de contrastes. Se pode dizer que com os objetos, assim como com os espaços mortos e com os tempos inertes se poderia fazer um outro filme, com um relato puramente conotativo, que acabaria por declarar, mediante as ausências, uma presença interior. São vazios estáticos plenos de significação. Pensamos aqui, como matriz, nos sete minutos finais de *L’eclisse*, onde nos espaços em que outrora circulavam pessoas, aparecem totalmente desertos, ou ainda em *L’avventura*, (com belíssima fotografia de Aldo Scarvada), onde as ásperas rochas da ilha *Lisca Bianca* induzem nosso olhar a explorar territórios improváveis da condição humana. Em tal situação, lembramos do que disse Antonioni: “*Muitas vezes para entender é preciso olhar para o vazio, isolar os próprios pensamentos*”.¹²⁸

Em *La notte*, apesar dos personagens, socialmente situados, se moverem de acordo com suas tendências e sentimentos, e, bem ou mal haver um desenlace determinado para o enredo, o tratamento dado é despojado, e a maioria das imagens, no sentido literário, é a mais neutra possível.

Outros pontos em comum com os primeiros trabalhos de Antonioni também estão presentes na trilogia: em *Cronaca de un amore*, como vimos, Antonioni se

¹²⁷ Conforme José Lino Grünwald, *Um Filme é um Filme*, 2001, pg.125.

¹²⁸ Em *O fio perigoso das coisas e outras histórias*, 1990, pg.151.

vale do gênero *noir* para criar a base do desenvolvimento de outros sentimentos e acontecimentos. Em *L'avventura*, mais uma vez, se vale dos dispositivos narrativos da trama policial para contar a história do desaparecimento misterioso de uma jovem em um cruzeiro pela costa de Nápoles¹²⁹. À medida que a busca avança, os personagens vão se desinteressando pela vítima e começam a desejar que ela não volte a aparecer¹³⁰. Sandro (Gabrielle Ferzetti) e Claudia (Monica Vitti) acabam por dar vazão aos seus mais íntimos desejos e Claudia começa pouco a pouco a ocupar o lugar de Ana. O filme é, nas palavras de Antonioni, um “giallo in reverse”, já que a história não explica se Anna (Lea Massari), subitamente desaparecida, foi vítima de um assassinato, de um seqüestro, de um acidente ou de um suicídio. O drama central não consiste em encontrar a pessoa perdida, - embora a estrutura dramática esteja centrada em torno do problema do desaparecimento da jovem e as consequências deste ato – e sim em observar de que forma este fato reativa o drama sentimental dos outros protagonistas. A câmera abandona o desfecho dos fatos sem uma direção clara, mostrando que não interessa uma solução plausível. Tanto em *Cronaca...* como em *L'avventura*, mesmo que, aparentemente, os personagens tenham uma solução para seus problemas, são guiados pela fatalidade, afundam em um espaço viscoso e desaparecem (física ou metaforicamente).

Vimos como em *Cronaca...* a causalidade estava, até certo ponto, presente. Aqui segundo Seymour Chatman, Antonioni substitui a *causalidade* pela *contingência*. O fato A é contingente ao fato B porque estão unidos pela montagem. Atenuada a relação entre os acontecimentos, faz-se necessário que o espectador relacione as partes. O enigma fica então situado *entre as imagens* e cabe ao espectador construí-lo mentalmente.¹³¹

¹²⁹ “Recuerdo muy bien como me vino la idea de *L'avventura*. Estaba en yate con unos amigos. Solía despertarme antes que ellos y tomar asiento en la proa, en completo abandono. Una mañana me puse a pensar en una muchacha que desapareció años atrás y de la cual no se supo nunca más. La habíamos estado buscando por todas partes, día tras día, inútilmente. El yate navegaba hacia Ponza, cercana ya. Y pensé: ¿Estará allí? Eso fue todo. (Michelangelo Antonioni, *Prólogo a la edición de los guiones de La noche, El Eclipse y El Deserto Rojo*, Madrid, Alianza, 1967, pg.8.

¹³⁰ Palavras de Cláudia: “Alguns dias atrás só em pensar que Anna poderia estar morta, eu sentia que iria morrer também. Agora, eu nem mesmo choraria. Temo medo que ela possa estar viva. Tudo isso está se tornando assustadoramente simples.

¹³¹ CHATMAN, Seymour. *The surface of the world*, 1985, pg.22.

Carlo Di Carlo afirma que *L'avventura* rompe com o potencial descritivo do cinema, o que leva o diretor a um processo de *depuração* e *concentração* das imagens: “*Todos os detalhes se reduzem ao essencial, uma cena pode ser construída em um plano só e assim, todo o movimento pode acabar se desenvolvendo no interior do plano*”.¹³² Essa técnica, que já vimos em *Cronaca...* (na cena de Guido e Paola na ponte quando tramam a morte de Enrico), em *L'avventura* é uma constante. A imagem das rochas é tão perturbadora que eclipsa a solução do enigma e se torna uma verdadeira aventura do olhar.

La Notte é a história de uma festa em que participam muitas pessoas, dentre elas o casal que é responsável pelo eixo dramático do conflito. Como em *Il Grido*, estão em xeque os sentimentos desgastados entre um homem e uma mulher: Giovanni (Marcello Mastroianni) é um escritor que não vê sentido em seu ofício num universo em que o comércio substituiu a cultura. Lidia (Jeanne Moreau), sua mulher, é uma intelectual, consciente e acuada no beco sem saída da relação. Na festa, a relação se degenera. Giovanni tentará uma saída para o impasse flertando com Valentina (Monica Vitti). Ao amanhecer, os personagens voltarão a encontrar-se no gramado do campo de golfe e tudo se recompõe.

Na trilogia, os primeiros-planos (*closeups*) continuam escassos como nos filmes anteriores. A utilização freqüente dos planos-sequência acabam por reduzir tudo ao mesmo nível: homens, objetos e elementos naturais. A posição dos personagens ao lado do quadro, deixando o centro vazio ou ocupado por elementos da cena é mantida, assim como a ausência do campo/contra-campo que expressam e firmam o *continuum* do diálogo. Às vezes temos a sensação de que não existem protagonistas por trás das falas.

Cortes de efeito, com uma ausência quase completa de fusões e os travellings e as panorâmicas, quando utilizados, correm numa fluência perfeita e em precisa adequação com o desenvolvimento dramático, como em *L'avventura* quando temos um travelling lateral na cena da viagem de Claudia e Sandro no trem.

Em 1964, Antonioni filma *Il Deserto Rosso*. Rodado numa temperatura de 15 às vezes 20 graus abaixo de zero, temos a cidade de Ravena, uma zona onde o

¹³² Carlo di Carlo, *Il primo Antonioni*, 1988, pg.26

desenvolvimento industrial substituiu a paisagem original dos pinheirais por um deserto vítreo e onde parece ter desaparecido toda forma de vida¹³³.

Podemos dizer que *Il Deserto Rosso* é um filme divisor de águas na obra de Antonioni porque, ao mesmo tempo em que potencializa a temática da “incomunicabilidade” e mantêm alguns aspectos estilísticos das primeiras obras- como os diálogos descontinuados e as longas seqüências-, introduz um elemento distintivo em sua apresentação: a cor. Melhor seria dizer, “uma aventura da cor”. Como muito bem aponta Jacques Aumont, Antonioni *define a cor para invertê-la em prol do conjunto, da história e de sua atmosfera*, e cita como exemplo as chamas amarelo-limão das chaminés das fábricas sobre o cinza da paisagem de fundo.¹³⁴

Por sua vez, Antonioni afirma que filma em cores por razões práticas, porque a personagem principal Giuliana (Mônica Vitti), é uma mulher neurótica e em momentos de crise vê as cores da realidade de um jeito alterado, e depois porque a cor exerceria também uma função narrativa. De todo modo, Antonioni altera a cor da natureza para obter o efeito desejado, efeito esse que exprime o grau de isolamento e angústia do personagem, conforme explica numa entrevista para a RAI:

"Porque o branco-e-preto é um meio que, por si só, altera a realidade. Quando as cores são eliminadas, certas relações de claro-escuro, certas nuances, certos tons se alteram. Filmar em cores é uma maneira de levar esta realidade para outro plano, que é o plano que acontece o filme, isto é, que representa a realidade do filme. A cor representa com mais naturalidade a realidade, é por isso que, se eu quero usar uma paisagem ou um ambiente interior com função narrativa, com função psicológica, tenho que inserir naquela paisagem as cores que servem naquele momento psicológico para exprimir um determinado estado de alma, para criar uma certa sugestão. Por isto senti necessidade de adulterar e foi algo que me surgiu começando a filmar, não estava previsto intervir e adulterar, digamos, esta realidade procurando adaptá-la aos objetivos da minha história. Barracas de pescadores que estão abandonadas porque o peixe tem gosto de petróleo, porque os canais

¹³³“ É uma história que sai de uma idéia que tive vendo esta paisagem e me encontrando no meio de uma situação de uma realidade absolutamente diferente daquela que estou acostumado a viver em Roma. (...) Os pinheirais que eram a representação natural desses lugares estão morrendo sufocados, justamente pelos expurgos das fábricas, pelos produtos químicos que chegam às águas dos canais do pantanal e até pela fumaça que sai das chaminés e que às vezes o sol chega a cobri-los totalmente.(...) E essa mudança representa também a mudança, digamos, técnica da nossa vida. Um progresso que pouco a pouco vai condicionando a nossa existência, nossa psicologia, nossa moral e nossos sentimentos” Entrevista RAI. DVD “A Noite”, 2004

¹³⁴ AUMONT, Jacques. “Pintura e Cinema:p.s,p.s,p.s.” O Olho Interminável, 2004, pg.190

*estão cheio de resíduos das fábricas, de espumas e de ácidos.. Portanto para dar esta impressão, achei por bem, tingir tudo a minha volta com uma certa cor.”*¹³⁵

O que nos interessa é que a cor, de fato, exerce no filme um papel preponderantemente expressivo de efeitos simbólicos, fisiológicos e psicológicos, muito distante do sentido padronizado e previsível da cor.

Logo após os créditos sobre um fundo cinza, sobrevém uma explosão de cor nas chamas laranjas e amarelas expelidas pela chaminé da fábrica. Giuliana, a protagonista, usa um casaco verde e caminha entre os destroços. O choque está na cor do casaco que atua como substitutivo da cor da natureza que circunda a fábrica. A câmera se detém no cinza/negro da vegetação e explora os detritos. Do mundo cinza que rodeia a paisagem desolada das ruínas e da névoa do rio (*“todo filme de Antonioni mostra a névoa”*, segundo Aumont) produzindo uma atmosfera de sufocamento, passamos para as cores quase saturadas do interior da fábrica de Ugo (Carlo De Pra), marido de Giuliana. Aí as formas e as cores inundam a tela e é impossível não sentir a conexão entre a realidade figurativa e a realidade literal. Como bem disse Chatman, a cor aqui é também matéria narrativa que se desenrola alternativamente entre o colorido “intenso” e o “discreto”, marcando como um signo as mudanças que sofremos ante o progresso.¹³⁶

O vermelho figura sempre aqui e ali, simbolicamente, como a cor da paixão. Mas na seqüência onde Giuliana vai procurar por Corrado no hotel, a cor vermelha marca claramente a fronteira do dilema de Giuliana, movida por uma angústia que não sabe explicar. *“Há algo de horrível na realidade e eu não sei o que é...”* O medo a domina, um medo que não se explica e que se dirige para as fábricas, para as pessoas, para as cores. *“Parece que lavei os olhos. Mas, o que devo ver?”* - pergunta Giuliana à Corrado.

Assustada, no meio de uma crise, ela pergunta se Corrado a ama e por que se precisa tanto do outro. As listas vermelhas cortam a tela como se dividissem o quadro e a mente de Giuliana, que após debater-se inutilmente, acaba por ceder à Corrado.

¹³⁵ DVD *A Noite*, 2004

¹³⁶ Um estudo completo sobre a cor em *Il Deserto Rosso* pode ser encontrado em S.Chatman, 1985pg. 131.

A câmera se aproxima com tomadas instáveis e casuais de primeiros planos e captura movimentos de cabeças, de braços, pés, cabelos, metonimizando a personagem para ressaltar quão difícil se faz qualquer possibilidade de síntese da realidade. É nesta cena que sai o mais belo close de Mônica Vitti. Ela está deitada e lentamente a câmera chega aos seus cabelos. Ela se vira e por dois segundos seu rosto enche a tela. Giuliana dorme.

Dentro da história cinza- arrebatada aqui e ali por explosões de cor – irrompe uma história contada por Giuliana a seu filho, e é interessante observar que durante o contar da história, a cor se padroniza. A bela ilha da Sardenha se mostra previsivelmente paradisíaca. Não podemos deixar de pensar que esta história ironicamente representa o que representou o uso da cor para Hitchcock, nas palavras de Aumont “*eu também seria colorista, se quisesse*”.¹³⁷

Com *Il Deserto Rosso*, Antonioni propicia uma verdadeira erosão da realidade. A cor “fabricada” por Antonioni reage aqui e ali dizendo o que tradicionalmente seria dito com palavras. Mais uma vez predomina a imagem sobre a palavra. Mais uma vez, a vitória do olhar.

2.4. O Feminino em Antonioni e Cortázar

A mulher é o filtro mais sutil da realidade
M. Antonioni

Essa frase de Antonioni nos leva a refletir como dentro das muitas funções simbólicas e iconográficas que ela desempenha através das personagens femininas na literatura e no cinema, a mulher se desdobra em imagens que apontam para as transformações sociais, políticas, culturais ou sexuais.

O começo dos sessenta, como vimos, vem com grandes mudanças no comportamento, já que os cinquenta chegaram ao fim celebrando um grande desenvolvimento consumista do pós-guerra. A ideologia da liberdade circula internacionalmente e se manifesta em vários setores, mas é incontestavelmente no corpo que a mulher se manifesta soberana. Máquina de prazer que materializa o desejo, o corpo feminino escapa à sua imagem consciente e transcende sua imagem social, pois é por excelência, eroticamente transgressor.

¹³⁷ J. Aumont, *O Olho interminável*, 2004, pg.190

E por isto, o erótico pede para ser lido, não somente como espelho dos questionamentos que a época ostentava publicamente, mas como uma manifestação superior que inscrita nas mulheres, tinha sido forçada a calar-se ou manter-se nos cantos obscuros de uma consciência conciliada com a lei.

E é ainda no campo do corpo, que aparece a grande “vedete”: a minissaia. De todas as cores e tecidos a invenção da inglesa Mary Quant e do francês André Courrèges revoluciona o figurino feminino. O “tubinho” inventado por Givenchi, toma a cor branca e toques retos e futuristas à *la Courrèges* e é usado com botas de cano alto ou baixo, verniz e meias coloridas. Surge a juventude “lollipop”, ou “pirulito”, que usa e abusa das cores berrantes e tem o caráter infantil acentuado.

Para completar o “look”, cabelos longos, franjas, laquê e cílios postiços. A imagem de “boneca”, de “manequim” se contrapõe ao desejo de liberdade/autenticidade.

A pílula anticoncepcional, como dissemos, permite que a mulher administre o seu próprio corpo, consumando a possibilidade e a liberdade de comparar e escolher o gênero e o número de parceiros. Liberta da clausura do lar, a mulher se lança na conquista do espaço exterior, mas paradoxalmente, o triunfo do exterior, do que está fora de si, se volta contra o interior, sobre o “eu”, e implica numa constante busca da harmonia entre esse corpo e a mente, o que virá a gerar uma consciência da inconstância emocional. Pressionada pelas angústias da sociedade contemporânea, a mulher neurotiza os sentimentos, tornando-os frágeis e reversíveis.

É neste ponto, que começamos a reconhecer as mulheres de Antonioni.

Desde *La signora senza camelie* (1953) até *Blow-up* (1966), cada mulher de Antonioni é a exposição de um modo de busca profunda – social e psicológica – da realização de “algo” que se contraponha ao “nada” resultante do convívio humano, tendo sempre à frente a consciência da inconstância emocional, da ausência de felicidade ou alegria.

Le amiche (1955), baseado no romance *Tra donne sole* de Cesare Pavese, as mulheres – Clélia, Rosseta, Momina, Nene e Mariella -, apresentam, pela primeira vez a consciência feminina de que, por trás de qualquer evidência mínima de amor, está o fastio, o desassossego e finalmente a certeza da condição de efemeridade dos sentimentos. Neste filme cada mulher desponha como uma resposta à caducidade dos sentimentos.

Na trilogia da “incomunicabilidade”, dos filmes *L'avventura* (1960), *La notte* (1961) e *L'eclisse* (1962), as mulheres, conscientes de sua situação, embora não consigam escapar dela, dominadas pela “nóia”, se apresentam como protagonistas de uma solidão irremediável. Cláudia, Lída e Vittoria são vítimas desta insatisfação, deste tédio e deste vazio e registram a insatisfação e o tédio não através de seus diálogos, mas através de seus silêncios, suas palavras silenciosas, um silêncio que representa uma “dimensão negativa da palavra”.¹³⁸

A leitura de Antonioni destas mudanças na imagem e na identidade feminina será construída em *Blow up* através da exploração dos corpos erotizados das modelos, como Verushka que atua como ela mesmo no filme- e das meninas que aspiram a mesma carreira. Nesse filme, as mulheres são despojadas de qualquer identificação. Sem nomes, ou referências particularizantes, elas são a parte anônima de uma realidade, operando a passagem de suas contingências particulares para uma ordem universal.

É, principalmente, através do olhar de Mônica Vitti que Antonioni realiza sua reflexão sobre a realidade, suas idéias sobre o seu tempo e se encontra com o olhar do espectador, num gesto de presença própria. Segundo Cláudio España Monica Vitti, é sua “atriz-fetice”,(onde o ator se converte em frase do texto, ou no texto mesmo. No trabalho do ator assistimos uma produção sobre o expectador, onde a representação de uma idéia prevalece por cima da forma que o representa: a forma é o ator; a idéia é a formalização que o transcende. Diz ele:

“Vitti es un significante específico en el texto antoniano. Tras L'avventura, el rostro retraído y muchas veces oculto debajo del pelo rubio y abundante, la mirada distante, la deliberada posición del rostro delante de la cámara en actitud huidiza, recatada, contribuye a subrayar el sentido de la “mirada” del espectador, que busca de la imagen una mayor complicidad, la necesidad de que se le obsequie al ojo curioso de la audiencia la limpieza de una cara femenina que parece negarse a exponerse.

Vitti es un icono significativo en el cuadro de Antonioni, pero con un intento deliberado de negación sustitutiva de iconicidad”.(...) Vitti es Antonioni y Antonioni – sus films, si se prefiere- son un texto único cuya productividad reside en la comunicación entre

¹³⁸ ANTONIONI, Michelangelo. “O silêncio” in *O Fio perigoso das coisas e outras histórias*, 1990, pg.29

una obra y la otra (al fin y al cabo, la misma) y la confianza del realizador en las virtudes de la percepción compartida. ¹³⁹

Se Vitti representa o ícone signifiicante de Antonioni, podemos dizer que Maga representa a suma de várias mulheres de Cortázar. “La Maga”, personagem de Rayuela (1963), foi segundo Julio Ortega “*la musa benéfica*” das jovens da época “*y todas querían ser la Maga*”(…)

“En los años 60, las chicas se identificaban con la Maga.”(…), y todos los hombres querían buscar su Maga, la fantasía masculina de la mujer enigmática que se relaciona con las fuerzas más intuitivas, con una sabiduría inocente”. ¹⁴⁰

Como Antonioni, Cortázar, com a Maga, filtra a realidade da época pelos olhos de uma mulher. Em sua reação intensa contra aqueles que vagam pelo mundo da lógica e da abstração buscando respostas para a realidade imposta, sem nunca entretanto conseguir, Maga é a própria resposta, daí seu desconcerto/acerto: Maga, para Cortázar, é fruto do questionamento feminino desta época, e, ao mesmo tempo, um elogio romântico do mito do eterno-feminino.

Maga aparece nas primeiras palavras de Rayuela: “¿*Encontraría a la Maga?*”, se pergunta Horacio Oliveira e, a partir desta pergunta se constrói a mais conhecida personagem feminina de Cortázar.

Todo o romance está impregnado pela figura de *la Maga*, seja na busca de Horacio pelas ruas de Paris, através das lembranças, das cenas e até na figura de Talita, “su doble”. Maga é uma mulher lúcida capaz de apreender com sua inocência todo o absurdo do mundo.

Ao silêncio atordoado das mulheres antonionianas, o questionamento de Maga. Maga é uma personagem com idéias próprias (apesar de ser vista como “tonta” pelos outros personagens) que ousa transgredir as regras e opor-se àquilo com que outros compactuam. Ela tem a coragem de fazer, dizer, questionar e exprimir totalmente suas emoções.

¹³⁹ESPAÑA, Cláudio. “Antonioni, precursor del cine sobre el hombre en crisis”, in *La realidad obstinada*, 1992, pg.206

¹⁴⁰ORTEGA, Julio. co-editor da versão crítica de *Rayuela*, publicada em Paris pela editora Archivos. Comentário tirado de “La maga de Cortázar” *La Nación Revista*, 7 de marzo de 2004.

Mas as mulheres de Cortázar nem sempre estão em um estado de disponibilidade para os milagres da causalidade, nem sempre despertam a sensibilidade lírica. Em sua maioria, são símbolos de busca como Claudia de *Los Premios*, a erótica Hélène de *62 Modelo para armar*, Celina de “Las puertas del cielo” ou Alina Reyes de “Lejana” - primeiro exemplo claro de “doble” na obra de Cortázar –Também é interessante que o primeiro conto publicado de Cortazar, “Bruja” (1944), tenha como protagonista uma mulher, Paula, que realiza seus desejos com o olhar:

“ Y como aquella vez, concentra su deseo en los ojos, proyecta la mirada sobre la mesa baja puesta al lado de la mecedora, toda ella se lanza tras su mirada hasta sentir de si misma como un vacío, un gran molde hueco que antes ocupara, una evasión total que la desgaja de su ser, la proyecta en voluntad...”¹⁴¹

Paula ou Paulina, de “Bruja”, já traz em si a marca que será impressa em várias outras protagonistas: o “doble” de Alina Reyes, a arte de tecer “*los pullovers y las manitas se amontonan en los armarios*”, como Irene de “Casa Tomada” que “*se pasaba el resto del día tejiendo en el sofá del dormitorio*”, o desdenhar dos “*pretendientes regulares*”, e seus “*antiguos cortejantes*”, assim como Irene que “*rechazó dos pretendientes sin mayor motivo*”.

Paula também tem a ver com Delia, de “Circe”. Paula inventa, cria bombons “*brillo de mentas, de nueces polimentadas; oscura concreción del chocolate perfumado(...) una fina pirámide de bombones*, e Delia “*de menta con una crestita de nuez*”, “*el relleno y los baños de chocolate o moka*”.

Mas Cortázar concede a algumas mulheres pouca esperança: “*Buenos Aires inventa sus mujeres, las confina irónicamente en el barrio donde han nacido y donde eligieron el shampoo y el marido. Los cruces y la propiedad siguen siendo horizontales*”.

Na personagem Anabel, a busca de si mesmo através do feminino:

*“Agora que eu penso, quanta razão tem Derrida quando diz, quando me diz: não (me) resta quase nada: nem a coisa, nem sua existência, nem a minha, nem o puro objeto nem o puro sujeito, nenhum interesse de nenhuma natureza por nada, nenhum interesse, de verdade, **porque procurar Anabel no fundo do tempo é sempre cair de novo em mim***

¹⁴¹ O conto “Bruja” de Cortázar aqui mencionado, está publicado em *Lo lúdico y lo Fantástico en la obra de Cortazar*, Editorial Fundamentos, 1985, pg.305

mesmo, e é tão triste escrever sobre mim mesmo ainda que queira continuar imaginando que escrevo sobre Anabel.”¹⁴² “(grifo nosso).

Citar o que representam todas as mulheres cortazarianas seria excessivo neste estudo e fugiria do nosso propósito primeiro que é observar como dentro do recorte feito, Cortázar configura o erótico através do olhar de suas personagens femininas. Assim, omitiremos muitas delas, deixando-as porém, latentes nas entrelinhas.

As mulheres Denise, Cora e Sílvia, a adolescente sem nome que atinge o orgasmo solitariamente no selim da bicicleta, a mulher alegoricamente representada na moto de “La Noche de Saint Tropez”, aqui apresentadas, são essenciais para a compreensão do mundo erótico cortazariano, onde “mulher rubia”, sem nome, enigmática, metonimizada em um par de olhos “dos ráfagas de fango verde” de “Las Babas del diablo” coroa de sentido o nosso propósito.

¹⁴² Em “Diário para um conto”, *Fora de Hora (Deshoras)*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1982.

CAPÍTULO 3

ENCONTRO DOS OLHARES

3.1- ‘Las babas del diablo’ e *Blow-up*: a problemática de como narrar

O conto *Las babas del diablo*, foi publicado pela primeira vez no livro *As Armas Secretas*, em 1959, e posteriormente em *Los Relatos 3 -Pasajes*, numa compilação feita pelo próprio autor.

A complexidade estrutural de *Las babas del diablo*, sua aparência de incoerente fragmentação, impõe uma leitura lúdica e uma necessidade de arrumar as peças como em um quebra-cabeças, onde o movimento de uma peça pode afetar a posição ou a sorte de outra. Esse olhar, ou seja, essa espreita vertiginosa à qual se submete o leitor de Cortázar, que acaba por desvendar o prazeroso mistério que engendra o discurso.

A narrativa de “Las babas...” começa questionando-se, e o leitor se encontra frente a uma história que não pode ser contada porque escolher uma forma de contar significa excluir todas as outras. Seu narrador, um aficionado que conta objetivamente a história que o comoveu interrompe seu relato questionando o próprio contar.

*“Nunca se sabrá como 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. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros rostros. Qué diablos.”*¹⁴³

A função de Robert Michel, enquanto narrador-protagonista é comunicar o conteúdo da história, mas o que temos aparentemente, é um narrador disperso que se compraz em olhar nuvens e pombos, um narrador “puritano”, “porfiado” e “bifurcado” que se detém em detalhes pouco importantes e que se diz... morto ao

¹⁴³ A edição aqui utilizada é *Los Relatos 3- Pasajes*, Madrid, Alianza Editorial (1976), 1985 de onde serão tiradas todas as citações. A fim de evitar repetições de notas colocaremos entre parênteses o ano da edição e o número da página.

final do segundo parágrafo. (...) *mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto.*(...)(1985:205). A narração segue, passando da terceira para a primeira pessoa como num contínuo, permutando-se como na frase de Rimbaud, *Je est un autre*, até que ao final do quinto parágrafo admite: “ *pero si empiezo a hacer preguntas no contaré nada; mejor contar, quizá contar sea como una respuesta, por lo menos para alguno que lo lea*” (1985:207)

Mas a esse fotógrafo, Robert Michel, vamos relegar uma relevância maior do que a que ele mesmo se outorga. Seu titubeio expressivo, sua dupla nacionalidade (franco-chileno), seu duplo ofício (tradutor-fotógrafo) e ainda sua dupla ação na história (testemunha e protagonista) contrastam notavelmente com a despojada segurança com que desenvolve seu trabalho com a máquina fotográfica. Michel com a *Contax* sabe que irá eleger “*la imperceptible fracción esencial*”, certo de “*atrapar*” por fim o gesto revelador, uma imagem que sintetize a essência dos milhares de outros quadros que formam a tomada em questão. A “*Contax*” existe, portanto, numa relação de profunda articulação do mundo perceptivo com o olhar-câmera.

Sua relação com a outra máquina é, ao que parece, distinta: a máquina de escrever “*sería la perfección que siguiera sola*” (...) “*se quedará petrificada sobre la mesa con ese aire que tienen las cosas movibles cuando no se mueven*”. (1985:205) A visão da “*Remington*” desarticulada, petrificada, expõe com seu ar a necessidade de movimentos e processos no âmbito do olhar-pensar.

A cada parágrafo do conto o leitor submerge em mais um detalhe da história sem, no entanto, saber o que realmente aconteceu. Como reconstruir o acontecido, se o narrador joga com todos os elementos estruturais da narrativa, pluralidade de sujeitos, oscilando entre o passado e o presente e interrompendo a linearidade dos fatos? Como contar se a história a ser contada tem a sua objetividade perdida na subjetividade do narrador?

Em *Blow up*, esta situação é apresentada através dos cortes abruptos. O filme se abre com ruidosos estudantes vestidos de modo extravagante, com a cara pintada de branco (*mimes*), dentro de um jipe, em uma praça londrina cercada de edifícios modernos. Corte. Um grupo de pessoas sai de um prédio cinza sinistro e entre elas, o protagonista, Thomas. Corte. Outra vez o alarido dos *mimes*. Corte. Thomas e mais quatro homens conversam. Corte. Outra vez os mimes.

Esta alternância configura a experiência de Thomas. Fotografar é o ofício de Thomas, mas ele se realiza em dois âmbitos: o primeiro ligado ao mundo *fashion*,

mundo estreitamente ligado à beleza, pela composição de corpos femininos, de luz e principalmente de fantasia. O segundo é um *book* da vida de Londres, não como um registro social, mas como uma visão particular de um artista sobre a cidade.

O filme segue, então, numa sucessão de conflitos expostos de modo lacônico e de olhares fragmentados, gestos e espaços desconectados, que implicam em relações não localizáveis. Do ponto de vista do tempo, essa impossibilidade de um “ver” unificado, está reforçada por saltos, bruscas mudanças de ritmo e elipses temporais.

O filme mostra, desde o princípio, o olhar do fotógrafo identificado com o objetivo de sua câmera, mas os cortes são feitos de maneira que o espectador não vê o que o fotógrafo vê através das lentes da sua câmera. A montagem substitui os planos do que o fotógrafo vê, pelo próprio fotógrafo vendo.

Antonioni numa entrevista dada à revista *Playboy* em 1967, assim resume Thomas:

*“A experiência do protagonista não é sentimental nem amorosa; antes uma experiência que se refere à sua **relação com o mundo**, com as coisas que encontra diante de si.”* (grifos nossos)

Nessa relação com o mundo, uma característica é a incomunicabilidade acentuada. Nem sempre se mantém o *continuum* do diálogo: a uma pergunta não sucede imediatamente um tipo de resposta esperado, dentro de uma lógica habitual de construção dramática. Os personagens falam em recitativo uniforme, como a demonstrar uma extemporaneidade e ao mesmo tempo inserem uma noção de ausência. É assim na cena do antiquário com o vendedor, com os telefonemas e como exemplo maior, a cena de Thomas e a mulher de Bill quando ele conta sobre o morto do parque e mostra a fotografia. Ela olha e diz: *“sembra quase um quadro di Bill”*. Ela deixa a foto de lado, e com uma expressão pensativa, pergunta: *“Vuoi aiutarme? Io no so cosa fare”*. Na verdade está se referindo à sua situação com o marido. Em seguida, fecha os olhos e depois sai. Thomas pega o telefone, fala com Ron, seu editor, e marca um encontro para mais tarde. O olhar de Thomas passeia indiferente pelas situações, sem fixar-se, sem expressar-se.

Por sua vez, as personagens de Cortázar vão sendo incorporadas ao relato sem ruído, como se fizessem parte da paisagem. A mulher loura aparece no primeiro parágrafo, desconectada da ação imediata e sua presença não tem mais relevo do

que as nuvens: *“tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros rostros”*. O rapaz aparece como parte de um casal que Michel (o fotógrafo/tradutor) vê quando chega à pracinha, *“y claro palomas...”* O outro personagem do triângulo também não faz ruído: *“me hubiera gustado saber qué pensaba el hombre del sombrero gris sentado al volante del auto detenido en el muelle que lleva a la pasarela, y que leía el diario o dormía.”* (1985:211)

Lentamente, os personagens crescem através de descrições particularizantes: o rapaz, *“pájaro azorado, ángel de Fra Filippo, arroz con leche”*, o homem, numa imagem demasiadamente clownesca e patética por um lado e demasiadamente horrível por outro, *“payaso enharinado.... los ojos metidos en lo hondo y los agujeros de la nariz negros y visibles”*, e a mulher loura através da rapacidade de seus olhos, *“sus ojos negros, sus ojos que caían sobre las cosas como dos águilas, dos altos al vacío, dos ráfagas de fango verde. Y he dicho dos ráfagas de fango verde.”* (1985:209)

No filme, Thomas é “somente um fotógrafo”, como disse Antonioni, mas carrega consigo toda a complexidade do homem moderno e da desordem do mundo. O olhar de Thomas é um olhar recolhido no silêncio do “ilhamento”¹⁴⁴ imposto ao homem. Esse olhar, entretanto, parece adquirir vida quando por detrás da lente de uma câmera fotográfica. Seus “blow-up” constituem a matéria fundante de sua existência, mostrada pela câmera de Antonioni durante a primeira metade do filme.

Tanto Thomas como Roberto Michel, têm que contar o que viram mediado pela máquina fotográfica e dar “autenticidade” a este pedaço da realidade e para tal necessitam buscar o que está além deste pedaço, como nos explica Cortázar:

*“Fotógrafos da la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brassai definen su arte como una aparente paradoja: la de 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”*¹⁴⁵

¹⁴⁴ Expressão utilizada por Ítalo Moriconi Jr., em um ensaio sobre a obra de João Gilberto Noll: “Tentando captar o homem-ilha”. Revista Matraca n.2/3, mar/dez 87, Publicação de Letras da UERJ.

¹⁴⁵ Em *Obra Crítica* /2 (Ed. Jaime Alazraki), Madrid, Santillana (1963), 1994, pg.371.

Precisam, portanto, constituir uma autenticidade a essa ação que, por não ter o respaldo da experiência advinda da vivência, estaria desprovida de autenticidade, como reza em W. Benjamin.

*(...) es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados o a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento 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 el cuento.”*¹⁴⁶.

Já podemos aventurar que a totalidade do conto é como a realidade outra que uma foto trata de captar: o acontecimento restrito e significativo que projetará a algo que vai muito mais além dela mesma. Fixar limites para transcender limites. Um gesto maquinal tem que ser, na verdade, um ato especial, em que o real se mostre à visão do sujeito, porque a imagem rígida destrói o fluir da narrativa.

No conto, Michel perambula pelas ruas de Paris e não há uma preocupação por parte de Cortázar de retratar a realidade social do espaço. A Paris de Cortázar é uma Paris literária: *“Eran apenas las diez, y calcule que hacia las once tendría buena luz, la mejor posible en otoño; para perder tiempo derive hasta la isla Saint –Louis y me puse a andar por el Quai d’Anjou, mire un rato el hotel de Lauzun, me recite unos fragmentos de Apollinaire que siempre me vienen a la cabeza cuando paso delante del hotel de Lauzun (y eso que debería acordarme de otro poeta, pero Michel es un porfiado)”*.(1985:207) Vale a pena esclarecer que o poeta em questão é Baudelaire.¹⁴⁷

Marcy E. Schwartz enfatiza que uma das funções de Paris nos escritos de Cortázar é a representação de um espaço para um confronto cultural e filosófico, além de ter, como disse o próprio Cortázar, espaços fechados que se tornam lugares de passagem, dos quais irrompe o mundo fantástico de seus contos.¹⁴⁸

¹⁴⁶Op. cit. pg.371.

¹⁴⁷ Conforme Davi Arrigucci Jr. em O Escorpião encalacrado, 1973, pg.267.

¹⁴⁸ *Writing Paris: Urban Topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction*. Albany, State University of New York Press, 1999, pg.30.

No filme, aos 26 minutos, se dá o início da ação. Thomas está passeando por um parque (Maryon Park, situado na Woolwich Road, New Charlton), fotografando a paisagem que ilustrará seu livro sobre a cidade. O silêncio é quebrado somente pelo barulho do vento nas folhas das árvores e o acionar compulsivo do obturador da câmera fotográfica. Por oito minutos nosso olhar passeia pelo parque onde Thomas trabalha fotografando a paisagem, pássaros e nuvens (e aí lembramos do narrador do conto “*ahora nubes. Y palomas*”). A câmera nos integra no lento passeio do olhar de Antonioni. Aí Thomas vê um casal e fotografa. Pula a cerca e se esconde atrás de uns arbustos em busca do ângulo ideal para fotografá-los (neste momento vemos a cena através da lente da câmera do fotógrafo). A mulher vê Thomas e tenta recuperar o filme. Discutem. Durante três minutos e trinta e quatro segundos vemos o que Thomas viu. Um efeito curioso em algumas tomadas da cena do parque é o espelhamento: A câmera de Antonioni olha para Thomas fotografando, enquanto Thomas fotografa olhando diretamente para a câmera de Antonioni.

Para um melhor entendimento, faz-se necessário um detalhamento do que Thomas viu nesta seqüência do parque:

- 1) Um casal – ele mais velho do que ela - subindo pela encosta do gramado.
- 2) A mulher puxando o homem pela mão em direção a uma clareira do gramado.
- 3) O casal, desta vez mais ao fundo do gramado.
- 4) O casal se abraçando e se beijando.
- 5) O casal separado e a mulher olhando para vários cantos do parque.
- 6) A mulher puxando o homem para baixo de uma árvore: se abraçam e se beijam.
- 7) O casal vê Thomas e a mulher corre em direção a direção ele.
- 8) A mulher no topo da escada levanta a mão num gesto de defesa e grita para Thomas parar.
- 9) A mulher corre de volta para a clareira.
- 10) A mulher pára por uns instantes sob a árvore, continua a correr até que desaparece no meio dos arbustos ao fundo.

No conto, a ação da foto se desenrola a partir do parágrafo 11 (o conto tem 21). É um domingo 07 de novembro e Michel, após perambular pelas ruas de Paris,

se senta no parapeito do rio na ponta da ilha e se deixa envolver pelo sol. Vê um casal e imagina um casal de namorados, mas ao constatar a grande diferença de idades- *“se parecía mucho más un chico com su madre”*, e o comportamento de ambos, se lhe configura uma cena de sedução. Fotografa a cena. A mulher exige que lhe entregue o filme, eles discutem e o adolescente foge. Ele acredita ter salvo o jovem das garras da mulher.

“Curioso que la escena (la nada, casi: dos que están ahí, desigualmente jóvenes) tuviera como un aura inquietante. Pensé que eso lo ponía yo, y que mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta verdad.” (1985:211)

(...) Metí todo en el visor (con el árbol, el pretil, el sol de las once) y tomé la foto. A tiempo para comprender que los dos se habían dado cuenta y que me estaban mirando, el chico sorprendido y como interrogante, pero ella irritada, resueltamente hostiles su cuerpo y su cara que sabían robados, ignominiosamente presos en una pequeña imagen química.” (1985:213)

O olhar que observa a cena conjectura sobre a vida do jovem inexperiente, *“al filo de los catorce, quizá de los quince, se lo adivinaba vestido y alimentado por sus padres...”* fabulando sobre o que acontece *“...sin un centavo en el bolsillo...”* aconteceu e deveria acontecer com ele *“el muchacho acabaría por pretextar una cita, una obligación cualquiera, y se alejaría tropezando y confundido”* (1985:211). E sobre a mulher *“monstruos ni siempre repugnantes”*, uma mulher que *“invitaba a la invención, dando quizá las claves suficientes para acertar con la verdad”*. Elabora portanto, mais do que o “narrável” em si, o próprio olhar, seu modo de ver, constituindo uma atenção maior àquilo que teria passado despercebido aos olhos de qualquer pessoa do que o fato a ser contado. O que justifica a narrativa da cena é a experiência do olhar, de como e porque se vê o que se vê.

É no centro do filme exatamente (58 minutos), na seqüência da ampliação das fotos logo após a saída da “mulher do parque” de sua casa, que Thomas pressente que há algo de estranho, algo que provavelmente ele assistiu mas não viu na cena do parque. Por que a mulher o teria seguido até o estúdio para recuperar o rolo do filme? Thomas tenta fazer emergir através de ampliações sucessivas aquilo que escapou ao seu olhar na tomada das fotos. Thomas de *Operator*, passa a *Spectator*.

Fotos ocupam a tela. Não há troca de plano ou movimentos de câmera que deixem de fora o olhar do fotógrafo. Procuramos juntos com Thomas algo que “aconteceu em *off*” enquanto fotografava no parque. Em cima do aparelho, 35 negativos, dispostos em 7 tiras de 5 fotos cada.

A primeira foto a ser ampliada é uma de plano aberto da mulher puxando o homem pela mão. Em seguida, a dos dois abraçados - ele de costas para a câmera e ela olhando para algo fora de campo; a terceira é a dos dois abraçados e a mulher olhando na direção dos arbustos; a quarta é uma ampliação da cerca (entre a vegetação se nota uma mancha como uma figura de um homem que se esconde atrás da folhagem); a quinta é a da mulher com o braço levantado; a sexta é a da mulher meio afastada, preocupada, com o homem segurando seu braço; e a última, é a do casal olhando na direção da câmera do fotógrafo. A foto crucial é a terceira, cujo resultado das três ampliações é uma olhada em diagonal. É este olhar que instiga Thomas e o faz traçar uma linha partindo desse olhar em direção aos arbustos. Surge então, um objeto sem um papel determinado na cena: o revólver.

É, portanto, seguindo a direção do olhar da mulher que Thomas chega à mão que empunha o revólver. Na ampliação se revela um abstrato desenho de pequenos pontos, onde o referencial da imagem é eliminado e o que resta é a visão da mais pura subjetividade do espectador, porque pára aí. A mão que segura a arma é cortada pelo limite do quadro. No curso destes 16 planos em que emerge o revólver, as ampliações que Thomas faz se misturam com as ampliações feitas pela câmera de Antonioni.

“Algo fantástico aconteceu. Fantástico. Alguém tentava matar uma pessoa. Salvei a vida dele”-, diz Thomas para Ron, o editor.

Voltemos ao conto para encontrar a mesma “mirada”:

“Pasaron varios días antes de que Michel revelara las fotos del domingo(...). El negativo era tan bueno que preparó una ampliación; la ampliación era tan buena que hizo otra más grande, casi como un afiche.(...) . De toda serie, la instantánea en la punta de la isla era la única que le interesaba; 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; (...) Estaba la mujer, estaba el chico, rígido el árbol sobre sus cabezas, el cielo tan fijo como las piedras del parapeto. (...) Los dos primeros

días acepté lo que había hecho, desde la foto en sí hasta la ampliación en la pared, y no me pregunté siquiera por qué interrumpía a cada rato la traducción del tratado de José Norberto Allende para reencontrar la cara de la mujer, las manchas oscuras en el pretil. La primera sorpresa fue estúpida; nunca se me había ocurrido pensar que cuando miramos una foto de frente, los ojos repiten exactamente la posición y la visión del objetivo (...) Desde mi silla, con la máquina de escribir por delante, miraba la foto ahí a tres metros, y entonces se me ocurrió que me había instalado exactamente en el punto de mira del objetivo. Estaba muy bien así; sin duda era la manera más perfecta de apreciar una foto, aunque la visión en diagonal pudiera tener sus encantos y aun sus descubrimientos.” (1985:214-215)

“Visión en diagonal” e “sus descubrimientos”. É interessante notar como este olhar foi tão bem aproveitado no filme de Antonioni.

No filme, a campainha da porta toca. Entram as meninas e tem início um jogo de risadas, sedução e sexo. A orgia sugerida nesta cena contrasta brilhantemente com a seqüência da modelo Verushka. Na cena das meninas, onde o ato sexual provavelmente acontece, a câmera de Antonioni se ausenta, deixando para o espectador a fabulação do fato. O que vemos é o rasgar das roupas e dos painéis que servem como fundo para as fotos, e concomitantemente, o ruído das risadas. Já nas cenas do estúdio com a modelo Verushka, aos movimentos lentos das primeiras tomadas – cortados e congelados pela câmera de Antonioni – se segue um aumento do ritmo das tomadas das fotos que simula um ato sexual.¹⁴⁹

Após a saída das meninas, Thomas volta para as fotos, com uma lupa examina a foto do parque - que não faz parte da seqüência anteriormente revelada-, fotografa e amplia.

Numa nova seqüência de ampliações, vemos uma foto onde os grãos explodem e deixam ver um corpo estendido no gramado. No abstrato desenho de pequenos pontos, resultado destas sucessivas ampliações, o referencial da imagem é eliminado e o que resta é o máximo do aumento: o nada. Um quadro abstrato – como o de Bill, o pintor amigo de Thomas, quando pretende distinguir uma figura humana no fundo difuso de uma pintura moderna. Olhar é um exercício lento, nem sempre frutífero.

¹⁴⁹ Notamos que o “pudor” de Cortázar com as palavras eróticas aparece em Antonioni com a imagem erótica explícita.

Não há relação entre este nó e o resto do filme. Os quadros do parque não coincidem com os negativos revelados anteriormente (há deslizamentos sutis, alguns gestos modificados), e ainda, como encaixar ao mesmo tempo, na série de fotos do parque, o plano do cadáver, já que quando este conjunto foi registrado o homem ainda se encontrava vivo?

Esta montagem parece abrir outra linha de relato.

Com estes negativos, puros fragmentos de espaço, figuras flagradas num gesto, num olhar, com a ampliação ou o detalhe do conjunto, as múltiplas linhas narrativas podem ser constituídas e cada uma aparece como variante da outra.

A possibilidade de sentido varia de acordo com a ordem das figuras (qual será o lugar da cerca?), da articulação das olhadas (o olhar da mulher se dirige para a direita ou para a esquerda?) e da orientação dos gestos (onde colocar a figura feminina quando ela levanta a mão como para defender-se?)

Cada linha é então uma série possível entre outras incompatíveis: preencher o vazio e a busca de sentido é abrir-se a vários e múltiplos sentidos.

Thomas sai (sem a máquina) e no parque procura o local exato da foto. Encontra o cadáver. É o corpo do homem da foto, mas a imagem é *fake*. Esse morto de olhos desmesuradamente abertos, paralisado e maquinal, reduzido à mais pura objetividade de uma câmera nos remete ao morto do conto, que, caído vê somente o céu, o sol, as nuvens “*y las palomas, a veces, y uno que otro gorrión*”, tombado fantasticamente no espaço da foto.

A relação entre a realidade capturada pela foto e a imagem do corpo morto é a grande teia. Thomas deixa o parque correndo. Em casa, constata que os filmes e os negativos foram roubados, com exceção de um: do cadáver.

Neste centro, o grande descentramento exercido sobre o filme porque inscreve no temporal (um antes possível, um depois possível) a reserva de outra história possível porém inalcançável, como ondas que se dispersam pelo resto do filme. Esta seqüência inscreve outra história, ou o reverso da história...

Esta parada, esta inversão do trajeto narrativo, está ligada ao aparecimento da fotografia: imobilidade, parada de gestos, indiferença pelo devir da representação.

Nestes planos do centro se chega a anular a cor, a olhada, o movimento e o ruído, que até este momento, serviam para inscrever as marcas do fotógrafo na gênese da fotografia. Restaura-se somente o som do vento e os ruídos das folhas.

Em princípio, esta montagem parecia abrir outra linha de relato (uma vez que o interrompeu, podia recomeçá-lo) com a aparição efetiva do cadáver, mas o que se confirma de noite quando Thomas encontra o cadáver, desaparece de dia e com ele todo rastro de uma história. O cadáver não está mais aí...

Como estabelecer a série de fotos em uma linha narrativa? O filme tem, de fato, uma linha narrativa, só que em seu centro está incluída esta atividade de montagem que inverte as linhas que constituem a narração, algo como uma “*mise en abyme*” em negativo. O instante da morte não está (a não ser como uma marca: o negativo que sobrou depois do roubo) e não pode ter lugar na seqüência, portanto, não há o que contar. A linha narrativa sofre fragmentações internas. O descompasso entre o desenvolvimento cronológico do relato e sua interpretação lógica cria um vazio não aceitável em um regime de relato clássico. Sua “história” terminaria, então, no olhar da mulher.

Vejamos o final do conto, dando especial atenção no detalhe da paisagem e no enquadre da mulher:

“Creo que el temblor casi furtivo de las hojas del árbol no me alarmó, que seguí una frase empezada y la terminé redonda. Las costumbres son como grandes herbarios, al fin y al cabo una ampliación de ochenta por sesenta se parece a una pantalla donde proyectan cine, donde en la punta de una isla una mujer habla con un chico y un árbol agita unas hojas secas sobre sus cabezas.

Pero las manos ya eran demasiados. Acababa de escribir: Donc, la seconde clê réside dans la nature intrinsèque des difficultês que les sociêtês – y vi la mano de la mujer que empezaba a cerrarse despacio, dedo por dedo. De mí no quedó nada, una frase en francés que jamás habrá de terminarse, una máquina de escribir que cae al suelo, una silla que chirría y tiembla, una niebla.”

(...)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 una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer, y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención.”

(...) De la mujer se veía apenas un hombro y algo de pelo, brutalmente cortado por el cuadro de la imagen (...) (1985:216-217)

O narrador de Cortázar vê e detecta a *imperceptible fracción ideal* de um momento de sedução, algo tão antigo como a própria história da vida. A mulher, cujos olhos são “dos ráfagas de fango verde”, lhe dá o que imaginar. O narrador poderia misturar o que viu com o que imaginou e extrair um “sentido”, para contar uma história. Mas nada disso faz. Olha o jovem com a mulher, conjectura, fotografa, e se diz morto. O que permanece é a fixidez de um olhar que observou alguém, alguém ou além das palavras, no presente (*ahora pasa una larga nube gris...*), ou no passado revivido pela lembrança (*era un domingo, 7 de noviembre...*) ou ainda num passado-presente (*aún lo veo...*)

Por isto não é casual que em “Las babas...”, a possibilidade de uma liberação verbal do contar, seja o centro da problemática. Suscitado por este espaço movido pela transgressão, se descobre o jogo e o drama do narrador, isto é, a ruptura formal com a narrativa clássica e a tentativa de contar uma história desenvolvem o debate estético de um conto que se refaz a si mesmo a partir de sua negação enquanto tal.

O que morreu? O narrador? A narrativa não foi, porque a história aí está, justificada pela experiência de um olhar que investe no próprio prazer de olhar. A sabedoria exigida por aquele que vai contar, apresenta-se de modo invertido, pois desvaloriza a ação em si enquanto objeto do saber e formula um apelo ao olhar do leitor para que use a sua imaginação.

Silviano Santiago diz que este olhar “*é desejo e palavra que caminham pela imobilidade, vontade que admira e se retrai inútil, atração por um corpo que, no entanto, se sente alheio à atração, energia própria que se alimenta vicariamente de fonte alheia. Ele é o resultado crítico da maioria das nossas horas da vida cotidiana*”¹⁵⁰

Nesse sentido, a ação observada pelo narrador, se não pode ser contada, e o não contar implica em um silêncio irmão da morte da narrativa, termina por ser incomodamente “auto-suficiente”. As palavras não têm sentido porque já não existe mais o olhar que elas recobriam.

O jovem fotografado por Roberto Michel pode morrer errando, ou morrer acertando. De nada vale a “experiência” privada do narrador, responsável no

¹⁵⁰ SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno” in *Nas Malhas da Letra*, Rio de Janeiro, Rocco, 2002, pg.59.

direcionamento da conduta. Palavras falhas e falíveis não darão conta do “sentido” necessário para que a história se torne uma história “exemplar”, que coteje as experiências sob uma forma mútua de conselhos, cotejo que seria semelhante ao encontrado na narrativa “clássica” e que conduziria a uma “sabedoria prática de vida”, e em virtude dessa “incomunicabilidade” da experiência se torna impossível dar continuidade ao processo de aprimoramento do homem na sociedade.

Por isso, hoje – ao contrário do que pensava Walter Benjamin – não se pode mais “fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada”. As narrativas hoje, são por definição, quebradas.¹⁵¹ Sempre a recomençar. Essa é outra lição que depreendemos de todas as grandes rebeliões que abalaram os sessenta.

Para evitar o silêncio total, no entanto, cria-se um elo cúmplice entre a narração e o leitor/ espectador sustentado pelo olhar. O que está em jogo não é o surgimento de um novo tipo de ação, inteiramente original, mas a maneira de encará-las. Podemos encará-las com a sabedoria da experiência individual, intransmissível, ou simplesmente olhá-las. Não há, pois uma sabedoria vencedora, privilegiada. “Há um conflito de sabedorias na arena da vida, como há um conflito entre o narrador e a narração na arena da narrativa”.¹⁵²

A narrativa de hoje existe para falar da pobreza da experiência, como dissemos, mas também da palavra enquanto processo de comunicação. O conto diz o que o narrador olha: uma cena de sedução. O filme mostra o que o narrador olhou: uma cena de sedução. Cortázar, especialmente em *Las babas...*, exhibe seu incômodo com as formas domesticadas da narrativa. A perda da voz narrativa ou o ponto de vista, equivale a uma liberação, já que subverte, pelo menos, um dos princípios centrais do humanismo da Ilustração: o poder da linguagem para configurar o mundo.

O mundo que se torna cada vez mais problemático e seu destino cada vez menos sujeito ao nosso controle, apresenta-se no filme de Antonioni, como um questionamento sobre este próprio mundo, mesmo sob o perigo de nada dizer.

¹⁵¹ SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno” *Nas Malhas da Letra*, 2002,pg.55.

¹⁵² SANTIAGO, Silviano. *Pus cit.*, pg.55.

Se falta à ação representada o respaldo da experiência, esta por sua vez, passa a ser vinculada ao olhar. A experiência do olhar. Mas, como diz La Palisse, nem tudo que se olha se vê.

3.2. “Las babas del diablo” e *Blow-up*: o Feminino e o Erótico

A seguir, tomaremos como base de referência para discussão, uma parte do capítulo “Imagens da Imagem” do livro *À Meia Luz. Cinema e Sexualidade nos anos 70* do sociólogo Paulo Menezes, onde fala das personagens femininas no filme *Blow-Up*:

“Antonioni constrói as suas mulheres sempre como personagens sem vontades, confusas e aparentemente imbecis. São meras imagens que alternam de maneira nem sempre sutil os seus conteúdos: nunca sabem o que querem (como a vizinha e a dona da loja de antiguidades), ou são puro corpo destituído de ação (como as modelos), ou acham que estão conseguindo o que querem sem se dar conta da inutilidade de seus esforços (como as duas do ateliê e também a que vai buscar o filme). Todas mostram-se fúteis, nas vontades ou nos motivos, na forma pela qual vêem e inserem no mundo: pelos vestidos, pelo marido pintor, pelos “nepais” e pelos “marrocos”. Não sabem o que querem e quando sabem nada conseguem. Não sabem para onde vão. Não possuem identidade própria nem nada que as distinga uma das outras. Nenhuma delas nem ao mesmo tem nome. São “pessoas” que se misturam e se reduzem às coisas que as envolvem, aos espaços nos quais se encontram. São manchas a confundir ainda mais a marcha dos acontecimentos. São aparições desconexas no fluxo dos acontecimentos que desviam nosso herói da busca incessante de sentido. São duplos do quadro de Bill, onde em princípio nada se vê, e onde, com alguma sorte, pode-se olhar bem e por fim encontrar alguma coisa que tenha sentido no meio de tantos borrões. Mas que nunca se encontra. Parecem ser a expressão fugaz da ausência de conteúdo, a materialização objetual de um grande vazio, a recorrência incessante e inexorável de sua redução a menos do que nada. Com apenas uma pequena exceção: a personagem vivida por Vanessa Redgrave. Ela é a única que parece apresentar alguma vontade ao mesmo tempo que demonstra saber o que faz e o que quer, por mais que, mesmo para ela, as coisas nunca saiam do jeito esperado. Além do que, ela também, como as outras, vem assim como vai, sem deixar rastros ou pistas.”¹⁵³

¹⁵³ MENEZES, Paulo. “Imagens da Imagem” (*Blow-up*, Michelangelo Antonioni, 1967) em *À Meia-Luz Cinema e sexualidade nos anos 70*. São Paulo, Editora 34 Ltda, pgs.25/26

Nosso propósito não é desqualificar ou aprovar as idéias de Paulo Menezes, porque cada autor é responsável exclusivo de seus pontos de vista, mas chama atenção que o autor se proponha analisar a *sexualidade dos 70* e que, como sociólogo tenha deixado de mencionar os fenômenos da cultura da época em questão, ponto importante para o entendimento da leitura de Antonioni do universo feminino no filme *Blow up*.

Primeiro, lemos que no filme, segundo o autor, Antonioni constrói “as (mulheres) *personagens sem vontades, confusas e aparentemente imbecis*”. Pensamos que, na verdade, estas mulheres apontam para a problemática da realidade circundante, filtrando, como o autor mesmo diz mais adiante, “a *materialização objetual de um grande vazio*”, fruto da reflexão que faz Antonioni sobre a modernidade no contexto social, que, como vimos nas palavras de Barthes, não é uma luta contra o velho mundo, e sim poder seguir as mudanças do tempo no interior dessas pequenas histórias em que a existência de cada um constitui a medida. Além disso, é através destas mulheres que Antonioni descreve muito concreta e imediatamente os novos parâmetros de comportamento e o novo gosto surgido nos anos 60, explorando principalmente o corpo que se apresenta sobre uma dualidade: fraco, enquanto objeto em si, mas poderoso enquanto objeto do olhar masculino, porque sua força consiste em se saber olhado. Portanto, é a partir do olhar de Thomas que as mulheres adquirem sua força. Em última instância, o poder do corpo reside na consciência que tem de ser objeto do outro na política do olhar. Olhar essa consciência é sentir o seu poder.

Sabemos que Antonioni delega à imagem a função de comunicar sua visão do mundo porque, para ele, as imagens dizem mais do que as palavras. Assim, toda carga da “incomunicabilidade moderna” é retratada através do esvaziamento das personagens. Cada uma delas é apresentada como uma peça de um grande jogo, e cabe ao espectador organizar e conectar as peças para captar a visão de Antonioni sobre a realidade moderna.

“*Nenhuma delas nem ao menos tem nome*”. E aí, salta aos olhos a questão da particularidade: nomeando, particularizo. Deixando-as no anonimato, são “pessoas”, são “mulheres”, são “gênero”, e como tal, uma representação social. Se é dado a todas elas o mesmo tratamento, fica patente uma leitura do gênero e não uma interpretação do comportamento de uma mulher em particular.

“São aparições desconexas no fluxo dos acontecimentos que desviam nosso herói da busca incessante de sentido”. Como no filme *L'avventura*, a estrutura dramática de *Blow-Up* está centrada em torno de uma busca: no primeiro, a de uma pessoa desaparecida e no segundo o sentido de uma foto tirada em um parque. Mas tanto num como noutro, o drama central não consiste em encontrar a pessoa desaparecida, nem o sentido da foto, e sim em observar de que maneira este fato reativa o drama dos demais personagens.

Em *Blow Up*, a leitura de Antonioni das mudanças na imagem e na identidade feminina será construída através da exploração de corpos sem nome, mulheres-símbolo da época. É através destas mulheres que Antonioni descreve muito concreta e imediatamente, como dissemos, os novos parâmetros de comportamento e o novo gosto surgido nos anos 60. As jovens de caras pintadas da passeata “*Not war*”, as “*lollipops*” que aspiram à frívola carreira do glamour, a moça do antiquário que busca um caminho “*out of nowhere*”, que tanto pode ser Marrocos ou o Nepal, a vizinha que copula sem amor e se deixa ver copulando, as mulheres que participam das festas animadas pelas drogas e pelas orgias sexuais, são ao fim e ao cabo, a transgressão da ideologia da liberdade - sufocada e oprimida durante tantos anos – manifestada soberanamente no corpo. O corpo dispensa palavras, o *continuum* dos diálogos, rompe o *dogma*, fonte de nossa cegueira. Por isso, Thomas impõe que as modelos fechem os olhos. Mudas e cegas, seus corpos deverão falar por si sós, ou melhor, a imagem abrirá o campo para o erótico e o corpo falará.

Tomemos a cena com a modelo Verushka. Quando Thomas entra, ela já está esperando, e a troca de palavras entre os dois é fragmentada (palavras não interessam). Na tomada da primeira foto, o que vemos pela lente da câmera de Thomas (atenção, o fotógrafo Antonioni está por trás), é uma imagem de perfeita plasticidade. Sobre um fundo negro recorta-se a figura da modelo. Uma pele branca parcialmente coberta por um tecido negro e brilhante. Plumas invadem a lateral do quadro. E ela, imóvel, exibindo um corpo que se apresenta dual: frágil enquanto objeto em si e poderoso enquanto objeto do olhar; sexualizado como imagem, falsamente possuído enquanto corpo.

Os “*blow up*” seguintes, com Thomas sobre ela, gritando *Yes, yes*, simulando um ato sexual, concluem magistralmente esta cena silenciosa que se contrapõe à

cena da orgia com as meninas, onde provavelmente tudo acontece e a imagem nada registra¹⁵⁴, como já tivemos oportunidade de apontar.

Assim, a imagem dessas mulheres em *Blow up* está impregnada de “realidade”. É importante notar que se geralmente, Antonioni exprime suas reflexões através de um olhar feminino, Thomas, apesar de pertencer ao sexo oposto, traz em seu olhar “o filtro” feminino do qual Antonioni sempre se vale para revelar seu próprio olhar- observador do mundo que o cerca.

Já dissemos que para Antonioni as imagens dizem mais do que as palavras, logo toda carga da “incomunicabilidade moderna” presente em *Blow up* está também retratada através do esvaziamento do particular das personagens femininas. A ausência do “nome” é uma passagem do plano pessoal para um outro plano, impessoal, que excede o particular para abarcar o universal.

A personagem vivida por Vanessa Redgrave, sem dúvida é a grande exceção e, arriscaríamos dizer que esta mulher condensa em si o grande espaço aberto para o início do diálogo que propomos entre Antonioni e Cortázar. Vejamos.

No conto de Cortázar, temos “la mujer rubia”:

Sem nome no conto assim como no filme, ela aparece já no primeiro parágrafo do conto, o que indica tratar-se de um elemento relevante, como ensina Cortázar - “*tomen ustedes cualquier gran cuento que prefieran y analizen su primera página. Me sorprendería que encontraran elementos gratuitos, meramente decorativos*”.¹⁵⁵ Aparentemente desconectada da ação imediata, sua presença não tem mais relevo do que as nuvens, mas, lentamente, vai crescendo:

“(...) *de la mujer recuerdo mucho mejor su cuerpo que su imagen. Era delgada y esbelta, dos palabras injustas para decir lo que era y vestía un abrigo de piel casi negro, casi largo, casi hermoso. Todo el viento de esa mañana le había pasado por el pelo rubio que recordaba su cara blanca y sombría – dos palabras injustas – y dejaba al mundo de pie y horriblemente solo delante de sus ojos negros, sus ojos que caían sobre las cosas como dos águilas, dos saltos al vacío, dos ráfagas de fango verde. No describo nada, trato más bien de entender. Y he dicho dos ráfagas de fango verde*”. (1985:209) (grifo nosso)

¹⁵⁴ Como já comentamos anteriormente, é flagrante o zelo que Antonioni tem pelas cenas “eróticas”. Em nenhum de seus filmes o sexo resplandece na tela, embora esteja insinuado. Esta cena com as meninas, por exemplo, nos remete a outra orgia, a de *Il Deserto Rosso*, que apesar de mostrar os casais juntos na cena, não os víamos “em ação”.

¹⁵⁵ “Algunos aspectos del cuento”, in *Obra Crítica 2*, 1994, pg.372

Na descrição da mulher nada é fortuito. A repetição do “casi” e das “*dos palabras injustas*” destaca e caracteriza a incerteza que se desprende da palavra ao tentar descrevê-la. Porém, entre estas palavras e a imagem o narrador busca entender “*las dos ráfagas de fango verde*”. Qual o estatuto, afinal, deste olhar? Veremos que a mulher “*esa mujer invitaba a la invención, dando quizá las claves suficientes para acertar con la verdad.*”...

Um jogo de sedução é armado pela mulher que, aos olhos do narrador ingressa no terreno erótico, profetizando uma “aura inquietante.”:

(...) *La mujer empezaría a acariciarle la cara, a despeinarlo, hablándole ya sin voz, y de pronto lo tomaría del brazo para llevárselo. (...) ahora la mujer había girado suavemente hasta poner al muchachito entre ella y el parapeto (...) parecía como cernida sobre él (su risa, de repente, un látigo de plumas). 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.*(...) (1985:212)

A foto é tirada e o narrador imagina “*los finales posibles*” “*en una lentísima tortura deliciosa*”:

(...) *puse en orden la escena, los besos burlones, la mujer rechazando con dulzura las manos que pretendían desnudarla como en las novelas, en una cama que tendría un edredón lila, y obligándolo en cambio a dejarse quitar la ropa, verdaderamente madre e hijo bajo una luz amarilla de opalinas, y todo acabaría como siempre, quizá, pero quizá todo fuera de otro modo, y la iniciación del adolescente no pasara, no la dejaran pasar, de un largo proemio donde las torpezas, las caricias exasperantes, la carrera de las manos se resolviera quién sabe en qué, en un placer por separado y solitario, en una petulante negativa mezclada con el arte de fatigar y desconcertar tanta inocencia lastimada.*(1985:213)

Porém a sedução da mulher sobre o adolescente, toma pinceladas de perversão:

(...) *aquella mujer no buscaba un amante en el chico, y a la vez se lo adueñaba para un fin imposible de entender si no lo imaginaba como un juego cruel, deseo de desear sin satisfacción, de excitarse para algún otro, alguien que de ninguna manera podía ser ese chico.*(...) *ahora la mujer le hablaba al oído, y la mano se abría otra vez para posarse en su*

mejilla, acariciarla y acariciarla, quemándola sin prisa. (...) esa mujer no estaba ahí por ella misma, no acariciaba ni proponía ni alentaba para su placer, para llevarse el ángel despeinado y jugar con su terror y su gracia deseosa. (...) (1985: 217)

Para o narrador, a mulher é a “máquina” que seduz, que corrompe, e principalmente, é a única que sabe para quem realmente seduz. Transformando a sedução da mulher numa perversão e atravessando com um *Eros* cruel todo o relato, apresenta o que seria a própria morte (dele e da narrativa).

Conjugados, mulher e morte revelam uma das linhas de força do pensamento de Bataille, onde a morte é a única saída possível para o desejo exarcebado. A última imagem do narrador de “*Las babas..*”, olhando para o céu comprova nossa idéia. Não seria esse último olhar uma resposta à sua expectativa do inexprimível ao qual só se chega por meio da ruptura e do dilaceramento? “*Encontrei-me diante daquilo que – imagino- eu sempre esperara: assim como a guilhotina espera a cabeça que vai decepar.*”¹⁵⁶

No filme ela aparece, pela primeira vez, quando Thomas fotografa em um parque. É portanto, no olhar da mulher do parque que Thomas procura a resposta estampada na foto, para tudo aquilo que “já foi”, como diz Barthes. O mistério que ronda a presença feminina não pode ser revelado pela foto, mesmo que se amplie incansavelmente esse instante. Ao seguir a linha do olhar proporcionado pela mulher, para ver o que ela olha, ele se depara com um outro mistério. O revólver. A experiência do ocorrido ontem que a mulher observa é uma visão do passado no presente.

A mulher, portanto, em *Blow up* é mais do que do que um filtro sutil da realidade. Além de transcodificar os discursos destes anos sobre a comunidade, o amor, a livre expressão da sexualidade, o individualismo e a revolta, metaforicamente, sua imagem é associada a segredos, a algo que permanece obscuro atrás da máscara, infranqueável ao olhar.

O tratamento da antagonista, esta personagem feminina sem nome no conto e no filme, concentra em si o grande núcleo unificador das duas histórias, porque é ela aquela que realmente vê e, principalmente, é a única que sabe a resposta do

¹⁵⁶ BATAILLE, G. *A História do olho*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003,pg.116.

mistério da foto. E é sob o olhar desta mulher que Cortázar e Antonioni se encontram.

Capítulo 4

Considerações Finais.

Concluindo nosso estudo evocaremos certos momentos buscando complementar nosso objetivo. Recapitularemos o que foi dito até então -sem entretanto refazer passo a passo o caminho trilhado- e faremos algumas considerações sobre o conto e o filme que julgamos pertinentes no intuito de avançar um pouco mais no labirinto, no nó de relações possíveis entre os dois..

Num primeiro momento, após ler o conto de Julio Cortázar, “Las babas del diablo” e assistir ao filme de Michelangelo Antonioni, *Blow up*, a impressão de conjunto é conflitiva. Se é possível afirmar que existe um diálogo entre elas, ele se dá em determinados níveis, sendo que em outros, elas não se comunicam com tanta facilidade. Poderíamos dizer que uma das formas de comunicação entre elas se estabelece quando as duas estruturas –a narrativa e a cinematográfica- trabalham o tema da ruptura do clássico conceito de realidade fundado na (re)construção do mundo como representação do real e quando questionam a relação da representação com o visível. Paradoxalmente, a distância entre elas surge, porque justamente a partir desses mesmos temas, brotam especulações instigantes, diversas, típicas da peculiaridade da linguagem que cada um dos autores manipula.

Tanto “Las Babas del Diablo” como *Blow up*, podem ser vistos como o esforço de um artista para textualizar uma experiência vivida a partir da tomada de uma foto aparentemente insignificante de um casal. A foto revela algo da realidade, de um momento que o fotógrafo não viu enquanto ele fotografava, mas que verá posteriormente, ao revelar os negativos.

Teoricamente, uma sequência de fotografias sobre um mesmo evento conta a história do fato registrado quando é percebida em seu conjunto. Na medida em que apresentam uma sequencialidade lógica, mostrando a transformação de um fato desde o estágio inicial até o final, as imagens introduzem a possibilidade de recuperar a ocorrência que a ela subjaz. Entretanto, o acontecimento projetado nas imagens, embora veraz, é representação que resulta da seleção de um fotógrafo,

que apresenta as cenas optando entre os diversos elementos que estavam dispostos diante do seu olhar.

“El fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la camera le impone insidiosa”, diz Cortázar, logo, se o que Thomas e Michel viram estava mediado pela lente da máquina fotográfica, tudo nos leva a crer que o que foi registrado pela câmera e que deve ser relatado *“trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara”* e que dentro deste fragmento químico - a foto- está registrada uma “realidade” que sobrepassa a verdade. Se os fotógrafos só possuem essa ação fragmentada e cristalizada em uma foto, fica claro que todo o resto é fabulação, hipótese.

Partindo da concepção de que a fotografia é um documento de certa forma falível se não acompanhado do conhecimento lateral do fato registrado pelos múltiplos significados que pode conter, chegamos ao binômio revelação x engano, como nos aponta Ismail Xavier.¹⁵⁷ Estaríamos então diante de um puro engano?

Uma outra voz – a de Roland Barthes - se faz necessária para que se abra espaço para a mais uma reflexão sobre esta fotografia:

“Observei que uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, suportar, olhar. O Operator é o fotógrafo. O Spectator somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de eídolon emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de Spectrum da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto”.¹⁵⁸

Operator, Spectator e Spectrum: é a partir da mudança de posição de *operator* a *spectator* tanto do fotógrafo do filme como do fotógrafo do conto que surge a impossibilidade da narrativa, porque a narrativa do registro fotográfico deve ajustar-se ao imperativo da verdade e o que temos aí, desde o princípio, é um

¹⁵⁷ Sobre a leitura da verdade contida numa foto, tomamos Ismail Xavier, que exemplifica o binômio revelação x engano baseado na evidência empírica trazida pela imagem da foto no caso da testemunha Macarthy. Na foto se vê o réu e ao seu lado e alguém indexado na caça às bruxas. Diante da resposta positiva da testemunha o advogado mostra uma foto maior em que aparece num dos cantos a dupla anteriormente vista na foto menor. Entendemos logo que a primeira foto é um recorte da segunda. “Cinema: revelação e engano”, em *O Olhar e a Cena*, 2004, pg.31.

¹⁵⁸ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, pg.20.

“conflito de olhares” mediados pelas máquinas, a saber, a do fotógrafo (Contax) a do escritor (Remington) e a do diretor (câmera) quando vão em busca da história oculta de um crime.

O centro da questão portanto, está na tomada desta foto que desperta a verdade da matéria para o enredo policial, a solução do enigma e a sedução do mistério. A hipótese de um crime vai além, num desdobramento metafórico depois que cessa a narrativa possível. Frente a esta realidade, a fotografia se apresenta com seu antagonismo de capacidade e impotência: capacidade para descobrir a verdade e impotência para modificá-la.

Distinguem-se, porém, nesse último aspecto, os dois relatos : enquanto o narrador do conto narra para entender eventos dos quais participou como testemunha e protagonista, porque se não contar, este texto corre o perigo de petrificar-se (assim como a foto) , o texto fílmico evidencia a reflexão estética que perpassa o processo criativo de Antonioni. Os silêncios que cobrem o ato de narrar fazem parte do desafio que deve ser respondido pelo espectador. O narrador narra para também para mostrar a fragilidade da imagem.

O texto escrito se desenvolve diante das fabulações perversas de um narrador “bifurcado”, fruto do conflito das máquinas – *Contax* e *Remington* - O questionamento da linguagem – “*la piel de la literatura*” - anseia ultrapassar seu próprio limite, mas entre hesitante e excitada se expõe a uma constante transgressão da objetividade do discurso. Como resultado do encontro do olhar das lentes da câmera e o “acontecimento” fica uma imagem que funciona como uma descrição cênica capaz de abordar com maior intensidade os aspectos da sedução do adolescente pela mulher.

Na primeira vez que o jovem foge, o leitor guiado pelo narrador não tem dúvida de que ele está salvo. Quando na ampliação a cena se repete, e o rapaz cai nas “babas do diabo” a sensação é de terror. O impacto decorre do fato de que são ultrapassados os limites da realidade. Surpresa e clímax coincidem, colocando o fantástico no lugar esperado como desfecho.

No filme a falta de uma foto no conjunto implica algo além da dúvida: será que capturou realmente o morto na série de fotos? Existe realmente um revólver por trás dos arbustos ou é uma sombra, um artifício da fotografia? Naquela tarde, o homem foi ou não foi assassinado? Enquanto a presença do cadáver no final significaria a morte de um indivíduo, a ausência deste permite apenas desempenhar a própria

morte, figurando-a em um objeto, vale dizer, conjurando-a no simbolismo do próprio objeto. O morto demanda indiferença à morte da narrativa, e ao mesmo tempo é o silêncio da significação, o que mais uma vez demonstra o caráter artificial da obra que recusa a totalidade fechada já que a imagem tende para além de si mesma, podendo reproduzir-se infinitamente. O morto acaba se transformando, assim, no corolário da busca infrutífera do verdadeiro.

Está implícito tanto no conto como no filme o problema da realidade da foto, seu caráter equívoco, multifário, escorregadio. Michel assiste a um pedaço da vida sem elaborar nem limitar enquanto passeia pelas ruas de Paris. E quando elege a fração ideal, esse pedaço se torna complexo, irreduzível, que fotografado e congelado no tempo, se falsifica.

Como a incógnita se sobrepõe à verdade, a história continua aberta. Não há como decifrar o enigma, logo não há uma experiência que possa ser partilhada e portanto não há como contar. Essa variação do gênero narrativo serve para revigorar o fantástico do conto.

Como então, narrar essa história?

Já tivemos ocasião de exemplificar como Antonioni elabora por meio de suas imagens um regime onde predomina o olhar sobre o contar. Através dessa experiência, constatamos que esse olhar reorganiza a captação sensível do instante. Ao procura “contar” a cena da tomada da foto no filme a palavra se cala. Após contemplar longamente as fotos do parque como uma câmera, em uma atitude ambígua de aproximação e distanciamento onde a câmera de Antonioni se funde na câmera do fotógrafo, surge um olhar tão expectante como a atitude das personagens e quando realmente precisa ver, a ampliação nada representa. Só lhe resta, portanto, mostrar.

A sequência final do filme brinca com a natureza inconstante da “verdade” da imagem fotográfica: os mimes jogam tênis com uma “bola imaginária (já que não vemos a bola), e Thomas é convidado a participar do jogo quando a bola é jogada fora da cerca. Thomas joga o jogo imaginário lançando a bola de volta para a quadra. Neste momento o som da bola aparece e parece confirmar sua presença, completando o sentido da ilusão.

A incapacidade de transmitir a experiência e a narrativa que nasce da substituição da palavra pela imagem, em Cortázar e Antonioni configuram a incapacidade de narrar que se reflete nos silêncios e termina no olhar da mulher.

No meio desse campo, assim, somos convidados a repensar as posturas tradicionais das teorias da “realidade”, e tal como Thomas, levados a lembrar que existem muitas formas de olhar para o mundo “real”.

Diante das configurações de olhares, nosso terreno é mais restrito e se estrutura, em parte, na produção do olhar enquanto gênese da poética dos autores em questão. É talvez a experiência da transgressão de Cortázar na linguagem escrita e a de Antonioni na linguagem fílmica que atualiza a relação proposta de um encontro.

Na busca da história oculta de um crime, o mistério corre por conta da mulher, personagem que quebra a lógica do senso comum. Em princípio, espectadores/leitores estão de acordo sobre o que é a história ou que fatores obscurecem ou convertem em ambígua sua construção. Mas quando vemos o resultado das fotos, essa ação é uma representação que nos leva a inferir um novo acontecimento: é a mulher no silêncio eloquente de sua presença que transforma a tomada banal de uma foto num assassinato. Essa mulher fotografada, assinala antes a falta de elementos que justifiquem a narrativa do que sua presença. Para preencher as lacunas o narrador desenvolve todo um discurso que extrapola o campo de visão da foto.

Poderíamos dizer que esta mulher invoca um elemento mais alto: a verdade que se esconde por trás do olhar. Se instaura assim, uma tensão entre *ver* e *olhar*.

O olhar trata de fornecer uma base sólida à linguagem, o que na verdade se revela uma tarefa inglória, infinita e infrutífera, um processo de perpétuo deferimento em que um sentido remete a outro e este, por sua vez, a mais um e assim por diante. Nesse sentido, o momento em que o fotógrafo contempla as fotos da mulher é o momento revelador. Submissos ao olhar da mulher, promove-se a primeira descontinuidade e o espectador/leitor aceita a convenção de que algo vai acontecer daí para diante. Só que a história cessa, denunciando a falsa impressão de realidade que aí ganha forma.

Por sua vez, nos olhos da mulher se desenha a voragem avassaladora da sedução e se semantiza, igualmente, a força que captura o leitor e a importância

dele no processo de significação. A leitura dos olhos enigmáticos da mulher, que a princípio eram um misto de sedução e mistério se mostra nesse novo contexto diabólico e ela passa a soar como maldição.

A vasta arena onde se confrontam as poéticas de Cortázar e Antonioni traz para o centro a questão do olhar – título e tema deste estudo- um olhar obstinado, cujo prestígio foi reconhecido por Bataille.

Seguindo o que diz Martín Cuccorese, a figura do olho “*es la figura del ser que no es más que la transgresión de su propio límite*” já que demarca a fronteira “*del adentro y del afuera del cuerpo*”¹⁵⁹.

A sexualidade é terreno comum no trabalho de Cortázar, um espaço por onde circula a problemática de sua realização conjugada a uma mais vasta: a descolocação da linguagem resultante da crise do pensador ocidental, aliciado às regras da “Gran Costumbre”.

Cortázar alcança o erótico via Bataille. O limite questionado “*¿cuál es el límite el verdadero límite?*” , como vimos em Usted se tendió a tu lado, onde linguagem e sexualidade estão ligadas por uma forma comum, o erotismo ao cruzar com o limite imposto pela linguagem se mostra violentamente transgressor e sobre o espaço aberto opera como uma glorificação da sexualidade, porém, este momento que rompe os limites é o momento da mais pura violência, que entretanto encontra nas palavras de Foucault um respaldo “*nada es negativo en la transgresión*”. Nesta medida, a transgressão não é negativa nem positiva, ela é a afirmação da cisão.

Para não adentrar na turbulência filosófica da morte de Deus, diremos somente que Foucault afirma que a transgressão nos textos de Bataille nos reenvia a pura transgressão que protege toda tentativa de encontrar uma linguagem para o pensamento do limite.

A relação especular dos olhares invadem as narrativas, evidenciando não só a concretização do desejo erótico transgressor dos narradores (e personagens) mas sugerindo também ao leitor uma maneira inédita de encarar a realidade.

A percepção da escrita como mescla de prazer e engano é presença constante, uma aliança misteriosa e complexa. Aparentemente opostos, escritura e erotismo unem-se através de um jogo perverso propiciando ao leitor o prazer da

¹⁵⁹ Em *Prefacio a la Transgresión*, Argentina, Ediciones de Minuit, 1993 pg.27.

transgressão e atenuando a ressonância ameaçadora que tal sentimento causa em nossa vida cotidiana.

A sedução que está disseminada por todo o texto do conto expressada através da fabulação do narrador, paralelamente, na narrativa fílmica está manipulada, mascarada, omissa ou recoberta por uma sensualidade fria. Neste ponto, a presença da atriz Vanessa Redgrave é perfeita: seu corpo esquelético, ícone referencial das mulheres da época, agrega o objetivo de Antonioni, ao mesmo tempo que desagrega o “glamour” da sedução.

Apesar de serem distintas suas linguagens e apesar da diferença do nível de complexidade de suas concepções estruturais, é possível estabelecer pontos de convergência entre o filme de Antonioni e o conto de Cortazar.

Segundo Chatman, os pontos que justificam as relações coincidentes entre o conto e o filme são várias:¹⁶⁰

- *O fotógrafo surpreende um casal; .*
- *A diferença de idade entre eles;*
- *A mulher se irrita e tenta reaver o filme;*
- *O fotógrafo se recusa a entregar o filme*
- *O fotógrafo pensa ter salvo a vida de alguém;*
- *O fotógrafo descobre que as coisas são piores do que pensava e ficam cada vez piores.*
- *A história é um quebra-cabeça; a dificuldade de montar uma narrativa com as fotos tiradas.*
- *A ampliação ou ampliações desaparecem e os fotógrafos sofrem com o resultado (Michel termina catatônico e Thomas desaparece).*

Acreditamos que mais importante que apontar as semelhanças e/ou diferenças é buscar o trabalho de deciframento do texto, a apreensão do sentido polivalente das imagens que garantam a unicidade da cena.

Em *Blow up* essa concretude se torna visível a partir da tomada de elementos de natureza visual presentes no conto: a névoa cinza, o silêncio, a flânerie do fotógrafo, e o “tremor casi furtivo” das folhas. A sequência de imagens de Thomas caminhando acompanhado somente pelo ruído do vento nas árvores, envolve o espectador, primeiro porque reiteram o estilo de Antonioni e depois porque

¹⁶⁰ Em *Antonioni, or, the surface of the world*, London, 1985, pg.139.

configuram o ritmo do conteúdo formal específico – a tomada da foto- remetendo-o ao texto escrito.

Ainda seguindo Chatman, temos a questão do título:

Segundo ele¹⁶¹, o conto de Cortazar deveria chamar-se “por um triz”, que, “significa uma expressão idiomática”. Talvez Chatman ignore que “las babas del diablo” -como explica o próprio narrador no conto-, bem poderia chamar-se “los hilos de la Virgen”. Além de uma relação antitética do bem e do mal, analogicamente o título nos remete aos cabelos da mulher loura. Nesse sentido, o título original, “Las babas del diablo”, concentraria, portanto, a dualidade da significação inerente ao caráter sedutor da mulher loura e simultaneamente a rede no qual o jovem inexperiente é agarrado.

Blow up, título escolhido por Antonioni, também abarca uma gama de significações que convergem para um mesmo ponto: explosões de sólidos, de luz (*flash*), de raiva, ampliação de fotos, como também em uma gíria típica dos 60 e atualmente em desuso, uma “explosão” de gozo resultante de uma relação sexual apressada.

Blow up é um filme de múltiplas intensidades: mesmo quando narra, nos lança para além de um contar história característico de uma arte de representação (tradicional), porque “*desarrolla una sucesión de estados del espíritu que se deduce del pensamiento, sin que este pensamiento reproduzca la sucesión razonable de hechos*”, que “*actúa directamente sobre la materia gris del cerebro*” como no cine de Antonin Artaud.

Para Artaud, o cinema implicava uma subversão total dos valores, um “*trastoque completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica*”. Assim, reivindicava filmes “fantasmagóricos”, “poéticos”, “psíquicos”, filmes que triturassem as coisas do coração e do espírito, “*hasta conferirles la virtud cinematográfica que hay que buscar*”. O cinema de Artaud atravessa décadas e chega até Passolini no “cinema poesia”, constituindo um solo fértil de questões de todo um cinema do pós-guerra.

Para o grande cineasta soviético Dziga Vertov (1896-1954), mostrar a verdade na tela significa produzir um discurso através da organização de “

¹⁶¹ Seymour Chatman /Paul Duncan (Ed.) *Michelangelo Antonioni A Filmografia Completa*, Itália, Taschen, 2004, pg.100.

fragmentos extraídos do real visível”. A câmera é uma espécie de olho mecânico: *"eu sou um olho. Um olho mecânico. Eu, a máquina, mostro-lhe o mundo da maneira que apenas eu posso ver. Libertei-me hoje e para sempre da imobilidade humana."*¹⁶²

A montagem marca a intervenção do realizador na reorganização das imagens, instaurando entre elas relações que serão responsáveis pelas significações produzidas pelo filme no seu conjunto – a rede de relações permite tornar visível o invisível, ou seja, perceber a estrutura que está além das aparências.

Antonioni, como uma máquina de pensamento, tudo isso absorve e o que deseja é, em última análise, agir através do olhar sobre a consciência do real, provocando assim uma nova figuração do espaço, e conseqüentemente, uma transformação da consciência e das mentalidades.

Portanto, o que temos aqui, além da concepção física do espaço-tempo que também se pode buscar em Cortázar, é, como já dissemos, o grande tema da representação da realidade. A realidade inalcançável, por um lado, e a incapacidade da imagem de representá-la, por outro, que estão presentes na estrutura do filme e repetimos, nas *ferramentas da ilusão* de cada um dos artistas: do contista, a máquina de escrever; do fotógrafo a câmera fotográfica; dos *mimes*, as raquetes de tênis e a bola, do cineasta, a sua câmera.

O filme *Blow up* se move, diferentemente de *Las Babas...*, num universo onde as relações sociais estão misturadas. Olhares que deslizam de maneiras determinadas pelos códigos fundamentais dos gloriosos anos 60, que sem dúvida, descobriram o parentesco entre questionamento e transgressão, entre sexualidade e erotismo, entre palavra e silêncio e exerciam seus próprios efeitos figurais e discursivos, disseminando imagens e ideologias contraculturais à medida que o público adotava imagens, estilo, moda e atitudes por eles difundidos.

Octávio Paz afirma que a vanguarda de 1967 repete os feitos das posturas de 1917, que por sua vez tomam do Romantismo algumas afinidades: são *"rebeliones contra la razón, sus construcciones y sus valores; en ambos el cuerpo, sus pasiones y sus visiones"* –

¹⁶² Fragmento da citação de um artigo escrito em 1923 por Vertov. *Apud* Tânia Pellegrini "Narrativa Verbal e Narrativa Visual: possíveis aproximações" in *Cinema, Literatura e Televisão*. São Paulo, SENAC Ed., 2003 pg.19.

*erotismo, sueño, inspiración – ocupan un lugar cardinal; ambos son tentativas por destruir la realidad visible para encontrar o inventar otra – mágica, sobrenatural, superreal.*¹⁶³

*“A falta de descrédito en un futuro que con ellos no comenzaba el mundo, pero no sabían si no se acabaría con ellos; habían atravesado el nazismo, el estalinismo y las explosiones atómicas en el Japón” (...) Fue una generación que aceptó la marginalidad y que hizo de ella su verdadera patria*¹⁶⁴

Para esta geração a linguagem será a matéria vital: ruptura ou busca de estruturas, por um lado, um regresso decisivo a cotidianidade da linguagem, ao seu imediatismo; por outro lado, uma transgressão de estilos – marcando-os, para burlar-se do “grande estilo”, ou para que o “baixo” estilo se burle de si mesmo, e por último uma mescla dos níveis narrativos. E aí encontramos Vargas Llosa em *Los cachorros*, *La Casa verde*, *Conversación en la catedral*; Cortázar em muitos contos, em *62 modelo para armar*, García Márquez em várias passagens de *Cien años de soledad*, Severo Sarduy em *De donde son los cantantes* e *Cobra*; Donoso em *El obscuro pájaro de la noche*. Com esta liberdade se ridicularizaram os moldes retóricos da narração tradicional e respeitosa dos estilos bem definidos, dos pontos de vista demarcados, etc, no. afã de reunir os pedaços esparsos do homem mutilado para encontrar uma nova integridade para o humano.

Conforme dito no começo deste estudo, críticos renomados privilegiam a análise comparativa entre “Las Babas del diablo” e *Blow-Up* a partir do campo que atuam como críticos em detrimento do outro. Acreditamos que Chatman no livro *The Surface of the world*. (1985:139), incorre numa interpretação, para não qualificar de errônea, diremos, singularmente reduzida do conto de Cortazar:

“Summarizing the story is not easy, and interpreting it is even more difficult. It is a very open text. My own interpretation is that Michel suffers a schizophrenic episode, probably in response to homosexual conflicts of his own. (Projection, here made literal in the blow-up-become-holographic-movie, is a standard symptom of schizophrenia)” (...) “Michel is rendered catatonic; Thomas literally disappears”

Pelo dito, Chatman parece ignorar o gênero “fantástico” presente no conto. O gênero fantástico nasce a princípios do Século XIX com o romantismo alemão, mais precisamente com Hoffmann, (*Der Sandmann*) , onde os personagens e as imagens

¹⁶³ PAZ, Octavio. “Revolución/Eros/Metaironía”, em *Los hijos del Limo*, 1974, p.145.

¹⁶⁴ Op. cit. pg.193

da tranqüila vida burguesa se transfiguram em aparições grotescas, diabólicas, aterradoras como nos pesadelos. Com Borges, Bioy Casares e Cortázar, principalmente, o insólito se generaliza e o relato descentraliza a bifurcação antinômica das probabilidades externas da explicação do Mal, por isso temos um “suspense ambíguo” no enredo.

Conferir ao protagonista do conto, Michel, um comportamento mental baseado na esquizofrenia / catatonia é descartar a complexidade do gênero fantástico. É verdade que as relações entre o “fantástico” e as doenças mentais têm o mesmo ponto de partida: os sentimentos de “estranheza” diante do mundo exterior. Existe uma curiosa correspondência entre os protagonistas dos contos fantásticos com os paranóicos e esquizofrênicos, é certo, porém o abuso da “interpretação psicanalítica”, faz com que o personagem perca a sua característica primeira de “duplo”, ponto fundante no conto fantástico.

A temática do “duplo” é uma constante do espírito humano como projeção do inconsciente convertida em mito, em lenda. Nas cosmogonias, nas mitologias do mundo, desde Narciso, passando por gêmeos ilustres como Rômulo e Remo, Cástor e Pólux o duplo está problematizado no Romantismo, se torna complexo no Surrealismo, já que agrega ao homem a dimensão do mundo dos sonhos e do inconsciente.

O tema do “duplo” aparece sutilmente em “Bruja” (1944), primeiro conto de Cortázar e em *Bestiário*, primeiro livro de contos de Cortázar em “Lejana”. A partir daí se torna uma constante e se manifesta em muitos momentos. Está em “Una flor amarilla”, em “Los pasos en las huellas”, em “Axolotl”, em “Las armas secretas”, está também em “La noche boca arriba” e é claro em *Rayuela*, onde a Maga é capaz de fundir-se diretamente com o que vê, de entrar em comunhão com o que vive, sem precisar da lógica, e continua sendo ela mesma, como se além do seu destino normal, conhecido, participasse de um outro destino fragmentariamente. Não se trata, então de um problema da divisão de personalidade, e por conseguinte, de esquizofrenia, e sim de um enriquecimento de possibilidades vitais, negadas de participar de dois destinos.

A condição de duplo “vem quase sempre denunciar a ilusão das aparências que conferiam ao homem uma identidade, revelando o abuso da suposta integridade que o constituía”, afirma Eliane Moraes¹⁶⁵ “

O duplo aqui além disso, é o responsável pelo foco narrativo e é ele que nos reforça a ambigüidade da narrativa: temos um narrador em terceira pessoa, objetivo, maquinal, e um narrador em primeira pessoa, *flâneur*, distraído. Esta duplicidade na narração remete ao paralelismo analógico entre o fotografar e o contar, e equivale a um comentário da própria forma de narrar adotada no texto.

Finalizando, algo mais em comum entre as duas grandes obras, que está presente no plano do enunciado: uma ruptura do postulado canônico, uma apropriação irônica de um gênero tradicional, o gênero *noir*, ou seja, Antonioni traz em *Blow up* um gênero híbrido já explorado antes em *Cronaca di un amore* (1950) e *L'Avventura* (1959), como vimos. Em *Cronaca* há uma coexistência de dois desejos de assassinato – no passado e no futuro- que acabam descaracterizando o gênero. Em *L'Avventura*, a história não explica se Anna, subitamente desaparecida, morreu num acidente ou suicidou-se no meio dos rochedos.

Os questionamentos e as interrogações estão longe esgotar-se. As obras aqui estudadas merecem muito mais. Nossa margem entre imaginação e realidade é estreita e resulta daquilo que olhamos, mas o que existe entre seres e coisas pede mais, pede um olhar que exceda o parecer.

¹⁶⁵ A fábula inumana”, em *O corpo impossível*. São Paulo, Ed. Iluminuras, 2002, pg.30.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. OBRAS DE JULIO CORTAZAR

- Argentina: Años de alambrados culturales*. Buenos Aires, Munchnik Editores, 1984.
- Final do Jogo*. (Trad. Remy Gorga Filho). Rio de Janeiro, Sedegra Ed., 1974.
- Fora de Hora*. (Trad. Olga Savary). Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1982.
- Histórias de Cronopios y Famas. / Um tal Lucas*. Buenos Aires, Alfaguara, 2004.
- La vuelta al día en ochenta mundos*, Tomo I e II. Madrid, Ed. Siglio Veintiuno, 1967.
- Los Relatos 1- Ritos*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- Los Relatos 2 - Juegos*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- Los Relatos 3 - Pasajes*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- Los Relatos 4 - Ahí y ahora*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- Obra Crítica 1*. (ed.) Saúl Yurkievich. Madrid, Santillana, 1994.
- Obra Crítica 2*. (ed.) Jaime Alazraki. Madrid, Santillana, 1994.
- Obra Crítica 3*. (ed.) Saúl Sosnowski. Madrid, Santillana, 1994.
- Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.
- 62- Modelo para Armar*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.
- Último Round*, Tomo I e II, Madrid, Ed. Siglio Veintiuno, 1969.
- Valise de Cronópio* São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974.

2. OBRAS SOBRE JULIO CORTÁZAR

A) Livros

- ARANGO TORO, Gustavo A. *Un tal Cortazar*. Ed. Universidad Pontificia Bolivariana, 2001.
- ARRIGUCCI, Jr., Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1973
- BRADLEY, Eduardo Montes. *Cortázar sin barba*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 2004.
- CENTRE DE RECHERCHES LATINO-AMERICANES. UNIVERSITÉ DE POITIERS.
Coloquio Internacional. *Lo Lúdico y lo Fantástico en la obra de Cortázar*.
Madrid, Editorial Fundamentos, 1985.

- COUTINHO, Eduardo F. *A unidade diversa: Ensayos sobre a nova literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro, Ed. Anima Produções Artísticas e Culturais, 1985.
- CURUTCHET, Juan Carlo. *Julio Cortazar o la crítica de la razón pragmática*. Madrid, Ed. Nacional, 1972.
- PLANELL, Antonio. *Cortazar: Metafísica y Erotismo*. Madrid, Ed. Studia Humanitatis, 1979.
- TAMBORENEA, Mônica Maria. *Julio Cortazar todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires, Librería Hachette, 1986.

B) Ensaios, estudos e resenhas:

- FIGUEROA AMARAL, Esperanza. *Dos libros de Cortazar*. Revista Iberoamericana, Univ. de Pittsburgh/ Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, maio/agosto, vol.35, 1965.
- CORTÍNEZ, Carlos. 'Ampliando una Página de Cortazar'. Univ. de Pittsburgh/ Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, s/d.
- HARTMANN, Joan. 'La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar'. Revista Iberoamericana, Univ. de Pittsburgh/ Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1969.
- LEAL, Luis. 'Situación de Julio Cortázar'. Revista Iberoamericana, Univ. de Pittsburgh/ Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, s/d.
- MORELLO-FROSSCH, Marta. 'El Personaje y su doble en las ficciones de Cortázar'. Revista Iberoamericana, Univ. de Pittsburgh/ Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1968.
- RODRÍGUEZ-MONEGAL, Emir. 'Le "Fantôme" de Lautréamont'. Revista Iberoamericana, Univ. de Pittsburgh/ Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, s/d.
- YURKIEVICH, Saúl. 'Julio Cortázar: al Unísono y al Dísono'. Revista Iberoamericana, Univ. de Pittsburgh/ Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, s/d.

3. OBRAS SOBRE ANTONIONI

A) Livros

ANTONIONI, Michelangelo. *Blow up*. Torino, Einaudi Ed., 1967.

_____. *O fio perigoso das coisas e outras histórias*. (Trad.

Raffaella de Filippis). Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1983.

CHATMAN, Seymour. *Antonioni or, the surface of the world*. Los Angeles, University of California Press, 1985.

_____. *Michelangelo Antonioni- A Filmografia Completa*. Alemanha, Ed. Taschen, 2004.

CUCCU, Lorenzo. *La visione come problema- Forme e Svolgimento del Cinema di Antonioni*, Roma, Bulzoni Editore, 1973.

CUCCU, Lorenzo. *Antonioni – Il discorso dello sguardo- Da Blow up a Identificazione di una donna*. Italia, Ed. ETS Editrice Pisa, 1990.

DI CARLO, Carlo. (a cura). *Il Primo Antonioni- tomo I e II*, Bolonha, Capelli Editore, 1973.

MENEZES, Paulo. *À Meia-Luz- cinema e sexualidade nos anos 70*. S. Paulo, Editora 34, 2001.

B) Ensaios, estudos e resenhas:

FABRIS, Annateresa. A imagem como realidade: uma análise de Blow-up. *Revista Estudos Socine de Cinema*, Ano III- 2001, pp69-75

MELLO E SOUZA, Gilda de. Variações sobre Michelangelo Antonioni. *O Olhar* pp 399-410.

VAZ DA COSTA, Maria Helena Braga e. *A imagem da cidade x a cidade da imagem*. São Leopoldo, ano 1 nº 1, Novembro de 2003.

4. OBRAS SOBRE O CINEMA

AGEL, Henry. *Estética do cinema*. S. Paulo, Cultrix, 1982.

ANDREW J. Dudley, *As principais teorias do cinema: uma introdução*. (Trad. Teresa Ottoni). Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 1989.

ARNHEIM, Rudolf. *O cinema como arte*. (Trad. Maria Conceição Lopes da Silva). Lisboa, Edições 70, s/d.

ARTAUD, Antonin. *El cine*. Madrid, Alianza Editorial, 1982.

AUMONT, Jacques et alli. *A Estética do filme*. (Trad. Marina Appenzeller). Campinas, Papirus Ed. 1995.

-
- _____ *A Imagem*. (Trad. Estela dos Santos). Campinas, Papirus Ed. 1993.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. (Trad. Marina Appenzeller). Campinas, Ed. Papirus, 2004.
- _____. *O olho interminável*. (Trad. Eloísa Araújo Ribeiro). São Paulo, Ed. Cosac & Naify, 2004.
- BALAZS, Bela. *Estética do Filme*. Rio de Janeiro, Verbum, s/d.
- BETTON, Gérard. *Estética do Cinema*. (Trad. Marina Appenzeller). São Paulo, Martins Fontes, 1987.
- BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós, 1996.
- BRESSON, Robert, *Notas sobre o cinematográfico*. (Trad. Evaldo Mocarzel). São Paulo, Ed. Iluminuras, 2005
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. (Trad. Marcelle Pithon e Regina Machado). São Paulo, Editora Perspectiva, 1969.
- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. São Paulo, Globo, 1989.
- COSTA, Flávia Cesarino. *Compreender o cinema: espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo, Scritta, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema: a imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.
- ESPAÑA, Cláudio. VOLTA, Luigi. (Comp.) *La Realidad Obstínada. Apuntes sobre el cine italiano*. Buenos Aires, Ed. Corregidor, 1992.
- FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico*, São Paulo Ed. USP, 1996.
- FISCHBEIN, Silvio. (Dir. Ed.) *La Fábrica Audiovisual*. Buenos Aires, FADU-UBA, 2000.
- GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. S. Paulo, GRÜNEWALD, José Lino. (org. Rui Castro) *Um filme é um filme*, São Paulo, Ed. Shwarcz, 2001.
- GRÜNEWALD, José Lino. (org. José Armando Pereira da Silva./Rolf de Luna Fonseca) *Vertentes do Cinema Mordeno*, Campinas, Ed. Pontes, 2003.
- MARTÍN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. S. Paulo, Brasiliense, 1989.
- METZ, Christian. *A significação do cinema*. (Trad. Jean-Claude Bernardet). São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972.
- NELMES, Jill. *An Introduction to Film Studies*. New York, Ed. Routledge, 1999.
- PRIEUR, Jérôme. *O Espectador Noturno*. (Trad. Roberto Paulino e Fernanda

- Borges). Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1995.
- QUINTANA, Angel. *El cine italiano, 1942-1961- Del Neorrealismo a la Modernidad*. Barcelona, Ed. Paidós, 1997.
- TRUFFAUT, François, *O prazer dos olhos*, Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2005.
- TUDOR, Andrew. *Teorias do cinema*. (Trad. Dulce Salvato de Menezes). Lisboa, Edições 70, 1995.
- VANOYE, Francis. GOLIOT-LÉLÉ, Anne. *Ensaio sobre análise fílmica*. (Trad. Marina Appenzeller). Campinas, Papirus, Ed.,1994.
- XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*, São Paulo, Ed. Cosac & Naify, 2003.
- _____. *O Discurso Cinematográfico - a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984
- _____. *A Experiência do Cinema*, Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1983.
- _____. *O Discurso Cinematográfico*, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1984.
- _____. *Sétima Arte: Um Culto Moderno*, Madrid, Ed. Alianza, 1982.

5. BIBLIOGRAFIA GERAL

- ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Coleção Os Pensadores V.II, São Paulo, Nova Cultural, 1987.
- BARTHES, Roland. *A Câmera Clara. Nota sobre a fotografia*. (Trad. Júlio Castañon Guimarães). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. Et alli. *Literatura e Realidade*. Lisboa, Publ. Dom Quixote, 1984.
- BATAILLE, George. *Historia do Olho*. (Trad. Eliane Robert Moraes). São Paulo, Ed. Cosac & Naify, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. (Trad. Zulmira Ribeiro Tavares). São Paulo, Ed. Perspectiva, 2002.
- _____. *Simulacros e Simulação*. (Trad. Maria João da Costa Pereira) Lisboa, Ed. Relógio d'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. (Trad. Sérgio Paulo Rouanet) S. Paulo, Ed. Brasiliense, 1987

- CAILLOIS, Roger. *Acercamientos a lo imaginario*, México, Fondo de Cultura Econômica, 1989.
- COUTINHO, Eduardo F. *A Unidade Diversa: Ensayos sobre a nova literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro, Ed. Anima Produções Artísticas e Culturais, 1985.
- DONOSO, Jose. *Historia Personal del "Boom"*. Barcelona, Ed.Seix Barral, S.A., 1983.
- FOUCAULT, Michel. *Prefacio a la transgresión*. (Trad.Axel Gasquet). Argentina, Ediciones Trivial, 1993.
- _____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. (Trad. Inês Autran Dourado Barbosa). Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária Ltda., 2001.
- GARCÍA CORTÁZAR, Fernando. (org.) *El Siglo XX- Diez episodios decisivos*, Alianza Editorial, 1999.
- GILMAN, Claudia. *Entre la pluma e el fusil*. Argentina, Siglo XXI, 2003.
- LUKACS, George; ADORNO, Theodor; JAKOBSON, Roman; FISCHER, Ernst; BARTHES, Roland. *Realismo: ¿Mito, Doctrina o Tendencia Historica?*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1969.
- MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o Invisível*. (Trad. José Arthur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira). São Paulo, Ed. Perspectiva, 2003.
- MONTALDO, Graciela. *A propriedade da cultura*. Chapecó, SC, Argos Ed. Universitária, 2004.
- MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível*, São Paulo, Ed. Iluminuras, 2002.
- MORENO, César Fernández.(coord.) *América Latina em sua literatura*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1979.
- NOVAES, Adauto. (org.), *O Olhar*, São Paulo, ed. Schwarcz, 1988.
- ONFRAY, Michel. *Teoría del cuerpo enamorado*, Valencia, Ed. Pre-Textos, 2002.
- PAZ, Otavio. *La búsqueda del comienzo*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1983.
- _____. *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- PELLEGRINI, Tânia et alli. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo, Senac Ed., 2003.
- PLATÃO. *O Banquete – Fédon. Sofista-Político*. São Paulo, Abril Cultural, 1983.
- RAMA, Ángel. (ed.) *Más allá del Boom: literatura y mercado*. Tucumã, Folios Ed. 1984.

SANT'ANNA, Affonso Romano, *O Canibalismo Amoroso*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1984.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002.

SUBIRATIS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. São Paulo, Nobel, 1989.

SCHWARTZ, Marcy E. *Writing Paris: urban topographies of desire in contemporary Latin American fiction*. Albany, State University of New York Press, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1979.

_____. *Introdução à literatura Fantástica*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1975.

6. FILMOGRAFIA ANTONIONI:

Cronaca di un amore. (1950) - VHS Mercado do Vídeo, 2003

Le amiche. (1955) - DVD Versátil Home Vídeo, 2004.

Il Grido. (1957) - DVD Versátil Home Vídeo, 2004.

L'avventura. (1960) - DVD Continental Home Vídeo, 2004.

La notte. (1961) - DVD Versátil Home Vídeo, 2004.

L'eclisse. (1962) - DVD Versátil Home Vídeo, 2004.

Il deserto rosso. (1964) - VHS Mercado do Vídeo, 2003.

Blow-up (1966) - DVD Turner Entertainment e Warner Bros. Entertainment, 2004.