

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, CULTURA
E TRADUÇÃO
LINHA DE PESQUISA: TRADUÇÃO E CULTURA**

***PASSEIOS HAMLETIANOS COM CORTÁZAR E
ANTONIONI: INCURSÕES METAFICCIONAIS,
NARRATIVAS À BEIRA DA PARALISIA***

ALUNA: CÍCERA ANTONIELE CAJAZEIRAS DA SILVA

ORIENTADORA: GENILDA AZERÊDO

**JOÃO PESSOA
2017**

CÍCERA ANTONIELE CAJAZEIRAS DA SILVA

***PASSEIOS HAMLETIANOS COM CORTÁZAR E
ANTONIONI: INCURSÕES METAFICCIONAIS,
NARRATIVAS À BEIRA DA PARALISIA***

Texto apresentado ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Tradução e Cultura

Orientadora: Profa. Dra. Genilda Azerêdo

**JOÃO PESSOA
2017**

Catálogo na publicação
Setor de Catalogação e Classificação

S586p Silva, Cícera Antoniele Cajazeiras da.
Passeios Hamletianos com Cortázar e Antonioni: incursões metaficcionalis,
narrativas à beira da paralisia / Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva. — João
Pessoa, 2017.
212 f. : il.

Orientadora: Genilda Azerêdo.
Tese (Doutorado) – UFPB/CCHLA

1. Literatura. 2. Cortázar – Escritor Argentino. 3. Metaficção. 4. Antonioni –
Cineasta Italiano. 5. Adaptação filmica. I. Título.

UFPB/BC

CDU - (043)

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA CENTRO DE
CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

BANCA EXAMINADORA

Genilda Azerêdo

Profa. Dra. Genilda Azerêdo - UFPB
(Orientadora)

Profa. Dra. Ana Cristina Carvalho – UEMA
(Examinadora externa)

Prof. Dr. José Vilian Manguiera – UEPB

Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior – UFPB
(Examinador interno)

Luiza Batista

Profa. Dra. Luiza Teixeira Batista – UFPB
(Examinadora interna)

João Pessoa, ____/____/____

Agradecimentos

A meus pais, pelo apoio, pela ajuda e pela compreensão.

Aos meus amigos Antonio Tosto e Cynara Rhévia, companheiros sempre dispostos para conversas desprentensiosas. À ex-aluna, amiga e agora colega Laila Ribeiro pela paciência, pelo acolhimento e pelos passeios por João Pessoa.

Às minhas queridas colegas Liduína Fernandes e Denise Noronha, mulheres cuja inteligência, experiência e honestidade são inspiração.

Aos meus colegas Francisco Vieira, Sandra Dias, Pedro Fernandes, Elaine Forte, Vicente Neto, Cibele Naidhig, Caroline Pessoa, Glaedes e Carlos Sousa, Tânia Nascimento e Hilário Oliveira pela preocupação, pela compreensão e pelos momentos de alegria em meio à apreensão.

A Lucas, pelo olhar de fotógrafo, pela presença.

Às professoras Lúcia Nobre e Luiza Teixeira Batista pelas valiosas contribuições concedidas na ocasião do exame de qualificação.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras pelas contribuições e pela disponibilidade.

A Genilda, professora, pesquisadora e escritora admirável que significa mais que a orientadora deste trabalho, mas um exemplo a ser seguido.

Resumo

O presente trabalho propõe a análise dos mecanismos de construção do discurso metaficcional no conto *Las babas del diablo*, de Julio Cortázar, e suas implicações para o processo de adaptação do filme *Blow-up*, de Michelangelo Antonioni. Com base nas colocações teóricas de Linda Hutcheon, Gustavo Bernardo Krause, Patricia Waugh e Mark Currie é possível perceber que, no conto, a metaficcionalidade se desenvolve de forma explícita, construindo a impressão de que o fluxo narrativo está à beira da paralisia. Considerando que o referido aspecto afeta a narratividade do conto, busca-se verificar, com base nos estudos de Robert Stam sobre a reflexividade no cinema, de que forma o desenvolvimento de um discurso autorreflexivo referente ao código cinematográfico contorna as dificuldades que o obscurecimento da narratividade pode impor ao processo de adaptação. Os estudos teóricos de Seymour Chatman, Linda Hutcheon, Jaques Aumont e Robert Stam servem de suporte à análise das formas pelas quais a linguagem cinematográfica opera no sentido de incorporar a autorreflexividade ao discurso fílmico. Dessa forma, pretende-se salientar a metaficcionalidade do conto cortazariano como aspecto crucial à significação, além de contribuir para os estudos de adaptação fílmica em contexto metaficcional.

Palavras-chave: Cortázar, metaficção, Antonioni, adaptação fílmica.

Abstract

The present work studies the formal mechanisms and meanings of metafictional discourse in the short story *Las babas del Diablo*, by Julio Cortázar, and its implications in the adaptation process of *Blow-up*, a film by Michelangelo Antonioni. Based on theoretical principles on metafiction elaborated by Linda Hutcheon, Gustavo Bernardo, Patricia Waugh and Mark Currie, we perceive that in the short story, metafictionality is explicitly developed, constructing the impression that the narrative flow is on the verge of paralysis. Considering that this aspect affects the story's narrative, we aim at verifying, based on Robert Stam's studies on reflexivity in the cinema, in what way the process of adaptation deals with the difficulties imposed by the obliteration of narrativity inherent to the development of a self-reflexive cinematographic code and discourse. The theoretical studies by Seymour Chatman, Linda Hutcheon, Jacques Aumont, and Robert Stam support the analysis of the ways cinematographic language operates to incorporate self-reflexivity into filmic discourse. In this way, we intend to emphasize the metafictionality of Cortázar's short-story as a crucial aspect to its signification, besides contributing to the studies of film adaptation in a metafictional context.

Keywords: Cortázar, metafiction, Antonioni, film adaptation.

Resumé

Ce travail propose l'analyse des mécanismes de construction du discours métafictionnel dans le conte *Las babas del diablo*, Julio Cortázar, et ses implications pour le processus d'adaptation du film *Blow-up*, Michelangelo Antonioni. Sur la base des stages théoriques de Linda Hutcheon, Bernardo Gustavo Krause, Patricia Waugh et Mark Currie c'est possible remarquer que dans l'histoire, la métafiction développe explicitement la construction de l'impression que le flux narratif est sur le point de la paralysie. Alors que cet aspect affecte le récit de l'histoire, nous essayons de vérifier, sur la base des études de Robert Stam sur réflexivité dans le film, comment le développement d'un discours auto-réflexive en ce qui concerne le code cinématographique contourne les difficultés que la disparition progressive du récit peut imposer au processus d'adaptation. Les études théoriques de Seymour Chatman, Linda Hutcheon, Jaques et Robert Aumont Stam servent à appuyer l'analyse des façons dont le langage cinématographique travaille à intégrer l'auto-réflexivité au discours du cinéma. De cette façon, il est prévu de mettre l'accent sur la metafictionnalité du conte comme l'aspect essentiel pour le sens et contribuer à l'étude de l'adaptation filmique au contexte métafictionnel.

Mots-clés: Cortázar, métafiction, Antonioni, adaptation filmique.

Sumário

1 Introdução	9
2 Julio Cortázar e a poética de armas secretas	13
2.1 A arte diante do seu próprio reflexo: autorreflexividade, autorreferência e metalinguagem nas manifestações artísticas	26
2.2 Autoconsciência e autorreflexividade na literatura	37
3 Os espelhos trincados da metaficção: mimese e autorreflexividade	47
3.1 Ser ou não ser ficção, ser ou não ser crítica: o que é metaficção?.....	53
3.2 Espelhos, caleidoscópios, abismos: procedimentos metaficcionais e autorreflexividade .	59
3.3 Luzes, sombras, ação: da impressão de realidade à autorreflexividade	69
3.4 Autorreflexividade transmutada: adaptação fílmica em contexto metaficcional	82
4 Perambulações metaficcionais na narrativa de Cortázar	95
4.1 A narrativa por um fio: construção metaficcional em <i>As babas do diabo</i>	103
4.2 Livrar as coisas de tanta roupa alheia: narrador e fotografia como desnudamento da narrativa	127
4.3 Livrar-se dessa cócega incômoda no estômago: o narrador diante do espelho	135
4.4 Combater o nada: a fotografia e a duplicação da narrativa	149
5 A narrativa visual de Antonioni: visões da eloquência	169
5.1 <i>Blow-up</i> : (inútil) janela para a realidade	175
5.2 Passeios hamletianos pelas lentes de Antonioni: adaptação e autorreflexividade.....	178
6 Considerações finais	200
Referências bibliográficas	203

1 Introdução

O presente trabalho se propõe à análise do fenômeno metaficcional na literatura e no cinema considerando suas implicações no processo de adaptação fílmica especificamente do conto *As babas do diabo* (1959), de Julio Cortázar, para o filme *Blow-up – Depois daquele beijo* (1966), de Michelangelo Antonioni. Considerando que a presença do referido recurso no texto literário afeta o que é considerado eixo comum e elemento dinamizador da relação entre literatura e cinema, a narratividade, pretende-se, portanto, defender que a apropriação e o desenvolvimento de um discurso autorreflexivo próprio, voltado para o código cinematográfico, configura-se como um caminho válido para contornar esse suposto empecilho para o processo de adaptação fílmica.

No ensaio *Do sentimento de não estar de todo*, Julio Cortázar se utiliza da expressão “passeiozinhos hamletianos” (*paseítos hamletianos*) ao discutir a recepção crítica de seus textos, que censurava a propensão questionadora de seus romances, preferindo os contos que aparentemente prescindem de recursos que impunham a interrupção do fluxo narrativo em nome do desenvolvimento de reflexões acerca da linguagem literária e da exposição dos mecanismos de construção narrativa.

A referida expressão retoma a tragédia shakespereana na qual o protagonista, Hamlet, encena uma peça de teatro com o objetivo de forçar o assassino de seu pai a confessar o crime. Esse recurso de inserção da peça dentro da peça, além da própria natureza conflituosa do personagem, em plena crise existencial, motivam Cortázar a conceber a expressão no sentido de fazer referência às experimentações textuais por meio das quais o autor põe em xeque o discurso literário, expondo suas vulnerabilidades através da inserção do discurso crítico em meio ao texto literário. Estratégia que frequentemente produz a impressão de que o desenvolvimento narrativo está ameaçado de paralisia.

Se a metaficção se corporifica por meio do questionamento de convenções técnicas e estilísticas que fundamentam a composição literária, o que Cortázar entende por “passeios hamletianos” nada mais é do que a irrupção dos aspectos metaficcionais em sua obra. O título desse trabalho, portanto, faz referência ao pensamento do autor sobre a literatura, relacionando a expressão tanto à linguagem literária, como à linguagem cinematográfica, visto que essa última também pode apresentar tendência em inserir em

seu próprio material discursivo elementos que provocam o reconhecimento de sua ficcionalidade e da natureza convencional de seu aparato estilístico.

A obra de Cortázar de uma forma geral apresenta uma profusão de recursos metaficcionais, que atribuem ao texto uma feição desmistificadora. Como o próprio autor percebeu, a tendência em desconsiderar esse aspecto de sua produção é comum, revelando a lacuna que se impõe aos estudos do texto cortazariano nesse sentido. Desse modo, a presente pesquisa se dedica à análise do conto *As babas do diabo* valorizando sua feição metaficcional como fundamental ao processo de significação.

A partir do pressuposto de que esses procedimentos produzem a impressão de que o fluxo da história se minimiza, em nome da emergência da experimentação verbal – que se processa por meio da subversão de convenções que permeiam, por exemplo, a questão do narrador no texto literário, da manipulação questionadora da linguagem e do emprego da fotografia como metáfora dos processos narrativos –, pretende-se compreender como o processo de adaptação fílmica é afetado pelo obscurecimento da narratividade, defendendo que, no caso do filme de Antonioni – realizador comprometido com uma produção cinematográfica contestadora de sua vocação realista – essa suposta dificuldade é superada pelo desenvolvimento de um discurso autorreflexivo voltado para a linguagem fílmica.

O primeiro capítulo deste trabalho intitulado *Julio Cortázar e a poética de armas secretas* trata da metaficção como uma tendência geral da obra do autor argentino, através da qual demonstra sua profunda consciência sobre o trabalho do escritor e lança luz sobre a necessidade de desvendamento da linguagem, expondo sua natureza ficcional e artificial no sentido de propor a renovação tanto da recepção, como do fazer literários. Essa consciência é expressa por meio da utilização da linguagem como principal meio de questionamento de suas próprias fragilidades. Em seguida, na seção intitulada *A arte diante de seu próprio reflexo: autorreflexividade, autorreferência e metalinguagem nas manifestações artísticas* busca discutir a presença da autorreflexividade nas artes visuais no sentido de esclarecer o referido fenômeno através de exemplos visuais favorecendo, assim, a compreensão de sua complexidade e de sua abrangência. Já a seção *Autoconsciência e autorreflexividade na literatura* discute sobre a ubiquidade do fenômeno na literatura.

O segundo capítulo, intitulado *Os espelhos trincados da metaficção: mimese e autorreflexividade* busca definir a metaficção e discutir as estratégias de desenvolvimento do discurso metaficcional no texto literário com base nas colocações teóricas de Linda Hutcheon, Patricia Waugh, Robert Stam, Mark Currie, Gustavo Bernardo Krause. Reconhecendo a ocorrência do fenômeno da autorreflexividade no cinema e de sua relevância no processo de adaptação fílmica, as seções intituladas *Luzes, sombras, ação: da impressão de realidade à autorreflexividade* e *Autorreflexividade transmutada: adaptação fílmica em contexto metaficcional* buscam discutir o fenômeno e suas implicações para a linguagem cinematográfica, que se sustentaria através da construção da impressão de realidade.

O terceiro capítulo, *Perambulações metaficcionais na narrativa de Cortázar*, apresenta a análise do conto *As babas do diabo* de modo a investigar os procedimentos que fazem eclodir a metaficcionalidade, examinando de que formas aspectos como o narrador e a presença da fotografia na “história” funcionam como pilares da construção metaficcional.

O quarto capítulo, intitulado *A narrativa visual de Antonioni: visões da eloquência* pretende, além de expor o apelo visual da filmografia do diretor de *Blow-up*, analisar de que forma o filme trata a questão da representação da realidade e lida com os obstáculos que a carência de narratividade (imposta pelo discurso metaficcional do conto) pode apresentar ao processo de adaptação fílmica, levando em consideração o desenvolvimento do discurso autorreflexivo na narrativa fílmica.

Conforme aponta esse breve resumo dos capítulos, o presente trabalho inicialmente almeja – através da associação entre o estudo crítico-analítico do conto e os textos teóricos sobre metaficção – contribuir para o reconhecimento dos mecanismos de construção metaficcional no conto como traços fundamentais da tessitura narrativa de Julio Cortázar. No que se refere ao intercâmbio literatura-cinema, pretende-se, em um segundo momento, contribuir para a reflexão sobre o processo de adaptação em meio à presença do discurso autorreflexivo, investigando tanto as estratégias de articulação metaficcional no texto literário e suas implicações para a narrativa, como os artifícios de reconfiguração desse aspecto para o texto fílmico. Desse modo, a relação entre os referidos meios de expressão é considerada pelo viés da mútua criação, visto que conto e

filme desenvolvem discursos autorreflexivos específicos, sem que isso resulte na denegação dos aspectos que os vinculam.

2 Julio Cortázar e a poética de armas secretas

Não pense você que eu não tinha plena consciência de estar combatendo o inimigo com suas próprias armas. Mas é que um escritor não possui outras.

Julio Cortázar – Conversas com Cortázar

Casa tomada – conto publicado pela primeira vez na década de 1940 – inaugura a narrativa de Julio Cortázar. Assim como na história os personagens convivem com o desconhecido – que acaba por tomar completamente sua residência, expulsando-os –, o público se viu diante de uma tessitura literária extraordinária, repleta de enigmas que provocam certa mobilização, “expulsam” o leitor das cercanias do senso comum. Essa será a coloração constante da obra do autor, apresentada em suas diferentes tonalidades e matizes. Emblematicamente, o texto foi publicado por intermédio de Jorge Luis Borges, mestre da ficção hispano-americana, autor também afeito às estratégias de estremecimento da estrutura narrativa.

Julio Florencio Cortázar, nascido – acidentalmente, segundo ele mesmo – na Bélgica, mas de nacionalidade argentina – até 1981, quando é naturalizado francês depois de alguns anos residindo na França – tem uma obra escrita tão múltipla quanto sua identificação nacional. Juntam-se aos contos – por meio dos quais atingiu o público leitor de forma mais abrangente – um sem número de ensaios teórico-críticos sobre literatura e outras artes, como na coletânea *La vuelta al día en ochenta mundos*; textos híbridos, como os que estão reunidos em *Historias de cronopios y de famas* (1962); um diário de viagem, em *Los autonatas de la cosmopista* (1982) e romances, como *Rayuela* (*O jogo da amarelinha*, 1963), além de traduções de autores anglófonos e francófonos para a língua espanhola; atividade que promoveu o encontro mais demorado com Edgar Allan Poe, autor com o qual a obra de Cortázar dialoga permanentemente.

Embora sua primeira publicação – *Los Reyes* (1949) – seja um “poema dramático em prosa” (ARRIGUCCI, 1995, p.13), de maneira geral, os gêneros literários narrativos se destacam em sua produção literária. Essa estreia próxima à poesia desenha um traço que permeará o texto de Cortázar: a presença da linguagem poética na estrutura literária narrativa.

Bestiario – coletânea de contos publicada em 1951 – é o portal de acesso ao universo ficcional cortazariano, encrustado de formas estranhas, construído por meio de estratégias enigmáticas, reunindo contos em que acontecimentos excepcionais insurgem e parecem se integrar ao cotidiano mais comum, aspecto que chama atenção para uma concepção peculiar de realidade que se estende ao questionamento dos modos de representação – ou de recriação de realidade – na literatura.

Mesmo que parte considerável dos contos de Cortázar se construa sob a feição de literatura fantástica, esse traço transcende a manifestação de eventos e/ou personagens insólitos e suscita significados que se referem à questão do fazer literário. Se o fantástico traz consigo uma ruptura com o universo até então construído pela narrativa, ele também pode ser responsável por questionar os meios pelos quais essa suposta realidade se constrói e se sustenta, demonstrando assim a consciência do criador diante dos artifícios literários.

O criador Cortázar não se furta do prazer de se mostrar conhecedor e ao mesmo tempo crítico das armas (supostamente) secretas da literatura. Por trás da “aparência cotidiana, doméstica e risonha” (LLOSA, 2013, p.9)¹ que recobre o fantástico, ocultam-se profundas reflexões concernentes às possibilidades e impossibilidades da linguagem literária diante da árdua tarefa de representação (recriação) da realidade; tais considerações se encontram nos espaços mais recônditos da narrativa, exigindo um maior grau de envolvimento entre leitor e texto.

A obra literária de Julio Cortázar mostra, desse modo, a profunda preocupação com a linguagem, com o código, com o receptor e, sobretudo, com a literatura, a arte que tenta desvendar de dentro, minando sua aparente estabilidade na busca por formas distintas de expressão que abram novos horizontes de significado. Seus textos dizem ao leitor que o previsível e o convencional sufocam a literatura, “[...] sua meta era a renovação constante, a abertura, o movimento, as viagens, o jogo” (ORTIZ, 1994, p.35).

Seja ao propor a desconstrução do mais consolidado dos gêneros literários, como no romance *Rayuela*, no qual as opções (e possibilidades) de leitura variam de acordo com a escolha do leitor em seguir a sequência tradicional (parte ficcional) dos capítulos ou a que é sugerida pelo autor no início do livro, que abrange as duas partes em uma

¹ As traduções dos textos teóricos escritos em línguas espanhola e inglesa são de responsabilidade da autora.

ordem proposta (isto é, a parte que se configura como romance no sentido tradicional e a parte que contém o discurso crítico, uma teoria do romance), seja ao inserir um narrador angustiado no conto, refletindo sobre as formas de se contar uma história e expressando textualmente essa angústia criadora, como em *Las babas del diablo*, Cortázar se rebela contra as normas que circundam a composição literária, demonstrando uma visão libertadora que pode ser compreendida como sinal de um projeto de revitalização ou mesmo de renascimento das práticas ficcionais.

Todos esses indícios apontam para a autoconsciência, aspecto que encaminha o texto cortazariano em direção a condutas de natureza metaficcional. A linguagem é utilizada como instrumento questionador de suas próprias potencialidades e meio de desnudamento de seus artifícios: “A linguagem criadora é minada pela metalinguagem. O projeto para construir, transforma-se, paradoxalmente, num projeto para destruir” (ARRIGUCCI, 1995, p.25).

O leitor, ao primeiro contato com o texto ficcional de Cortázar, é tomado pela sensação de estranhamento que tem origem dupla; emerge tanto dos eventos narrativos que flertam com o insólito e questionam a realidade (no caso de alguns contos), como da maneira pela qual os recursos textuais são empregados, expostos na narrativa, numa espécie de desmistificação das regras de construção literária. Arrigucci aponta que na obra de Cortázar:

Desnadam-se [...] procedimentos técnicos por alusão direta no próprio texto ficcional, provocando o efeito de estranhamento que quebra a ilusão realista e desmascara o laboratório literário, convidando o leitor a participar do jogo da ficção, a passar de *consumidor* passivo a *consumador* ativo do texto (ARRIGUCCI, 1995, p.25).

Esse desnudamento dos procedimentos técnicos que são tratados pela tradição literária realista como armas de sedução de leitores são, em Cortázar, por meio da metaficção, armas de uma sedução peculiar, que não atua por meio do apagamento dos artifícios narrativos, mas por meio da exposição de seu *modus operandi* e do posicionamento crítico diante das limitações linguísticas e estruturais da ficção literária. Tal estratégia suscita o paradoxo interno da obra cortazariana, mobilizada em desconstruir a linguagem da qual se serve, por meio do confronto e da demolição de suas convenções no intuito de provocar formas distintas de perceber e compreender a arte literária e, por

extensão, a realidade e suas representações. Esse aspecto é percebido por Luis Gregorich em *Julio Cortazar: la posibilidad de la literatura* como uma tendência geral na obra do escritor argentino:

[...] os contos e os romances de Cortázar, empenhados em suas mais altas expressões, em atacar a arte de escrever com uma escritura complexa e nada ingênua, lançados à perturbação das retóricas tradicionais com as armas que lhe proporciona o arsenal expressivo da narrativa e da poesia de vanguarda, liberam através de técnicas muitas vezes brilhantes, uma série de significações ligadas ao mundo em que vivemos e também ao sistema semântico em crise do qual são parte (GREGORICH, 1968, p.119).

A “rebelião antiliterária” (ARRIGUCCI, 1995, p.26) de Cortázar se dá por meio da revelação irônica das armas (até então) secretas das convenções narrativas de natureza realista por meio de suas próprias armas – as metaficcionais – de feição ambígua e paradoxal, que exigem uma observação mais demorada para que se compreenda seu mecanismo de funcionamento. Contra a ideia tradicional de literatura como intocável e impassível de resignificação, o autor volta todo seu arsenal criativo. A ruptura das convenções é também uma autodestruição, movida pelo anseio de sobrevivência e renovação.

Essa visão crítica sobre a composição, a recepção e a significação literárias associadas à busca da problematização dos meios de construção de realidades faz de Julio Cortázar um autor notadamente metaficcional. Seu empenho em ficcionalizar, revelar, discutir e criticar as engrenagens da criação literária suscita uma forte tonalidade metalinguística, que chama atenção para o código por meio do qual se constitui.

A feição metaficcional do autor em questão muitas vezes é expressa de forma radical, rechaça a ideia de narrativa como mero entretenimento, que atrela os elementos estruturais ao domínio das sensações do leitor e de seus rumos em direção ao significado. Por meio da narrativa revolucionam-se os métodos tradicionais ligados à leitura e à atribuição de sentido: “Cortázar denuncia o seu instrumento de trabalho, as suas ferramentas, e, ao fazê-lo, está simultaneamente questionando o trabalho produzido com elas” (COUTINHO, 1985, p.19-20). Nesse caso, a metaficção atua no rompimento com princípios do discurso narrativo, suscitando uma série de problemáticas que

permanecem ocultas na narrativa de tendências realistas, sem permitir que este seja um discurso apenas de crítica, mas de autocrítica.

Segundo Eduardo Coutinho (1985, p.37), a metalinguagem como processo de técnica narrativa (metaficção), aparece pela primeira vez em *As babas do diabo*, conto da coletânea *As armas secretas* (1959) parecendo ser o ponto de convergência de uma tendência que já se esboçava em seus relatos anteriores e o primeiro a radicalizar a forma de contestar a própria linguagem, abrindo caminho para experiências mais intensas como *Rayuela* (1962), *Todos os fogos o fogo* e *A autoestrada do sul* (1966), textos nos quais Cortázar demonstra que “uma alteração da linguagem narrativa deve vir acompanhada de uma alteração da estrutura narrativa” (COUTINHO, 1985, p.26), manipulando algumas das categorias mais fundamentais, como narrador e história, além de jogar com as ideias preconcebidas com relação aos gêneros literários consagrados pela tradição:

Cortázar enumera, desagrega, reconstrói, ironiza os usos linguísticos e os sistemas verbais de nossa sociedade. Jogos de palavras ingênuos ou acadêmicos, automatismo verbal, deformação paródica de estilos literários, caricaturas do idioma coloquial, crítica social em termos de crítica verbal [...]: esta sobrecarga ‘literária’ da literatura é uma constante da obra [...] sua literatura está feita de crítica da literatura [...] (GREGORICH, 1968, p.129).

A presença da crítica em meio à narrativa constitui a problemática fundamental do texto cortazariano: sua natureza metaficcional deixa a narrativa à beira do impasse por meio de procedimentos que ponderam de tal modo a construção ficcional, que parecem colocar a ficção em meio a um labirinto de difícil solução. Assim como o narrador em *Dunyazadíada* (novela que compõe a coletânea *Chimera*, de John Barth) afirma que “a chave do tesouro é o tesouro” (numa metáfora da questão da construção de sentido pelo viés metaficcional), na obra de Cortázar, o significado dos textos não se restringe apenas ao que se encontra na história a questão metalinguística faz parte do “tesouro”.

O que Cortázar chamou de “passeiozinhos hamletianos dentro da própria estrutura do narrado” (2006, p.170) – isto é, as incursões questionadoras na estrutura narrativa, a exposição de seus aspectos de construção e de seu caráter artificial – podem gerar impasses, “ameaçando o fluir da narrativa” (ARRIGUCCI, 1995, p.22). Entretanto, a

metaficcionalidade no texto cortazariano faz com que esse impasse seja a própria história, o elemento provocador da busca que impulsiona e permeia sua ficção.

Nessa dinâmica de imbricação que dilui os limites entre criação e crítica, contos e romances de Julio Cortázar guardam em sua essência um espírito lúdico. Um convite ao jogo que se propõe a livrar a literatura do “excesso de convencionalismos e de seriedade” e que tenta “purgá-la de retórica e de lugares comuns, devolvê-la a novidade, a graça, a insolência, a liberdade” (LLOSA, 2013, p.14). As estratégias de jogo, além de exigirem um parceiro, nesse caso, o leitor, refletem torneios de tessitura literária que se reportam ao caráter autoconsciente do texto:

[...] as tiradas humorísticas; a presença da fala coloquial; as visitas constantes a textos alheios; os cochichos ou muxoxos entre parênteses; os convites à participação, reforçados pela fluência despreocupada ou pelas libertinagens da linguagem etc. Se, leitor desprevenido, se deixar levar pelo impressionismo fácil a que os textos o predispõem, poderá dizer que ‘o poeta se diverte’, num momento de ócio entre obras ‘mais sérias’ numa forma de *entertainment*, à maneira dos romances policiais de Graham Greene, por exemplo. Puro engano, o autor se diverte mesmo, mas é assim que ele faz sempre, num jogo libérrimo de invenção (ARRIGUCCI, 1995, p.52).

Essa natureza lúdica, portanto, suscita participação e a adoção de uma forma nova de olhar para o texto. A profusão de recursos lembra a dinâmica do jogo e está, geralmente, colocando em destaque as questões da linguagem e o percurso rumo ao sentido. Para Eduardo Coutinho, forma e conteúdo estariam intimamente relacionados, sendo o procedimento metaficcional um reflexo do itinerário de busca que as personagens empreendem em suas histórias:

Tanto em ‘As babas do diabo’ quanto em *O jogo da amarelinha*, o uso da metalinguagem se acha diretamente vinculado ao tema central das narrativas: a busca do mistério ontológico, do destino do homem. E, como, para Cortázar, este tema não pode ser perseguido nem proposto sem a pergunta simultânea sobre a essência do homem e a última não pode ser feita através da linguagem tradicional da literatura que não vai além da aparência, a busca do destino do homem vem sempre acompanhada em suas obras da rejeição deste tipo de linguagem e da procura de uma nova expressão. Assim a busca existencial em que se envolvem o fotógrafo de ‘As babas do diabo’ e o protagonista de *O jogo da amarelinha* é uma busca exercida na linguagem (1985, p.39).

Essa dinâmica também pode ser considerada de forma diferente, considerando que, além realizar uma incursão por seu status ontológico, duvidar de suas potencialidades e por em xeque seus recursos mais reconhecidos, a linguagem literária faz com que essas considerações se reflitam na história, que é um dos elementos ficcionais colocados em prova, num verdadeiro jogo de espelhamento mútuo que abrange todas as camadas da narrativa.

A regra do jogo cortazariano é a busca constante – ao longo de uma rota tortuosa – de formas renovadoras de expressão verbal que envolvam o leitor em um emaranhado interativo. O jogo introduz seu participante em um mundo peculiar, de normas, características e funcionamento próprios; é isso que o Cortázar-lúdico provoca: o estranhamento e o interesse por essa conjuntura nova e o (re)descobrimento da literatura. Nesse propósito, são muitas as trajetórias que a obra pode traçar:

A semirreta: de ponto de partida bem definido ir lançando-se até as infinitudes desejadas (em Cortázar trata-se quase sempre de infinitos positivos, reparadores), ou a inevitável órbita circular: abrir-se o leque, ziguezaguear, piruetar, lançar-se ao desconhecido, tentar o novo, desdobrar-se, metamorfosear-se, multiplicar-se [...] (YURKIEVICH, 1994, p.10-11).

Seja por meio da trajetória retilínea, seja por meio de espirais ou ziguezagues, a tessitura literária de Cortázar orienta a interpretação a passear pelo labirinto, que não necessariamente corresponde a uma experiência claustrofóbica, graças à forma pela qual o autor trabalha a questão, elegendo a ironia como princípio norteador de sua atitude (auto)destrutiva. A presença desse recurso confirma a autoconsciência crítica e revela uma personalidade criadora capaz de apontar os problemas da linguagem da qual se utiliza sem, no entanto, incidir em excesso de seriedade ou mesmo autoindulgência:

Dentre os três processos básicos empregados por Cortázar com o propósito de ‘desescrever’ a linguagem, o humor é talvez o mais importante. A sua função é explorar a realidade e transformá-la, ou melhor, romper com a ordem estabelecida introduzindo um elemento de surpresa, e induzir o homem a enxergar além daquela ordem. O humor nasce quando se produz uma descontinuidade em uma certa sequência lógica. [...] O humor estabelece, portanto, uma distância crítica entre o homem e a sua situação e permite-lhe penetrar em outras camadas da realidade ainda não reveladas para ele (COUTINHO, 1985, p.25).

Embora a ironia possa se apresentar destituída de humor em certos textos literários, em Cortázar, o humor se manifesta de forma sutil e ambígua através desse recurso, que se revela como aliado no objetivo de subverter a linguagem literária convencional. A ironia orienta o leitor a manter contato com outras possibilidades da linguagem literária, além de constituir-se como importante meio de expressão do discurso crítico e romper com a hierarquia narrador/leitor, uma vez que suscita a interação.

Essa estratégia ganha ainda mais força quando a ironia se transfigura em paródia, procedimento que reforça a natureza metaficcional de seu texto: lança mão de lugares comuns das questões relacionadas à produção ficcional e/ou das convenções textuais e/ou linguísticas, mas efetua a desfamiliarização dos mesmos, desconcertando o leitor, que passa a buscar formas de compreender esse procedimento e suas implicações diegéticas.

Fazendo uso de formas conhecidas de expressão artística/verbal, como a narrativa policial (*As babas do diabo*), o ensaio crítico (as reflexões de Morelli, em *O jogo da amarelinha*), a notícia (*Último round*, *A autoestrada do sul*), e até mesmo o manual de instruções (*Histórias de cronópios e de famas*), entre outros, a obra de Cortázar desestrutura parodicamente uma a uma na intenção de tornar visíveis suas falhas e desestabilizar o hábito de leitura que elas suscitam.

Esse comportamento desestabilizador da ficção de Cortázar lembra em muito a natureza do jazz, estilo musical bastante admirado pelo autor, que chega a transpassar alguns de seus textos. Tanto os ensaios dedicados a alguns de seus ícones (Clifford Brown, Louis Armstrong), como sua obra ficcional (passagens em que as personagens de *Rayuela* se embebedam ao som de concertos gravados e o conto *O perseguidor*, em que o protagonista é um músico em decadência, cuja inspiração é frequentemente atribuída a Charlie Parker, saxofonista conhecido pela sua habilidade em improvisar e em dar nova identidade aos repertórios mais comuns), afirmam a influência do jazz sobre o estilo de Cortázar no que se relaciona ao ritmo, à liberdade e à espontaneidade.

Segundo Arrigucci Jr., o jazz seria um signo de evasão do mundo, que representaria um elemento adequado à porosidade do universo ficcional de Cortázar (1995, p.37). De fato, como estilo musical que se alinha à liberdade criativa e à insubordinação aos modelos pré-estabelecidos, o jazz guarda muitas das concepções artísticas que Cortázar elege como parâmetros para sua criação artística, como afirma o

próprio escritor quando perguntado sobre onde está a importância do referido estilo musical:

Creio que na maneira pela qual pode sair de si mesmo, sem nunca deixar de seguir sendo jazz. Como uma árvore que abre seus ramos à direita, à esquerda, para cima e para baixo, permitindo todos os estilos, todas as possibilidades, cada qual buscando seu caminho. Desse ponto de vista, está provada a riqueza infinita do jazz: a riqueza da criação espontânea, total (BERMEJO, 2002, p.89).

O jazz é um estilo musical que instiga a participação. Seja por meio da marcação do ritmo, seja por meio da dança, o público é tomado pela música, em uma espécie de evasão, de entrada em uma realidade distinta. A interação se encontra inclusive no palco, onde músicos dos mais diversos instrumentos têm participação na interpretação musical, na qual as intervenções realizadas pelos instrumentistas parecem dar nova vida a uma canção já consagrada, recriando-a. A improvisação, muito frequente em *jam sessions*, apresentações ao vivo, mas também presente em gravações oficiais, é uma das marcas da rebelião presentes no jazz. Segundo José Luis Marie, em *El jazz en la obra de Cortázar*, a improvisação equivaleria a uma tentativa de renovação:

Os músicos de jazz, ou *jazzmen*, realizam durante sua improvisação, modificações de timbre, reinventam melodias, estabelecem diferenças para se distinguir dos outros músicos ou marcam a especificidade de cada interpretação como um acontecimento único (MAIRE, 2013, p.6).

Essa prática traduz a ideia de liberdade na arte, o instrumentista se atreve a executar livremente, interpretar aspectos da música, desconsiderando as imposições das versões tradicionais.

Os registros musicais, captados por meio de *takes*, equivalem a ensaios que dialogam com a versão oficial do registro.

Com esse termo *take* se denomina a gravação de uma interpretação (completa ou parcial). [...] No caso do jazz, cada versão gravada era designada com os termos *Take 1*, *Take 2* etc. As tomadas alternativas de um *standard* começaram a ser editadas pelos selos discográficos e suscitaram grande interesse entre os colecionadores e aficionados por jazz (MAIRE, 2013, p.121).

Um *take* pode ou não entrar como faixa do disco, mas também circula no meio musical e apresenta uma forma relevante de interpretar uma mesma música; são registros das diversas tentativas de gravação e de interpretação. Na escrita, os *takes* seriam o equivalente aos rascunhos, ou aos esboços textuais.

Todos esses aspectos do jazz mantêm relação de proximidade com a narrativa cortazariana, ambos propõem a evasão, uma realidade outra, que revela novas possibilidades, distintas das que se atrelam ao senso comum. Assim como os *takes* de jazz subtendem a crítica, o texto cortazariano está sempre em busca de algo inatingível e sujeito à paralização total, fruto da insatisfação que decorre de uma autoconsciência aguçada.

A ficção de Cortázar se pretende improvisação contínua, uma constante dinâmica de criação e de crítica. Tanto no jazz, como no seu texto, a linguagem se posiciona ativamente em relação à arte. Atuando por meio de uma invenção reveladora, ambos se comprometem com a compreensão e com a exploração dos artifícios artísticos na intenção de se renovar, de suscitar a ruptura dos convencionalismos:

[...] essa música, que como se viu, se submete à autocrítica dos *takes* inventivos, contém uma carga demolidora, capaz de quebrar a rotina, a mesmice, de rebentar o ramerrão asfixiante que envolve a média burguesia, de onde saem, na sua maioria, os personagens das narrativas de Cortázar (ARRIGUCCI, 1995, p.42).

As personagens de Cortázar, a propósito, são signos da busca incessante da narrativa, personificam o percurso de rebeldia da metaficção. Os seres cortazarianos mostram insatisfação, insubordinação, mas, ao mesmo tempo, impotência diante da insondabilidade dos eventos que testemunham e/ou protagonizam, assim como a narrativa da qual são parte integrante expõe suas fragilidades e suas dúvidas acerca de seu status ontológico. Arrigucci acredita que os personagens em Cortázar são perseguidores, são “desarraigados e divididos, perdidos de si mesmos” (1995, p.23) e se caracterizam pela postura de embate em relação ao universo em que vivem; criaturas que perseguem o sentido das experiências vividas na história e, por extensão, o da própria narrativa.

Percebendo o personagem cortazariano dessa forma, é possível encontrar uma similaridade entre esse elemento narrativo e o leitor. Segundo o próprio autor, a renovação romanesca no século XX atingiu a narrativa de forma contundente, mas seus heróis ainda

seriam “encarnações” de personagens mais consagrados. Para Cortázar, o personagem seria o leitor, porque sua narrativa está empenhada em provocar mudanças nas atitudes do mesmo. Muitos desses personagens simbolizam o itinerário do leitor em meio à narrativa que se constrói e à experiência literária de uma forma geral: um itinerário de busca, desvendamento, conscientização estética, criação e recriação de sentidos. Por meio da voz de Morelli em *Rayuela* (Capítulo 97), é possível entrever um pouco da concepção de Cortázar sobre a personagem:

No que me toca, pergunto-me se alguma vez conseguirei fazer sentir que o único e verdadeiro personagem que me interessa é o leitor, na medida em que algo do que escrevo deveria contribuir para mudá-lo, para deslocá-lo, para chocá-lo, para aliená-lo (CORTÁZAR, 2011, p.496-497).

Considerando tal visão diferenciada sobre esse elemento tão importante, torna-se claro que o autor valoriza outros procedimentos de composição de personagens. Cortázar passa ao largo das análises psicológicas e da construção de heróis – no sentido mais tradicional do termo – optando pelo abandono das condutas puramente descritivas, comuns à ficção de orientação realista, e pela valorização do papel do leitor, que seria responsável pelas suas próprias análises, já que seria colocado diante das “coisas em estado bruto” (CORTÁZAR, 2011, p.496), em contato direto com o mundo pessoal das personagens, sem maiores explicações.

No ensaio *Morelliana*, sempre, Cortázar reafirma seu apreço pelo leitor responsável pelos caminhos que toma em relação à leitura e em direção à interpretação, estendendo essa ideia para o espectador de arte em geral, explicitando ainda sua visão sobre a criação artística, fruto de esforço e plena de inquietações e trabalho árduo, que não implica, contudo, na transfiguração do autor em gênio criativo, aspecto que cria falsas hierarquias entre o criador, o receptor e a obra de arte em si:

Detesto o leitor que pagou pelo seu livro, o espectador que comprou a sua poltrona e que a partir dali *aproveita* o macio estofado do prazer hedônico ou a admiração pelo gênio. Que importava a Van Gogh tua admiração? O que ele queria era a tua cumplicidade, que tratasses de olhar como ele estava olhando com olhos esfolados pelo fogo heraclítico (CORTÁZAR, 2006, p.225).

Sob essa perspectiva, o leitor, para Cortázar, seria um parceiro, participante ativo do jogo da construção de sentido. Envolvido também no processo de destruição dos artifícios narrativos, o leitor realizaria, então, o extermínio da ideia de leitor que fica “violentamente perdido e escandalizado” (CORTÁZAR, 2011, p. 449) diante da literatura que busca se rebelar contra os valores estéticos distintos dos já consagrados, isto é:

Uma narrativa que não seja pretexto para a transmissão de uma ‘mensagem’ (não há mensagem, há mensageiros, e isso é a mensagem, assim como amor é o que ama); uma narrativa que atue como coagulante de vivências, como catalisadora de noções confusas e mal entendidas [...] (CORTÁZAR, 2011, p.450)

As palavras de Cortázar sobre arte tanto na sua obra ficcional, como na sua obra crítica – entrecruzadas e interdependentes – indiciam o caráter autoconsciente e autocrítico de seu texto, que apresenta uma poética de si mesmo em sua própria estrutura narrativa e nos meandros da história.

Enquanto a obra literária de Cortázar mostra sua lucidez frente à tarefa do ficcionista, seus textos críticos são como um mergulho esclarecedor na sua complexa maneira de conceber vida e arte. O aspecto lúdico detectado na obra ficcional de Cortázar também está presente em seus ensaios críticos, que mostram uma linguagem mais pessoal que, além de aproximar leitor e autor, constituem uma visão alternativa de conceber a crítica literária, frequentemente associada à densidade discursiva e teórica. A peculiaridade da escrita crítica de Cortázar permite, inclusive, compreender sua escrita literária, que se constrói, segundo ele mesmo, no ensaio *Do sentimento de não estar de todo*, “sob o signo da excentricidade” (2006, p.166), que por sua vez é resultado da visão peculiar do autor sobre a vida, inextricavelmente atrelada à arte e vice-versa. Assim, ao autor resta admitir essa limitação e buscar representá-la (à guisa de superá-la), sendo essa a motivação para sua escrita, como está expresso nas palavras do próprio autor: “Escrevo por falência, por deslocamento; e como escrevo de um interstício, estou sempre convidando que outros procurem os seus e olhem por eles o jardim onde as árvores têm frutos que são, por certo, pedras preciosas.” (2006, p.166).

Os convites de Cortázar resultam em uma aproximação com uma faceta peculiar da realidade; seu convidado mantém contato com a sua visão sobre os fenômenos que cercam nossa experiência mais comum, um ponto de vista desconfiado sobre a aparência

das coisas e certa incapacidade em distinguir ficção e realidade, uma dinâmica que alimenta a produção literária metaficcional.

A maneira como o autor se apropria do fantástico, por exemplo, é um meio de expressar essa imbricação de realidades que, além de discutir a noção de real elaborada pelo senso comum, examina também os artifícios dos quais a literatura se utiliza na intenção de (re)construí-la:

Se apoia na mimesis realista, para provocar falhas sutis ou fissuras que deixam entrever o reverso do real razoável, perturbações inexplicáveis que se deslocam mentalmente, desarranjos irreduzíveis que permitem vislumbrar forças ocultas, dimensões insuspeitas (YURKIEVICH, 1994, p.15).

O fantástico seria, dessa forma, um meio de expressão metaficcional por questionar a univocidade do mundo considerado real e, por ser fruto de uma série de recursos literários, expor o caráter artificial da ficção literária. Segundo o argentino, muitos de seus contos

[...] se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas (CORTÁZAR, 2006, p.148).

O próprio gênero seria – segundo o autor – uma forma literária propícia para se ambientarem as reflexões acerca do caráter ambíguo da realidade e de sua representação na arte. Sendo um gênero de difícil definição e “tão esquivo em seus múltiplos e antagônicos aspectos”, o conto traria uma forma tão singular de (re)trabalhar a realidade, que chegou a ser considerado por Cortázar um “irmão misterioso da poesia”, por atuar sempre por meio do estranhamento diante dos fenômenos mais triviais e devido ao seu caráter autossuficiente, “tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem” (CORTÁZAR, 2006, p.149).

A rebeldia em relação a soluções convencionais e noções enraizadas e seu envolvimento crítico com a criação literária fazem do autor argentino um perseguidor incansável; busca respostas para perguntas que desconhece, mas tem consciência de que a procura em si já tem valor de resposta.

Na obra de Cortázar, a narrativa é posta diante de espelhos, que expõem falhas e quebram as expectativas por uma reflexão límpida, mas que sugerem outra forma de olhar o próprio reflexo, mais demorada, imaginativa e reconstrutora:

[...] o fato de a literatura apresentar-se como tal, como uma convenção confessada, não é condição suficiente para sua aceitação, do ângulo de visão de Cortázar. Mesmo nos momentos de maior ironia e ímpeto de destruição da linguagem, permanece sempre, na obra desse escritor, a desconfiança de que o que se faz ainda possa ser 'literatura' (ARRIGUCCI, 1995, p.163).

Cortázar produziu uma rebelião literária de dentro da própria literatura, visando à sua reinvenção nas mais distintas camadas. Expressando textualmente a ambiguidade e a desordem do mundo, o universo cortazariano é labirinto, caleidoscópio, reflexo em um espelho trincado, texto que está sempre em busca de si mesmo, provocando o leitor a se engajar nesse desafio que por vezes pode assumir feição autodestrutiva, mas que se constrói sob o signo do comprometimento com a arte, com a linguagem e com a literatura.

2.1 A arte diante de seu próprio reflexo: autorreflexividade, autorreferência e metalinguagem nas manifestações artísticas

No quadro *Las meninas* (1656), de Diego Velázquez (Figura 01), o espectador pode observar uma cena do cotidiano das cortes, típica das pinturas da época: uma criança cercada de cuidados em um aposento real. No entanto, em meio a essa aparente normalidade percebe-se a figura do pintor realizando seu ofício, o cavalete com suas estruturas voltadas para o observador e um reflexo do que seria o quadro que está sendo pintado por ele em um espelho ao fundo. Esse quadro, realizado ainda no século XVII, diz respeito a um antigo impulso da arte.



(Figura 01 – *Las Meninas* – Diego Velázquez)

A discussão atrelada à autorreflexividade nos meios de expressão artística pode conferir a essa tendência certo grau de complexidade – uma vez que ela desafia as expectativas do público que normalmente deseja que a obra de arte se projete para fora e não se volte para si mesma – e de contemporaneidade, devido ao caráter de ruptura que engendram. No entanto, o exemplo citado acima demonstra que essa tendência não se limita apenas a procedimentos artísticos atuais, constituindo-se como a expressão estética de inquietações intrínsecas à arte nos distintos contextos históricos.

Ainda no século XVII, mesmo período da produção de *Las meninas*, o quadro *Alegoria da pintura* (1666), de Johannes Vermeer (Figura 02), retrata o pintor trabalhando em um quadro cuja modelo está diante dele e à beira de uma janela, vestida de azul, portando um livro e uma trombeta. Na tela que está sendo pintada (e representada na pintura), portanto, é possível verificar os primeiros traços em azul. A pintura coloca o espectador em estado de atenção desde seu título, que já propõe uma reflexão sobre arte. Na imagem se encontram alguns elementos significativos quando se trata de autorreflexividade: nela se encontram como figuras humanas apenas o pintor e sua modelo – símbolos importantes do processo de composição artística. Além disso, o criador se encontra inserido dentro de sua própria obra, “retratado” em processo de criação. A pintura – ainda que incompleta – também está inserida na tela, provocando um intrincado efeito de espelhamento.



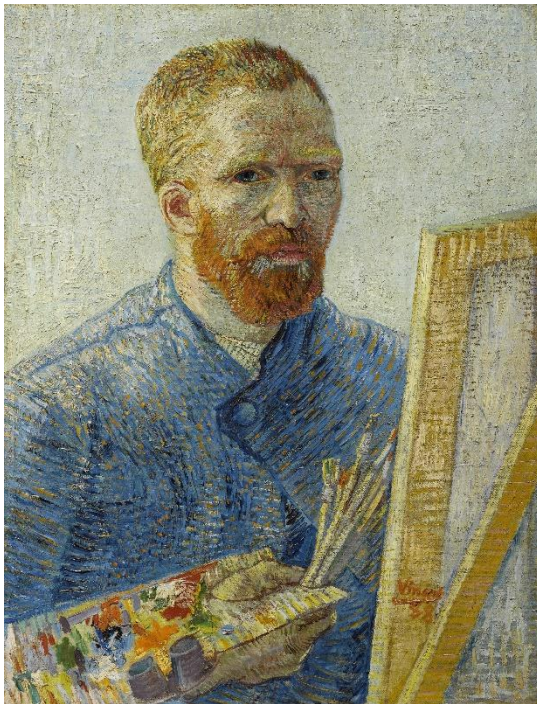
(Figura 02 – *Alegoria da pintura* - Johannes Vermeer)

Atestando a ubiquidade do fenômeno da reflexividade na arte, Robert Stam ressalta que ainda no Renascimento – período em que foram produzidos os quadros acima citados – esses procedimentos já se mostravam, expressando esteticamente uma inquietação que diz respeito à identidade da arte: a questão da representação.

A arte renascentista destaca, paradoxalmente, tanto as possibilidades, como as limitações da mimesis. O mesmo período que aperfeiçoou a técnica da perspectiva e do ilusionismo *trompe l'oeil* também nos deu as pinturas-dentro-de-pinturas de Velázquez e as distorções maneiristas de El Greco (STAM, 1992, p.3).

No século XIX, Vincent van Gogh, pintor cuja influência decisiva sobre a arte do século XX é inegável, representa o interesse da arte em revelar a si mesma na tela *Autorretrato diante do cavalete* (1888) (Figura 03). Postada diante de um de seus instrumentos de trabalho, o cavalete – o suporte onde é pintada a imagem – a figura do pintor é retratada no momento de seu trabalho; a direção de seu olhar é ambígua, parece olhar para a tela, mas também em direção ao espectador, o que suscita uma discussão sobre o fenômeno de produção e de recepção artísticas, ao mostrar o artista trabalhando

e ao sugerir que seu olhar – isto é, sua atenção – recai não apenas sobre o produto artístico, mas também sobre o público, o espectador.



(Figura 03 - *Autorretrato diante do cavalete* – Vincent van Gogh)

O óleo sobre tela *Van Gogh pinta girassóis* (1887) (Figura 04) traz o retrato que Paul Gauguin fez de seu companheiro Vincent van Gogh em meio ao processo de criação de um de seus quadros mais populares (*Girassóis*). A imagem representa o pintor de frente para o vaso de girassóis, pintando-os em uma tela. As flores se encontram representadas de maneira muito semelhante à do quadro de Van Gogh, sem contornos definidos – uma provável expressão do estilo impressionista ao qual tanto Gauguin, como Van Gogh aderiram, mas também um efeito de duplicação peculiar. Mesmo não sendo um exemplo de autorreflexividade, por mostrar outro artista trabalhando e não o próprio autor da tela, trata-se de uma representação importante do contato entre as obras dos autores – seja por meio da referência, da alusão, da paródia – tão característico dos discursos autorreferenciais – além de expor esteticamente as tramas do processo de criação artística.



(Figura 04 - *Van Gogh pinta girassóis* – Vincent Van Gogh)

Dando ressonância aos trabalhos desses pintores, o início do século XX traz obras que exacerbam a tendência autorreflexiva, atribuindo, além disso, caráter autoconsciente às imagens que vêm a público. O belga René Magritte, cujo trabalho é considerado surrealista, propõe em *A traição das imagens* (1929) (Figura 05) questionamentos sobre o poder de representação da pintura, contrapondo-se à concepção (ilusória) de arte como mera reprodução da realidade. O objeto cachimbo é retratado de maneira realista, mas logo abaixo, lançando mão da linguagem verbal – atitude que pode ser considerada uma subversão ao caráter eminentemente imagético das artes plásticas –, implanta-se a frase *Ceci n'est pas une pipe* (Isto não é um cachimbo), que questiona as possibilidades da arte, desmistifica certas crenças que sugerem sua capacidade de abranger a realidade tal e qual, compondo, desse modo, uma crítica irônica às técnicas realistas que dominaram grande parte das produções artísticas do século XIX. O cachimbo pintado por Magritte não pode ser manuseado e, por integrar uma obra de arte, pode sugerir significados distintos dos que estão relacionados à sua imagem pelo senso comum, representando o potencial polissêmico da metáfora.



(Figura 05 – *A traição das imagens* - René Magritte)

Em *A perspicácia* (1936) (Figura 06), Magritte recorre à estratégia do autorretrato. O pintor retrata a si mesmo trabalhando.



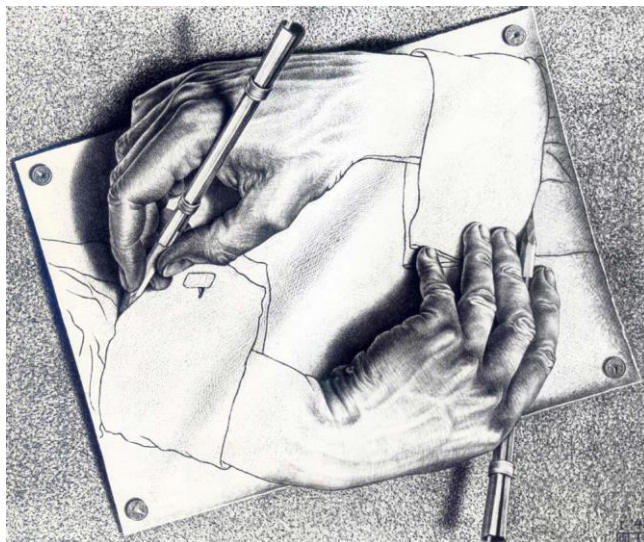
(Figura 06 – *A perspicácia* – René Magritte)

Na tela dentro da tela, observa-se um pássaro alçando voo; o modelo, no entanto, é um ovo. Com o autorretrato, o artista elege uma forma de representação que sugere o uso de

técnicas realistas, mas perturba a percepção da obra ao conceber uma ruptura entre o suposto (porque está pintado na tela) objeto (ovo) e a imagem pintada (pássaro), expondo o trabalho de interpretação que tanto o autor da obra, como o espectador, empreendem no processo de concepção e recepção e as eventuais inferências que podem surgir a depender do ponto de vista. Na visão de Gustavo Bernardo, as imagens ainda podem ser comparadas à forma como a autoconsciência na arte reflete a busca por identidade e as múltiplas possibilidades desse processo de espelhamento:

Mas a lição do pintor não se esgota na assunção da concomitância de verdades e perspectivas, porque o ovo remete à metaficção e, portanto, à busca interminável e agônica da identidade do que quer ou do quem quer que seja: da mesma forma que o belo voo do pássaro se encontrava dentro do ovo que o gerou, uma tela se encontra dentro da outra, uma imagem se encontra dentro da outra, uma ficção se encontra dentro da outra – e uma nunca é a simples reprodução da outra, mas outra coisa (BERNARDO, 2010, p.88).

Já em meados do século XX, Maurits Cornelis Escher compõe uma das imagens mais emblemáticas da autorreflexividade e da autoconsciência em arte. A litogravura *Drawing hands* (1948) (Figura 07) representa imgeticamente uma diversidade de discussões sobre a composição artística e seus limites. Os punhos da camisa que estão sendo desenhados pelas mãos são representados de forma bidimensional – técnica que atribui aparência de artificialidade à imagem – e as mãos são representadas tridimensionalmente – o que causaria um efeito de realidade mais acentuado – parecendo desenhar os punhos da camisa, como se as mãos “saltassem” do suposto (porque é parte do desenho) papel para desenhar o restante do criador. Além de representar o trabalho artístico em si, Escher problematiza a suposta hierarquia que regeria a criação (obra de arte e criador estão voltados um para o outro e se misturam) e evoca uma entidade: a do criador em pessoa, que é o responsável pela imagem. Assim, opera-se uma proposta de dissolução de hierarquias, sugerindo que a obra de arte não é apenas o que o criador idealiza, contando com significados que demandam certa autonomia e, sobretudo, a participação do receptor.



(Figura 07 - *Drawing hands* - Maurits Cornelis Escher)

Com Escher torna-se possível perceber a natureza labiríntica e multifacetada da autoconsciência na arte. O emaranhado de hierarquias representadas mostra diferentes níveis de realidade – como em *Drawing hands*, o nível do desenho, ligado à fantasia e/ou imaginação (os punhos da camisa) e o nível da realidade (as mãos, desenhadas de maneira mais “realista”) – cuja presença

convida o espectador a contemplar-se a si mesmo como parte de um terceiro nível; e, ao dar esse passo, o espectador não pode evitar ver-se envolvido na cadeia de níveis implícita em Escher, cadeia na qual a cada nível corresponde sempre outro, superior e de maior ‘realidade’, e, do mesmo modo, ainda outro, inferior e ‘mais imaginário’ (HOFSTADTER, 2000, p.16).

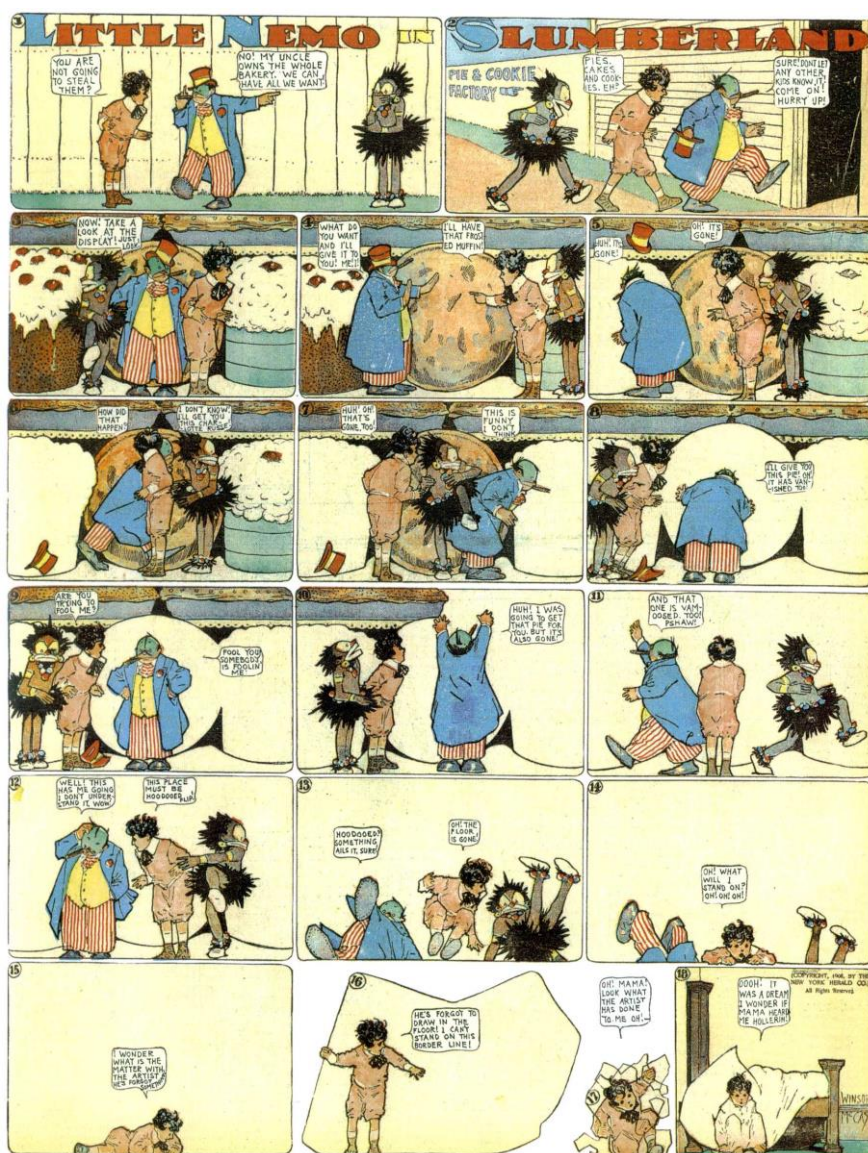
Escher pode ser compreendido como exemplo de artista que representou inquietações criativas – e, por que não dizer, metafísicas – em imagens. Sua obra está sempre comprometida com a sugestão de paradoxos, ilusões, (auto)espelhamentos que deslocam o espectador das “certezas” do senso-comum e o colocam diante de uma infinidade de significados. É o que nos prova – em uma verdadeira sobreposição de reflexos *ad infinitum* – o autorretrato *Hand with the reflecting globe* (1935) (Figura 08), em que se vê a imagem do artista refletida na superfície de um globo (mas representado de forma a produzir a impressão de que está dentro dele) que está na mão do artista, sendo essa mão também um desenho.



(Figura 08 - *Hand with the reflecting globe* - Maurits Cornelis Escher)

As demais artes visuais também apresentam exemplos produtivos para discussão da autorreflexividade, da autoconsciência e da metalinguagem na arte. Apesar da visão preconceituosa à qual costumam ser atrelados, os quadrinhos (*comic strips*, ou “tirinhas”, e *graphic novels*) associam linguagem verbal e não-verbal de forma criativa, muitas vezes recorrendo a recursos metalinguísticos. Em *Little Nemo in Slumberland* (Figura 09) – tira concebida pelo cartunista Winsor McCay, em 1905, veiculada em jornais de grande circulação nos Estados Unidos até 1913 e, mais tarde, compilada em livros – há não apenas a imbricação entre o mundo “real” e o mundo de fantasias (todos os episódios são sonhos do personagem, Nemo, e sempre terminam quando o menino cai da cama e desperta do sono), como também é possível verificar uma série recursos metalinguísticos.

Assim, delinea-se a insubordinação às convenções do gênero, com a manipulação dos quadros, da tipografia, das cores e das proporções, a inserção de falas complexas em balões minúsculos e a composição de histórias em desacordo com as noções de realismo. Em uma das tiras mais conhecidas, publicada em 1908, o cenário aos poucos desaparece do desenho, como se o quadrinho estivesse se “desconstruindo” até que – depois do apagamento do chão – o personagem percebe que faz parte de um desenho e questiona a possibilidade de sua existência sem que haja um cenário previamente tracejado.



(Figura 09 - *Little Nemo in Slumberland* - Winsor McCay)

No século XXI, discípulos de McCay radicalizam sua proposta de transformação das marcas discursivas da história em quadrinhos. O romance gráfico intitulado *Building Stories* (2012), de Cris Ware, desestrutura a ideia de leitura sequencial e,

consequentemente, as convenções narrativas. Os quadrinhos – sem ordem cronológica predefinida – são impressos em volumes diferenciados – desde um diário em capa dura, até um pequeno caderno de tirinhas e uma página de jornal – e colocados dentro de uma enorme caixa, que também tem relevância para o material narrativo. Desse modo, o leitor decide como a narrativa será construída, o que resulta nos mais distintos direcionamentos da história.

Cedendo ao fascínio da autorreflexividade nas imagens, a fotografia descortina sua linguagem, ampliando seu poder de registro por meio da subversão de alguns de seus paradigmas, como a natureza documental da imagem e a fidelidade ao objeto/cena captado (a), aspectos que marcaram os primeiros registros fotográficos e que, em alguns casos, continuam a ser a principal motivação dessa atividade.

Vivian Maier, fotógrafa norte-americana, cujos trabalhos mostram o cotidiano das ruas de Nova Iorque nos anos cinquenta, demonstra certa atração pelas superfícies especulares. Postando-se diante de espelhos ou vidraças, com a câmera na mão, ou mesmo expondo outros equipamentos fotográficos, como o tripé, a fotógrafa provoca um efeito de autorreflexividade que induz conjecturas referentes à própria natureza da fotografia.

José Maria Madoz – fotógrafo espanhol conhecido como Chema Madoz – desloca a atenção das lentes do cotidiano para objetos comuns, criando imagens que pretendem sugerir mais do que um registro da figura captada em detalhes. Capturando, por exemplo, uma escada encostada em um espelho, o artista constrói a impressão de que há uma realidade dentro do espelho, levando o observador a ponderar sobre o poder revelador e falseador da arte, construindo um discurso potencialmente metalinguístico.

Nesses casos, o uso da fotografia para desconstruir seus padrões de sua própria linguagem manifesta a consciência crítica dos fotógrafos sobre a identidade da arte. A recusa da fotografia a seu status de registro de momentos significativos, cujo suposto indicador qualitativo estaria intimamente relacionado à fidelidade, concede estatuto de linguagem artística. Segundo Stam, a fotografia é inerentemente ligada a certos artifícios que a identificam como constructo, elaboração artística:

Um fotógrafo constrói uma fotografia por meio de uma série de escolhas: ângulo, lentes, estoque de filmes, filtros. Uma vez tiradas, fotografias são elaboradas e podem ser cortadas, retocadas, e distorcidas. Muitos negativos podem ser sobrepostos em uma mesma impressão, pinceladas podem ser adicionadas graças à goma-

bicromatada, e detalhes indesejáveis podem ser cortados com bromo. A realidade pró-filmica, em suma, é transformada por essas múltiplas operações no interior do discurso fotográfico (STAM, 1992, p.11).

Ainda que se refiram a outra fase da técnica fotográfica, aparente e supostamente superada pela linguagem digital, essas afirmações permanecem válidas se for levado em consideração que, diante do alcance e da popularização de tecnologias de manipulação de imagens que podem inquestionavelmente alterar de forma significativa a fotografia, essa linguagem tem potencial de se distanciar ainda mais de sua (pretensa) natureza documental.

O interesse da expressão artística por questões que remetem à relação entre vida e arte e aos procedimentos estéticos de representação da realidade associam-se à fascinação de artistas e de parte do público receptor pelas engrenagens envolvidas na produção de significados. As diversas formas de manifestação artística, portanto, em algum momento se voltam para si mesmas na intenção de se conhecer melhor e/ou envolver o espectador nesse dilema permanente. Representando e refletindo a si mesma em meio à obra em processo de construção, a arte acaba por duplicar suas problemáticas, fazendo delas o objeto da produção artística autorreflexiva e/ou metalinguística.

2.2 Autoconsciência e autorreflexividade na literatura

Assim como as artes visuais e a música, a literatura também expressa criativamente o interesse por seus próprios mecanismos de criação. Embora o estudo de recursos que revelam a natureza autoconsciente do texto e/ou o caráter autorreflexivo da narrativa tenha se desenvolvido de forma mais sistemática na década de 1970 – diante de uma profusão de textos literários que manipulavam a tradição literária de forma desconcertante, construindo um discurso crítico contundente cujo impacto é inegável na literatura e na cultura contemporâneas – esses fenômenos são perceptíveis em obras literárias relativas aos diversos contextos históricos. Tal ocorrência provoca, portanto, questionamentos acerca do atrelamento dessa tendência ao âmbito do pós-modernismo.

Linda Hutcheon, em *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, afirma que o termo pós-modernismo é muito restritivo para encapsular uma tendência tão abrangente como a que ela nomeia “narcisismo narrativo” (as manifestações estéticas de

autorreflexividade, autorrepresentação, autoconsciência na narrativa literária), admitindo que a ficção pós-moderna é apenas uma forma que a metaficção pode assumir (1991, p.2-3).

Desse modo, a metaficção não seria um fenômeno cultural novo, faria parte da tradição literária, sendo apenas o grau de autoconsciência que ele adquire ao longo do tempo um aspecto distintivo (HUTCHEON, 1991, p.xvii). Seria, portanto, esse grau mais acentuado de autoconsciência – expresso pelos textos literários que emergiram em meados do século XX – que daria à metaficção sua própria denominação e seu *status* de manifestação literária pós-moderna (1991, p.xiii).

Assim como Hutcheon, Patricia Waugh – em *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction* – afirma que, embora o termo metaficção seja atual, “a prática é tão antiga (se não mais antiga) quanto o próprio romance” e que a metaficção é uma “tendência ou uma função inerente a *todos* os romances” (1984, p.5). O estudo desse fenômeno seria, então, o estudo da própria identidade do romance, uma vez que se trataria das implicações que a metaficção traz à natureza representacional da ficção de uma forma geral.

Gustavo Bernardo, em *O livro da metaficção*, corrobora as colocações acima, afirmando que, diante do romance *Dom Quixote de la Mancha* – conhecido pelas transgressões formais e pela paródia irônica às novelas de cavalaria, o gênero mais popular no período em que foi publicado –, “a ideia de que o fenômeno da metaficção seria ‘pós-moderno’ e norte-americano cai por terra [...]” (2010, p.61)².

Robert Stam, em *Reflexivity in film and literature*, coloca, por sua vez, que a tensão entre ilusionismo e reflexividade na arte é perene (1992, p.1). Já Mark Currie, no capítulo de introdução a *Metafiction* afirma que o problema acerca da onipresença dessa prática transcende a questão de sua atualidade ou antiguidade, ponderando sobre o inevitável diálogo que os textos metaficcionais atuais travam com seu passado literário e com suas convenções: “Romances que refletem a si mesmos na era pós-moderna atuam como comentários de seus antecedentes” (1995, p.1). Com essa afirmação, o autor chama

² Concordamos com Hutcheon, Waugh, Stam e Bernardo no que se refere ao reconhecimento de que a autoconsciência na literatura remete à própria tradição narrativa e, por isso, consideramos relevante a retomada e a breve análise de alguns desses textos no sentido de construir uma visão mais abrangente do fenômeno metaficcional.

atenção para uma questão significativa para o estudo da metaficção, a saber, a relação da narrativa metaficcional com textos que integram a tradição literária.

A metaficcionalidade emerge de um amálgama de referências, apropriações, subversões e críticas relacionadas aos textos do passado, sendo alguns de seus procedimentos estéticos frutos dessas relações. Em vista disso, a importância de textos literários que apresentam metaficcionalidade *avant la lettre* é inegável para a compreensão do fenômeno, tanto em seu contexto de fortalecimento (segunda metade do século XX), como na contemporaneidade.

Conforme discutimos anteriormente, autorreflexividade, autorrepresentação e autoconsciência são aspectos inerentes aos diversos meios de expressão e ao longo da história. Na literatura, essas peculiaridades atribuem ao texto caráter mais complexo, algo que pode repelir o leitor. No entanto, ao ser desafiado por um texto que frustra expectativas através da insubordinação a certas convenções, o leitor se envolve ativamente nos labirintos da significação, conduzido por estratégias discursivas que se relacionam aos mais distintos elementos da narrativa, visando à inserção de um discurso de autocrítica na própria história.

Em *Hamlet* – tragédia escrita por William Shakespeare em período que corresponde ao Renascimento – é possível verificar um instigante recurso que se propagou de tal forma nos textos metaficcionais, que adquiriu a condição de um dos principais traços peculiares a essa prática. Atormentado pelo desejo de vingança, o príncipe da Dinamarca, por meio de uma peça de teatro apresentada no castelo, busca elucidar o assassinato de seu pai, observando o comportamento de seu tio Cláudio (o assassino) durante o espetáculo. Na peça dentro da peça (Ato III, Cena II), escrita pelo próprio Hamlet, encenam-se o assassinato de um rei e a tomada de seu reino e esposa pelo assassino.

Além de apresentar claramente o recurso de autorreflexividade ao inserir no texto um espetáculo em que as cenas remetem diretamente ao que acontece de fato em *Hamlet*, verifica-se por meio das falas do príncipe, ao fazer recomendações aos atores, a presença da autoconsciência crítica no texto. Hamlet aconselha aos atores que atuem com temperança, buscando o equilíbrio, evitando arroubos que prejudicassem o tom de veracidade que buscava representar e, assim, atingir seu tio Cláudio. Esse, por sua vez,

ao perceber seus atos refletidos na peça, reage de modo a reforçar ainda mais as suspeitas do príncipe, personificando o efeito catártico apontado como um dos elementos característicos da tragédia. Robert Stam chama atenção para a atitude paradoxal do príncipe, que, na verdade, pode ser entendida como uma representação da natureza contraditória do discurso autoconsciente:

O próprio *Hamlet*, que reproduz a definição clássica dos objetivos da arte mimética – ‘apontar o espelho para a natureza’ – coloca em primeiro plano o seu próprio artifício através da peça-dentro-da-peça. O mesmo personagem Hamlet que recomenda uma atuação mais natural aos atores constantemente destaca a teatralidade da peça da qual é protagonista por meio de alusão ao teatro e às suas convenções, comparando os consequentes gestos da vida cotidiana a ‘ações que um homem pode dramatizar’ (1992, p.3).

Como veremos adiante, a autoconsciência literária é de natureza paradoxal, como antecipa a tragédia de Shakespeare. Reproduzindo a ideia mais fundamental de mimesis, comumente associada ao conceito aristotélico (segundo o qual a mimesis seria a imitação da natureza pela arte), *Hamlet*, de certa forma, se apropria dessa forma de se conceber a composição artística ao mesmo tempo em que a desprestigia, revelando a conduta intrínseca ao discurso metaficcional.

Dessa forma, é possível perceber que já nos textos shakespearianos os processos de autorreflexividade se faziam presentes na ficção, expressando a consciência crítica do criador e o engajamento mais perspicaz com o processo de construção de significado, que considera o papel do público receptor (espectadores e leitores), chegando a representá-lo no texto, e que acrescenta outros níveis de significação que ultrapassam a camada da história, refletindo de forma sutil sobre as problemáticas ligadas à criação e à recepção artísticas.

O romance *Dom Quixote de la Mancha*, que data do século XVII, é considerado por muitos teóricos da metaficção uma das primeiras expressões narrativas autoconscientes. O protagonista, apresentado como uma desconstrução da figura do cavaleiro medieval, o herói das novelas de cavalaria – gênero popular na Idade Média e que passou por uma retomada no período de circulação do romance em questão – é uma metáfora irônica do ilusionismo literário, uma vez que Dom Quixote, o “Cavaleiro da

Triste Figura”, é um delírio do fidalgo Alonso Quijano, um voraz leitor dos romances de cavalaria que não consegue distinguir ficção e realidade, assumindo essa identidade.

Além disso, uma série de convenções são minadas, como a noção tradicional de herói, visto que o protagonista é um lunático que acredita ser um justiceiro aos moldes dos personagens dos romances de cavalaria e cuja compleição física é igualmente inadequada à imagem que em geral se elaboraria para a caracterização desses personagens.

Acrescentam-se a esse aspecto subversivo as implicações da onisciência narrativa: o narrador, apesar de ser classificado como onisciente, produz um discurso permeado de oscilações (as informações fornecidas mudam ao longo dos capítulos) e se dirige diretamente ao leitor desde os primeiros momentos da narrativa, obscurecendo a distinção autor/narrador, compondo uma paródia e, portanto, um discurso crítico, em que Cervantes realiza a recuperação e a apropriação de algumas características da novela de cavalaria na intenção de satirizá-las:

Cervantes mostra um mundo contemporâneo refratário a valores épicos e de cavalaria, em que esses valores podem *somente ser* cômicos. De fato, Cervantes foi totalmente explícito a respeito de seu projeto destrutivo: ele escreveu com o objetivo de destruir a novela de cavalaria, à época o gênero mais popular. [...] Ele zomba não somente de seus temas, mas ainda de suas técnicas – a presunção de serem ‘traduções’ do árabe ou do grego, a bazófia dos prólogos, a tendência a interrupções abruptas no meio da narrativa e, assim por diante – mesmo quando ele próprio as utiliza (STAM, 2008, p.51).

Dom Quixote concentra parte significativa dos procedimentos autoconscientes que serão retomados e radicalizados no século XX, com a narrativa metaficcional. Escrito há pelo menos quatrocentos anos, o romance já exhibe a preocupação em expor sua condição de artifício e em desestabilizar o leitor, estimulando a adoção de um olhar mais atento, que promova a construção de sua própria consciência crítica em relação à arte. A influência do romance cervantino sobre as diversas modalidades narrativas romanescas – das mais remotas às mais contemporâneas – é indelével e sua condição de paradigma se estende às mais improváveis tendências literárias.

O século XIX se destaca por ser um período em que a arte passa a se dedicar a formas mais realistas de representação como uma tentativa de aderir à tendência

cientificista que emergia naquele contexto. A literatura que nasceu sob o símbolo do Realismo busca se distanciar das técnicas discursivas do Romantismo e encontra na construção de uma impressão de realidade mais contundente o caminho para expressar essa rejeição. Entretanto, alguns textos que são considerados realistas – no sentido de terem sido produzidos e publicados no século XIX e apresentarem aspectos comuns à tendência literária em voga na época – já evidenciam certa feição autoconsciente, expondo recursos que serão muito frequentes em textos metaficcionais do século XX.

Madame Bovary (1857), de Gustave Flaubert, apresenta uma contundente aproximação irônica com os procedimentos mais comuns do romance romântico. A caracterização da protagonista ocorre de forma semelhante à construção das heroínas românticas: possuidora de uma personalidade avessa à sua realidade, a personagem se mostra em constante evasão. No entanto, Emma é capaz de cometer adultério, algo praticamente impensável no que se refere a personagens românticas; a permanência de sua personalidade romântica atinge o ápice com seu suicídio que, além de apresentar tom de ironia com relação aos desfechos das narrativas românticas, constitui-se como uma paródia, uma vez que evoca a ideia da morte como solução, repetindo um lugar-comum dessa tendência literária, simbolizando seu esgotamento por meio da morte da personagem. Nesse romance, portanto, a sobreposição das duas tradições – romântica e realista – sustenta a narrativa, e expressa a crítica literária na ficção.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, encontram-se além de estratégias de ruptura com a tendência romântica, procedimentos que se identificam perfeitamente com a metaficção, muitos dos quais presentes nas narrativas metaficcionais do século XX.

A frustração de expectativas, por exemplo, já se anuncia no título, que orienta o leitor a rememorar alguns paradigmas ligados aos romances de memórias, caracterizados por uma narrativa de vida que acompanha a trajetória de um personagem até sua morte, sendo essa trajetória muitas vezes de aprendizado para o indivíduo, narrada de maneira a obscurecer os artifícios de composição, deixando o leitor em posição relativamente confortável diante da narração.

O que Machado de Assis apresenta são memórias que já se iniciam com a morte do protagonista cuja personalidade é demasiadamente humana, concebida sem

idealizações. Descrevendo o cenário de seu próprio leito de morte, o narrador morto se dirige diretamente ao leitor, impedindo que suas expectativas se confirmem, expressando até mesmo certo desprezo pelo conhecimento prévio que o público julga possuir e, sobretudo, demonstrando seu ponto de vista cáustico sobre sua existência e sobre as relações humanas. Esses procedimentos aproximam a obra machadiana do tom de desilusão presente, por exemplo, na obra de Cervantes:

Memórias póstumas de Brás Cubas [...] compartilha com Dom Quixote sua ‘estrutura de desencantamento’. Rico em reflexão, mas pobre em experiência, o personagem do título reflete sobre uma vida que inclui seu primeiro amor pela prostitua espanhola Marcela (que durou ‘quinze meses e onze contos de réis’), seu segundo amor com a ‘linda, mas aleijada’ Eugênia, e a corte mal sucedida a Virgília, que acaba casando-se com rival de Brás, o político Lobo Neves. Em todo o livro, os objetivos e esperanças de Brás abrem caminho para uma desilusão que precede as tentativas de alcançar os objetivos (STAM, 2008, p.173).

No início do romance, o prólogo intitulado *Ao leitor* não está em nome do autor Machado de Assis, mas do narrador e personagem Brás Cubas, provocando a confusão entre as noções de autor e narrador antes mesmo que se inicie a história. Nessa mesma seção, o autor implícito acaba por sugerir a discussão sobre a originalidade, ao assumir o diálogo com outros autores, como Laurence Sterne e Xavier de Maistre, dos quais afirma ter adotado a “forma livre”, acrescentando “algumas rabugens de pessimismo” (ASSIS, 1997, p.16). Com isso, afirma-se a presença marcante da intertextualidade, a consciência sobre a composição textual e a criação do elo de comunicação entre narrador e leitor que será usado em toda a narrativa.

Além das digressões do narrador sobre os episódios narrativos, encontram-se recursos como a caracterização paródica de personagens, a apropriação de elementos típicos das narrativas românticas e sua consecutiva desfamiliarização através do humor mordaz, a manipulação de recursos tipográficos, a ruptura de expectativas por parte do leitor, que fazem da ironia e da paródia os elementos essenciais à composição da narrativa. Com isso, Machado de Assis expressa liberdade com relação à questão dos estilos literários, seguindo, de certa forma, a cartilha do realismo – no que tange à satirização das convenções do romance romântico – ao mesmo tempo em que a subverte, utilizando-se dos já citados recursos inovadores que rompem também com o ideário realista do século XIX.

Mesmo o período literário conhecido por realismo – o qual buscava aproximar a linguagem literária da transparência, isto é, atribuir-lhe uma noção de autonomia narrativa, uma maior impressão de realidade – apresenta algumas estratégias de natureza autoconsciente. A rejeição que a narrativa metaficcional apresenta se direciona à escrita de inclinações realistas, isto é, aos procedimentos que prezam pelo realismo narrativo e que ocorrem não só no estilo de época nomeado como Realismo (século XIX), mas que integram também parte da ficção contemporânea. Esse realismo revela-se utópico se forem consideradas as implicações teóricas, estéticas e filosóficas que advêm da relação entre ficção e realidade e das possibilidades da arte em reconstruir discursivamente a suposta realidade.

No início do século XX, a ficção modernista apresenta um importante salto para a forma de se conceber a narrativa literária; ligada a um espírito de descrença em relação à suposta ordem do mundo exterior, a arte modernista cede espaço para a introspecção; associa a construção desse mundo supostamente e aparentemente organizado à atuação da mente humana e à linguagem. Desse modo, a ficção literária desse período questiona a aparência das coisas, a camada mais superficial dos fenômenos do cotidiano e deixa essa desconfiança expressa na maneira pela qual a narrativa se constrói. A autoconsciência se faz presente, chamando atenção para a natureza convencional da narrativa por meio de recursos transgressores, que representam uma forma peculiar de se configurar a ficção.

A descontinuidade emerge como um dos recursos mais notáveis, golpeando violentamente convenções narrativas atreladas a uma visão de mundo que simplifica o processo de representação da realidade. Waugh – em concordância com Robert Alter – lembra, no entanto, que apesar desse posicionamento radical, que chama atenção para a construção estética do texto, a ficção modernista não chega a expor sua própria condição artificial e “apenas ocasionalmente mostra características típicas do pós-modernismo” (1984, p.21), como a dramatização explícita do leitor, discussões críticas sobre a história-dentro-da-história, narrador inserido na história – devemos acrescentar – representa um importante momento de renovação, cujas configurações exercem influência sobre a narrativa metaficcional.

A ficção modernista se reconhece como mais uma construção linguística e intelectual que busca reordenar a realidade, mas se compromete menos com a exposição

dessa condição em meio à estrutura narrativa. A autoconsciência nesse caso se expressa por meio de procedimentos que desestruturam as convenções da leitura e até mesmo dos gêneros literários aos quais pertence; recursos como o discurso indireto livre, o monólogo interior ou o fluxo de consciência – que fundem pontos de vista distintos, sem demarcar essa oscilação textualmente ou linguisticamente – perturbam a fluência narrativa, desconcertando o leitor que perde seus referenciais do processo de leitura, normalmente ligados às convenções da tradição literária:

Enquanto o romance mimético do século XIX e o teatro ‘realista’ pressupunham uma espécie de cumplicidade entre o artista e o público, o modernismo implica em uma postura mais agressiva. [...] O artista moderno, sabendo como encantar da forma tradicional, recusa-se a explorar esse poder (STAM, 1992, p.8).

Essa recusa modernista em aderir aos artifícios tradicionais de composição ficcional acaba por refletir um aspecto que também integra os textos metaficcionais da pós-modernidade: a convicção de que a linguagem convencional é insuficiente para representar o mundo e, no caso da ficção modernista, para expressar a consciência das personagens. Dessa forma, a narrativa se envolve em torneios de manipulação da linguagem, que parece mimetizar a efervescência mental dos personagens; as oscilações de ponto de vista são imprevisíveis, a pontuação assume feição própria e a história – a fluência de eventos narrativos – se minimiza.

Apesar da semelhança desses aspectos com os procedimentos das narrativas metaficcionais que se consolidam e ganham formas mais definidas com o pós-modernismo, as revoluções linguísticas e estéticas da ficção modernista – presentes em romances como *Ulysses* ou *A portrait of the artist as a young man*, de James Joyce, *To the lighthouse*, de Virginia Woolf e *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust – dizem respeito ao estado mental de seus personagens, que ganha espaço na narrativa. Na metaficção, entretanto, essas práticas se direcionam à própria linguagem e/ou à identidade linguística do texto:

Enquanto para o modernista a desordem leva à crença na descoberta de um nível mais profundo da mente, para escritores metaficcionais o pressuposto mais fundamental é que a composição de um romance não é diferente de compor ou construir a própria ‘realidade’. A escrita em si, ao invés de consciência, se torna o principal objeto de atenção. Questionando não apenas a noção de romancista como Deus, através da exposição do papel demiúrgico do autor, mas também a autoridade da

consciência, da mente, a metaficção estabelece a categorização do mundo por meio de um sistema linguístico arbitrário (WAUGH, 1984, p.24).

Desse modo, encontram-se na ficção do início do século XX alguns recursos a que a narrativa metaficcional, mais tarde, atribuirá feição ainda mais radical e múltipla, deslocando o objeto de atenção para dentro de si mesma e não mais para dentro da mente dos indivíduos ficcionais. A narrativa modernista lança uma semente ao problematizar aspectos que permaneciam despercebidos e ao envolver a linguagem narrativa diretamente com essa atitude.

A partir dessa retomada da autorreflexividade e da autoconsciência nos textos literários, é possível perceber que, além de se relacionar ao fascínio do artista pela arte e suas implicações, esses recursos fazem parte da tradição literária, produzindo a impressão de que as mudanças pelas quais passaram e o grau de engajamento com a linguagem e com o leitor delineiam gradativamente a feição da narrativa metaficcional pós-moderna. A metaficção, tal como se conhece hoje seria, portanto, um reflexo do interesse do sujeito contemporâneo pelo funcionamento das coisas, inclusive da construção ficcional no texto literário:

[...] a autoconsciência formal e temática da metaficção hoje é paradigmática da maioria das formas culturais de que Jean-François Lyotard chama nosso mundo “pós-moderno” – dos comerciais de televisão ao cinema, das histórias em quadrinhos à vídeo-arte. Ultimamente, parecemos fascinados pela capacidade dos sistemas humanos em se referir a si mesmos em um infinito processo de espelhamento (HUTCHEON, 1991, p.xii).

A metaficção, portanto, não corresponde a uma ruptura radical com a tradição literária. Esse fenômeno, ao contrário, se mostra profundamente conectado ao seu passado se for levado em consideração que ele desenvolve, contextualiza e potencializa uma tendência que perpassa os mais antigos textos literários. A narrativa metaficcional contemporânea se distingue das tendências autorreflexivas anteriores pela forma como se apropria dos espelhos; a metaficção não busca seu reflexo límpido, tal e qual, reproduzido em uma superfície intacta (a linguagem); antes, mostra-se curiosa pelo mecanismo de reflexão, por vezes levando ao extremo seu arroubo perscrutador.

3 Os espelhos trincados da metaficção: mimese e autorreflexividade

Tudo é escrita, ou seja, fábula. Mas para que nos serve a verdade que tranquiliza o honesto proprietário? A nossa verdade possível tem de ser invenção, ou seja, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas as turas desse mundo.

(Julio Cortázar – Rayuela – Capítulo 73)

A conflituosa relação entre realismo e autoconsciência e/ou autorreflexividade na literatura conduz a uma diversidade de questões relacionadas à prática metaficcional. Ao manipular provocativamente os elementos diegéticos de forma a chamar a atenção para o modo como são empregados no texto e como se mobilizam na produção da narrativa, a metaficção assumiria um posicionamento de embate ao *modus operandi* realista, que apresentaria natureza mais ilusionista, aspecto que atribuiria ao texto maior impressão de realidade. Os procedimentos metaficcionais, portanto, operam a transgressão dessa conduta tradicionalmente aceita e, por vezes, considerada como critério qualitativo da obra literária.

Mesmo diante dessa mudança de cenário – que se apresentou de forma mais intensa a partir dos anos 60 –, a crítica permaneceu atrelada aos valores estéticos realistas. Segundo Linda Hutcheon (1991, p.38), enquanto o romance – ou, por extensão, a narrativa literária – se transformava rapidamente, as teorias permaneciam presas às convenções do século anterior. O desenvolvimento de estratégias de autorreflexividade, autorrepresentação e autoconsciência na ficção literária não provoca apenas alterações nas formas de produção, recepção e significação do texto, mas também na maneira como se concebe a questão da representação da realidade pela arte, isto é, demanda renovações na teoria e na crítica literárias.

A discussão acerca das potencialidades de representação da realidade na literatura remete, como se sabe, à questão da mimese, formulação presente na *Poética* de Aristóteles, texto fundador da teoria literária, cujas considerações exercem influência sobre a atividade crítica de épocas distintas. A metaficção, por consequência, implica em uma reavaliação da ideia de mimese e na reconsideração da forma pela qual essa

concepção é tradicionalmente abordada. Em relação a isso, cabe ressaltar o caráter distorcido do pensamento que atrela a mímese à noção de imitação, pura e simples, da realidade:

Nos começos da civilização grega, a palavra *mímesis* não se apresentava com uma significação única. A atividade de imitar, que estava na base de todas as suas acepções, nunca correspondeu, entretanto, a qualquer realismo grosseiro (COSTA, 1992, p.5).

Isso implica que, nos textos metaficcionais, o que se percebe não é o mero impulso de rejeição das ideias ligadas à tradição, mas a proposta da adoção de um olhar mais meticuloso às questões teóricas consagradas pelo viés do senso comum. Dessa forma, é importante refletir sobre alguns aspectos correlatos à questão da mímese.

Conforme visto acima, a palavra *mímesis* possuía uma diversidade de significados no contexto da Antiguidade Clássica. Em Platão, a palavra recebeu conotação negativa, uma vez que “não criava objetos ‘originais’, mas apenas cópias (*eikones*) distintas do que seria a ‘verdadeira realidade’” (COSTA, 1992, p.5). Considerando o realismo racionalista do discurso de Platão³, os produtos da mímese (a criação artística, ou a poesia) – que seria apenas verossímil e, portanto, não visaria à essência das coisas e nem à natureza real dos objetos – seriam imitação da imitação, visto que imitavam as pessoas e o mundo do artista que, por sua vez, já seriam imitações do que o filósofo considerava a realidade. Na concepção platonista, “a *mímesis* é subversiva, ela põe em perigo a união social, e os poetas devem ser expulsos da Cidade em razão de sua influência nefasta sobre a educação dos ‘guardiões’” (COMPAGNON, 2012, p. 96).

A *Poética* de Aristóteles, no entanto, apresenta a refutação das ideias platônicas sobre a mímese e a valorização da arte exatamente no que se relaciona à sua independência com relação à “verdade”, ou à “realidade”. O texto aristotélico, mesmo sem chegar a uma definição total do termo, redimensiona a noção de mímese como imitação, considerando sua capacidade de construir interpretações do real, por meio de

³ Platão é um racionalista, e não um empirista, por defender que nosso conhecimento depende apenas da razão, sem o concurso dos sentidos; por outro lado, é um realista, e não um idealista, por argumentar que as Ideias existem como objetos independentes de um sujeito. Respectivamente, essas teses caracterizam sua visão em epistemologia (a filosofia do conhecimento) e ontologia (a filosofia da existência).

recursos de criação artística. Nesse caso, a verossimilhança seria o critério que garantiria essa liberdade à mímese.

Apesar de atribuir sentido distinto do que o termo recebeu de Platão, estendendo o conceito ao conjunto da arte poética, a teoria aristotélica passou por algumas interpretações que resultaram em distorções das ponderações propostas na *Poética*. Na verdade, o texto sequer chega a definir a mímese de forma objetiva, mas pondera que ela não se volta para o objeto “imitado”, ou representado (homem/natureza), mas para o objeto imitador, o representante, isto é, relaciona-se à técnica de representação. É uma ideia que se reporta às formas de se compor a “imitação” e não ao que é imitado, ou seja, os princípios da mímese, em Aristóteles, se voltam para a obra poética enquanto linguagem. O que interessa à *Poética* de Aristóteles é a composição do texto poético, a *poeisis* (COMPAGNON, 2012, p.102), isto é, as formas pelas quais a poesia – a arte da palavra – realizaria a recriação dos objetos e/ou das ações humanas.

Linda Hutcheon, demonstrando consciência acerca dessa discussão, propõe a distinção entre “mímese do produto” e “mímese do processo” (1991, p.36) para que se torne possível a análise das maneiras como os textos metaficcionais lidam com a questão da representação da realidade.

Os textos que se constituem com base na mímese do produto estariam relacionados ao realismo tradicional e orientariam o leitor a “identificar os produtos imitados – personagens, ações, descrições – e reconhecer a similaridade desses com aqueles da realidade empírica, a fim de validar seu esforço literário”, resultando em uma atividade de leitura mais passiva, uma vez que não suscitariam o reconhecimento de códigos e convenções (HUTCHEON, 1991, p.38). Tal modalidade mimética produz, de fato, a impressão de fluidez narrativa que não necessariamente redundaria em leitura passiva, uma vez que são muitos os aspectos da leitura literária; se o texto não chama atenção para si mesmo, há outras questões capazes de envolver o leitor com a significação. Já nos textos compostos com base na mímese do processo, a leitura seria equiparada à escrita, sendo considerada uma atividade criativa para a qual o texto chamaria atenção. Entretanto, essa mudança de foco não alteraria a natureza mimética do romance: “Metaficção ainda é ficção, a despeito da mudança de foco da narração do produto para o processo em si. Autorrepresentação ainda é representação” (HUTCHEON, 1991, p.39).

A metaficção, portanto, estaria mais relacionada ao questionamento das regras do realismo tradicional e, por conseguinte, da noção mais convencional de mimese como imitação da realidade, visto que adere a uma noção mais abrangente que dá conta também dos próprios processos de construção literária:

Certa distinção entre os dois tipos de mimese – produto e processo – parece desejável, especialmente porque a mimese de produto, quando enraizada num conceito limitado de ‘realismo’, torna-se exclusiva e renega a validade de qualquer orientação para o processo. Mesmo a teoria mimética aristotélica, de natureza essencialmente objetivista – abre espaço para a imitação do processo criativo, já que a arte foi percebida como uma rival dos processos de ordenação relativos à natureza, como um ato de criação de uma totalidade através de um projeto harmônico [...] (HUTCHEON, 1991, p.40)

Desse modo, a metaficção coloca em destaque o que o realismo tradicional parece desconsiderar. A mimese pressupõe uma coerência interna, “a integração completa e harmonizada de partes em um todo orgânico” (HUTCHEON, 1991, p.41), mesmo que esses elementos remetam ao irracional, ao impossível, ao absurdo ou ao fantástico. O texto metaficcional requisita, portanto, a reconsideração da teoria aristotélica, visto que demonstra que a narrativa, ou a diegese, também pode integrar o processo mimético, isto é, tornar-se objeto da imitação. Reconsiderar, nesse contexto, é, na verdade, reconhecer aspectos que a *Poética* de fato sugere, mas que foram reinterpretados ao longo da história da teoria literária:

Nas teorias clássicas sobre a mimese fica claro que a arte mimética envolve a criação de uma ilusão ficcional que apenas simula a realidade. Na antiguidade, essa noção de ficcionalidade reconhecida não era usada para negar as ligações entre o literário e o empírico. Apesar disso, hoje é difícil se desligar das conotações negativas da palavra ‘imitação’ – artificial, falso, inautêntico – que sugerem um status ontológico inferior: a arte é inferior à “vida” que copia, e atribuem-lhe qualquer valor que venha a ter à sua proximidade com a “vida” (HUTCHEON, 1991, p.40).

O impacto da narrativa metaficcional, no que se relaciona à expectativa de parte da crítica por textos de orientação realista, causa reações nem sempre positivas. Essa desaprovação pode também ser entendida como uma resposta à inserção do discurso crítico na história, um dos aspectos mais notáveis da metaficção, que expressa narrativamente o esgotamento tanto das técnicas de representação realista, como dos

cacoetes da crítica. Para Patricia Waugh, a questão estaria ligada ao suposto entrelaçamento do gênero romance com a noção de realismo.

Essa rejeição inevitavelmente implicava, no entanto, uma boa dose de confusão artística e crítica. Houve paranoia, da parte de romancistas e de críticos para quem a exaustão e a rejeição do realismo é sinônimo de exaustão e rejeição do romance em si (WAUGH, 1984, p.7).

Já Linda Hutcheon (1991, p. 8), ao propor uma leitura alegórica (e irônica) do mito de Narciso para representar a questão da composição, significação e recepção de textos metaficcionais (ou, como preferiu a autora, “narrativas narcisistas”), comparou esse comportamento da crítica ao choro das náiades, que lamentam o afogamento de Narciso – nas profundezas das águas que produziam seu reflexo – e ignoram sua transfiguração em flor de lótus. Esse choro de lamento representaria o posicionamento crítico que encara a ficção autoconsciente como sinalizadora da morte do romance, deixando de considerar que o referido gênero apenas passou por inevitáveis mudanças.

Esses críticos compartilham do ponto de vista de Ovídio sobre o destino de Narciso. Eles argumentam que, como Narciso, o romance começou a perder suas características atraentes – de ação, de personalidade – que o tinha feito tão benquisto (no século passado) para tornar-se imerso em um estado autorreflexivo mais profundo que – e nisso reside certo temor – ameaçou negar a existência do romance como uma narrativa realista de algo fora de si mesma (HUTCHEON, 1991, p.13).

A tragicidade desse ponto de vista traduz sua própria natureza reducionista. A tendência metaficcional não destrói definitivamente as convenções da narrativa tradicional, mas promove, ao invés disso, uma guinada da ficção literária, ao convocar leitores e críticos a reconsiderarem suas expectativas em relação ao texto, exibindo suas falhas e suas fragilidades e, com isso, provocando o contato com outras formas de se construir histórias. Como Narciso, a ficção não morre, passa por sucessivos processos de transmutação, para que assim se perpetue.

Dessa forma, ao passar por mudanças, a ficção literária lança desafios à teoria e à crítica, apontando que a adoção de uma postura de desprendimento em relação a certas concepções consagradas pelo senso comum e a superação de algumas ideias preconcebidas, são atitudes que contribuem para a legitimação do fenômeno metaficcional:

Romancistas e críticos, da mesma forma, precisam perceber que um momento de crise pode ser visto também como um momento de reconhecimento: reconhecimento de que, apesar das concepções de romance como uma extensão da visão realista do século XIX não serem mais viáveis, o romance está positivamente florescendo (WAUGH, 1984, p.9).

A distinção entre mimese de produto e mimese de processo, proposta por Hutcheon, defende o abandono dos “choros de lamentação” pela suposta morte do romance e a busca pela compreensão de uma modalidade narrativa que se dedica a desnudar seu próprio processo de composição e que provoca o leitor a reconhecer seus elementos como instrumentos de criação ficcional:

Obviamente, ele [o leitor] sempre foi o responsável por ativar o universo latente do romance ou do conto; a metaficção apenas torna essa responsabilidade consciente e funcional, revelando certas convenções que o ‘realismo tradicional’ procurava camuflar, ou mesmo negar (HUTCHEON, 1991, p.41).

Desse modo, o texto metaficcional promove tanto a transformação da narrativa (e, por consequência, de seus processos de significação), como a problematização da noção mais comum de mimese, geralmente atribuída ao texto aristotélico, o que resulta em uma reconsideração de orientações unívocas que teoria e crítica assumiam até então. A metaficção impõe à atividade crítica o reconhecimento de que a narrativa literária pode se dedicar à representação de questões relativas à sua própria condição:

Na ficção, essa consciência crítica ou autoconsciência se tornou ainda mais estruturalmente internalizada, passando do prefácio para o conteúdo, e, finalmente, para a estrutura do próprio romance. Esse movimento sugere a necessidade de um conceito mais abrangente de mimese que ampliaria a gama de objetos de imitação daqueles que pertencem ao mundo empírico, para aqueles que incluem os problemas relativos à escrita e à leitura (HUTCHEON, 1991, p.45).

Ao contrário do que acontece com o romance de tendências realistas, o texto metaficcional não tem pretensões de produzir um reflexo do que seria a vida real (a não ser para negar essa possibilidade), mas volta esse espelho para sua própria forma de se construir.

A imagem familiar do espelho mimético sugere também um processo passivo; o uso de micro-macro espelhamentos alegóricos e de *mises en*

abyrne na metaficção contesta a própria imagem da passividade, fazendo com que o espelho seja tão produtivo quanto a essência genética do trabalho (HUTCHEON, 1991, p.42).

Voltando os espelhos para os aspectos ligados à composição, à leitura e à recepção do texto, a metaficção cria uma nova fisionomia para a narrativa, frustra as expectativas do leitor, ao mesmo tempo em que pede que ele se desvencilhe do olhar convencional e se engaje mais intensamente no processo de significação.

A narrativa ficcional é posta diante de espelhos trincados, plenos de falhas, que pedem um olhar mais demorado, para que se possa enxergar os detalhes do reflexo, e uma maior autonomia para compreendê-lo, apesar da distorção. Na metaficção, a lacuna entre vida e arte (ou realidade e ilusão e, por extensão, crítica e ficção) não é ignorada, omitida ou mascarada; ela é problematizada e, frequentemente, ganha status de tema. Assim, considerando a natureza fragmentada, ambígua, multifacetada dessa relação, a narrativa metaficcional não poderia senão promover uma reflexividade dupla, múltipla ou mesmo caleidoscópica.

3.1 Ser ou não ser ficção, ser ou não ser crítica: o que é metaficção?

Em meados do século XX, o fenômeno da autoconsciência que – conforme foi discutido anteriormente – já se fazia presente em alguns textos literários que remetem à tradição literária, passou por um processo de radicalização que levou a uma significativa transformação da narrativa literária.

Escritores como John Barth, Italo Calvino, John Fowles, Kurt Vonnegut, Jorge Luis Borges, Samuel Beckett, José Saramago, Mia Couto, Donald Barthelme, Muriel Spark, Thomas Pynchon, Julio Cortázar, Ian McEwan, Graham Greene, Angela Carter apresentam o interesse comum pela atividade de minar convenções literárias, tradicionalmente estabelecidas como critério qualitativo da obra literária (muito embora grande parte do cânone literário seja composta por textos plenos de procedimentos autorreflexivos). Essa conduta revela textos em que emergem traços de narrativas completamente envolvidas com a discussão e/ou tematização dos aspectos relacionados à literatura – composição textual, potencial linguístico da escrita, peso da tradição, elementos narrativos e suas funcionalidades, paradigmas narrativos, recepção, crítica,

leitura e significação –, estabelecendo uma permanente relação de diálogo crítico com o passado literário.

A função metalinguística foi definida por Jakobson como a função da linguagem que “focaliza o código” (2003, p. 126) ou veicula informações sobre ele. A metaficção, considerada por Bernardo a “irmã mais nova da metalinguagem” (2010, p.9), seria a manifestação narrativa da metalinguagem, isto é, quando a ficção se volta para seu próprio código – a narrativa – e expõe seus mecanismos de construção para o público leitor, no sentido de identificar os elementos de composição artística – e o próprio texto – como artifícios e de questionar a noção de realidade que tradicionalmente se constrói na narrativa literária.

Mencionado pela primeira vez na coletânea de ensaios *Fiction and the figures of life* (1970), de William H. Gass, o termo metaficção desencadeou uma série de tentativas de definição. Segundo Gass (apud CURRIE, 1995, p.1), trata-se da ficção marcada pela autoconsciência, pelo autoconhecimento e pelo distanciamento autoirônico.

Ainda na década de 1970, Robert Scholes, no ensaio intitulado *Metafiction*, procura realizar o desdobramento do termo proposto por Gass, argumentando que a metaficção seria um discurso limítrofe, resultante da inseparabilidade de ficção e crítica perceptível nesses textos. Scholes afirma que a metaficção “tenta, entre outras coisas, atacar ou transcender as leis da ficção – uma tarefa que só pode ser cumprida de dentro da forma ficcional” (1995, p.29), chamando atenção para a presença do discurso crítico no interior da narrativa metaficcional.

Nos anos 80, intensificam-se os esforços em função da compreensão das manifestações metaficcionais na literatura com a publicação de dois títulos fundamentais ao estudo mais aprofundado do assunto. Linda Hutcheon, em *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, publicado em 1980, define preliminarmente metaficção como “ficção sobre ficção – isto é ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística” (1991, p.1) e se dedica a uma ampla discussão sobre os modos e as formas pelos quais o fenômeno se apresenta. Assim como Scholes, Hutcheon aponta para a inserção da crítica em meio à narrativa; aspecto que, para a autora, sinaliza o motivo pelo qual a aproximação teórico-crítica efetiva ocorreu

tardiamente, e suscita a necessidade de diversas noções teóricas para a realização de um estudo mais completo acerca da metaficção:

Não foi feita nenhuma tentativa de propor uma teoria abrangente da metaficção [até então]. Em primeiro lugar, qualquer teoria seria reducionista, mais reducionista que qualquer outra teoria do romance em geral. Isto ocorre porque o ponto da metaficção é que ela constitui seu primeiro comentário crítico e, ao fazê-lo, estabelece o quadro teórico no qual deve ser considerada. [...] Se a narrativa autoconsciente por definição inclui em si mesma sua primeira leitura contextual, uma única teoria não será capaz de lidar com ela sem distorção considerável (1991, p.6).

Patricia Waugh, em *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, publicado pela primeira vez em 1984, reafirma a estreita ligação entre ficção e crítica, mas também chama atenção para o fato de que, ao chamar atenção para a natureza artificial de seus procedimentos e elementos constituintes, o texto metaficcional também questiona os limites de realidade e ficção. Waugh aprofunda a discussão sobre a natureza desse fenômeno estético, percebendo que o texto metaficcional pode por em cheque, inclusive, a aparente realidade do mundo cotidiano:

Metaficção é o termo dado à escrita ficcional que, de forma autoconsciente e sistemática, chama atenção para seu status de artefato a fim de propor questionamentos sobre a relação entre ficção e realidade. Promovendo uma crítica de seus próprios métodos de construção, esses textos não examinam apenas as estruturas fundamentais da narrativa ficcional, eles também exploram a possível ficcionalidade do mundo exterior ao texto literário (1984, p.2).

Contemplando a feição filosófica do discurso metaficcional, Waugh traz à tona a matriz dos dilemas com os quais a narrativa metaficcional se encontra envolvida, isto é, a questão das potencialidades da linguagem (inclusive a artística). Retomando o princípio da incerteza de Werner Heisenberg (segundo o qual seria impossível descrever um mundo objetivo porque o observador teria sempre uma noção distorcida do mesmo, mas que reconhece a possibilidade de se descrever a relação de um observador com esse mundo), Waugh ressalta a forma radical e, ao mesmo tempo, plenamente lúcida, como a metaficção concebe a questão da representação:

O autor metaficcional é altamente consciente de um dilema básico: se ele ou ela se propõe a ‘representar’ o mundo, ele ou ela percebe rapidamente que o mundo como tal não pode ser ‘representado’. Na

ficção literária é possível representar apenas os *discursos* desse mundo (1984, p.3).

Essa consciência das limitações da linguagem encontra expressão na própria narrativa, que através da retomada de estratégias convencionais de representação, chama atenção para a vulnerabilidade dos mundos construídos por meio das diretrizes estéticas consagradas pelo senso comum. Esse caminho leva, portanto, à desmistificação das técnicas de construção narrativa mais conhecidas pelo público leitor:

Romances metaficcionais tendem a ser construídos com base em uma oposição fundamental e sustentada: a construção de uma ilusão ficcional (como no realismo tradicional) e o desnudamento dessa ilusão. Em outras palavras, o menor denominador comum da metaficção é, simultaneamente, criar uma ficção e fazer um comentário sobre a criação dessa ficção. Os dois processos são mantidos em uma tensão formal que rompe com as distinções entre ‘criação’ e ‘crítica’ e as associa aos conceitos de ‘interpretação’ e ‘desconstrução’ (WAUGH, 1984, p.6).

Levando em consideração a irreverência estética delineada pelo *modus operandi* metaficcional, a referida modalidade narrativa acaba por minar também a relação leitor/texto. Se a metaficcionalidade do texto narrativo se expressa, sobretudo, por meio do ataque sistemático às convenções e aos lugares-comuns relacionados à questão da escrita e da leitura, o leitor obviamente perde alguns dos referenciais que atribuíam certa estabilidade à sua interação com o texto literário. Diante de um texto que põe em xeque suas próprias estratégias de produção, o leitor não tem outra escolha a não ser o engajamento efetivo com a significação.

Para Waugh (1984, p.18), o leitor desempenha um papel tão fundamental quanto o das personagens, visto que está sempre sendo alertado – pela própria história e pelos procedimentos narrativos – que os eventos diegéticos e seus elementos constituintes não passam de artifícios literários.

Linda Hutcheon, por sua vez, demonstrando maior interesse nas implicações da metaficção para as condutas assumidas pelo leitor, acredita que a relação que ele trava com o autor e com o texto se configura como um paradoxo; a narrativa procede de forma a forçá-lo a reconhecer o caráter artificial do que está lendo ao mesmo tempo em que promove seu envolvimento intelectual e afetivo com a história, exigindo, dessa forma,

que ele assuma responsabilidades de coautor (1991, p.5), participando ativamente da criação tanto dos mundos ficcionais, como do significado (1991, p.30). A metaficção, assim, desestabiliza os elementos textuais de forma tão ostensiva e ampla, que até mesmo entidades bem consolidadas, como leitor, autor e narrador passam a ser reconsideradas. Dessa forma, torna-se inquestionável a natureza autoconsciente do discurso metaficcional, reafirmada por estudiosos que, posteriormente a Hutcheon e Waugh, discutiram criticamente o fenômeno.

David Lodge, em conformidade com as concepções citadas anteriormente, define metaficção como “ficção que versa sobre si mesma, romances e contos que chamam atenção para o status ficcional e o método usado em sua escritura” (2010, p.213). Gustavo Bernardo, reforçando a configuração autorreflexiva que a narrativa assume, afirma que a metaficcionalidade seria “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (2010, p.9). Já Mark Currie, considera que autoconsciência não é parâmetro suficiente para definir os contornos da metaficção, a propósito das múltiplas configurações que se apresentam na referida modalidade narrativa. Currie focaliza, portanto, o hibridismo do discurso metaficcional, marcado pela presença da crítica em meio à tessitura narrativa e à história (1995, p.2).

A ocorrência simultânea de discursos aparentemente díspares, como ficção e crítica, a dissolução de convenções ligadas aos aspectos narrativos até então perfeitamente cristalizadas – narrador, leitor, personagem, história e realismo – e a presença da autorreflexividade colocam em evidência que a metaficção se estabelece como a expressão estética de uma insegurança ontológica que diz respeito ao ser humano, à arte e à linguagem e é comum a diversas épocas, mas abordada de forma ainda mais obsessiva na contemporaneidade.

Embora a noção de ruptura seja evidente no texto metaficcional, cabe compreender que a frustração de expectativas e o rompimento de convenções promovidos pela metaficção não revelam unicamente seu caráter subversivo; esses recursos procuram disseminar a mudança de conduta do público consumidor de arte, invocando sua participação, atribuindo-lhe responsabilidade tão relevante quanto à do próprio autor.

A metaficção nos relembra (ou nos ensina) que o discurso literário depende do leitor para que se torne completo. Com isso, fica evidente também que a relação do texto metaficcional com o realismo não é de mera rebeldia:

A metaficção não abandona o “mundo real” em nome dos prazeres narcisistas da imaginação. O que ela faz é reexaminar as convenções do realismo, a fim de descobrir – através da sua própria autorreflexão – uma forma ficcional que seja culturalmente relevante e compreensível para os leitores contemporâneos. Mostrando-nos como a ficção literária cria seus mundos imaginários, a metaficção nos auxilia a compreender como a realidade cotidiana é igualmente construída, igualmente “escrita” (WAUGH, 1984, p.18).

Essa incerteza ontológica – isto é, a coexistência de padrões do realismo e de estratégias de desmitificação dos mesmos – abrange as concepções de realidade e ficção e mina até mesmo as certezas do leitor em relação ao seu cotidiano, levando o público a reconhecer que, assim como a ficção literária é um constructo, sua realidade também pode ser considerada resultado de uma construção que visa ordenar sua experiência de modo a atribuir-lhe sentido. A atitude de desconstrução, portanto, revela-se como a principal aliada dos procedimentos da metaficção que se envolvem na reavaliação das formas ficcionais vigentes e na busca por respostas ao impasse do texto:

A desconstrução metaficcional não só forneceu aos autores e leitores uma melhor compreensão das estruturas narrativas fundamentais, mas também ofereceu modelos de compreensão da experiência do mundo contemporâneo como uma construção, um artifício, uma rede semiótica interdependente. A paranoia que permeia a escrita de metaficção nos anos 60 e 70 está, portanto, cedendo à celebração, à descoberta de novas formas de fantástico, de extravagâncias fabulares e de realismo mágico (WAUGH, 1984, p.9).

No sentido de reconsiderar seu próprio código, de reavaliar as estruturas ficcionais, a narrativa metaficcional volta-se para dentro, ao mesmo tempo em que se coloca diante do espelho. Exibindo o que diz respeito à sua essência e hiperbolizando esses aspectos por meio de procedimentos reflexivos, a metaficção incorpora sua crise de identidade ao material narrativo.

3.2 Espelhos, caleidoscópios, abismos: procedimentos metaficcionais e autorreflexividade

A narrativa metaficcional ostenta uma série de artifícios que, empregados de maneira ardilosa e atípica, chamam atenção para a própria tessitura textual, além de impactar o leitor, que é forçado a desenvolver meios diferentes de se relacionar com o texto, levando-o à compreensão de que a literatura também pode declarar autonomia em relação aos padrões estéticos. A metaficção incorpora na narrativa um incansável espírito questionador que se direciona aos vários domínios da ficção; do arranjo lexical aos componentes da estrutura narrativa, estabelecem-se provocações, sutil ou violentamente executadas, que transformam a narrativa em um complexo jogo de espelhos.

Em *Lost in the funhouse: fiction for print, tape, live voice* (*Perdido no túnel do terror: ficção para impressão, gravação, representação*), livro de 1968 que reúne contos de John Barth, um interessante experimento intitulado *Estória-base* representa a necessidade de mudança de comportamento frente ao texto literário. Na primeira página do livro, encontra-se uma espécie de manual de instruções em que se convida o leitor – que nesse momento passa a ser também um artífice – a cortar a folha de papel e tentar ligar as extremidades onde estão escritas as frases “Era uma vez” e “uma história que começou”. Essa estratégia não visa à obtenção de nenhum resultado concreto, mas provoca o leitor a reconsiderar o que julgava conhecer sobre leitura literária, a se mobilizar, interferir, interagir, participar. Os procedimentos metaficcionais contam com essa transformação, sem a qual o texto pode ser apenas parcialmente compreendido.

Patricia Waugh acredita que o procedimento de *frame-breaking* – expressão que pode ser entendida como quebra de paradigmas, ou frustração de expectativas⁴ – está no cerne das técnicas de construção da narrativa metaficcional: “A metaficção contemporânea, em particular, coloca em primeiro plano o paradigma como um problema, examinando os procedimentos paradigmáticos na construção do mundo real e dos romances” (WAUGH, 1984, p.28). A partir dessa assertiva, Waugh aponta alguns exemplos em que a metaficção se dedica à subversão de elementos e/ou condutas discursivas ligadas ao senso comum:

⁴ Na tradução do capítulo “Metafiction”, de David Lodge, presente no volume *A arte da ficção*, a ideia de *frame-breaking*, como quebra de padrões ou de paradigmas está presente quando se afirma que a metaficção realiza a sabotagem de formas de representação ficcional (LODGE, 2010, p.216).

Metaficções frequentemente começam com uma discussão explícita sobre a natureza arbitrária dos inícios, dos limites, como em *The End of the Affair* (1951), de Graham Greene [...]. Elas frequentemente terminam com escolha de finais. [...] Alternativamente, esses romances podem terminar com uma crítica ao final arquetípico, o ‘felizes para sempre’ (WAUGH, 1984, p.29).

Se a metaficção se caracteriza pela desmistificação de concepções enraizadas da narrativa, torna-se claro que seus procedimentos apresentam natureza autorreflexiva. Os textos metaficcionais muitas vezes recorrem à construção de histórias-dentro-das-histórias, através das quais se percebem os comentários críticos e/ou o processo de espelhamento. Essa estratégia, que remete às estruturas das *babushkas* (ou matrioscas) e das caixas chinesas, encontra-se geralmente atrelada à inserção dos sujeitos envolvidos com o ato de narrar (autor, narrador e leitor) na história que está sendo contada, ou à composição de personagens que possam ser compreendidos como metáforas dessas entidades. Desse modo, é frequente a presença do autor ou do narrador e da figura do leitor, encarnados em personagens da história, como figuras que se posicionam criticamente ao processo de fabulação ou remetem ironicamente a estereótipos literários.

A técnica metaficcional – apesar de se basear em processos de superposição de níveis diegéticos, que podem produzir a impressão de excessiva complexidade e, portanto, de austeridade – apresenta feição extraordinariamente lúdica. A perspectiva do jogo como criação de um universo composto por leis próprias que preveem a interação se traduz na narrativa metaficcional por meio de práticas heterodoxas que manipulam tanto a linguagem, como as estruturas diegéticas de forma menos ou mais sutil, sempre ressaltando sua natureza autoconsciente. Assim, “a metaficção chama a atenção para o processo de recontextualização que ocorre quando a linguagem é usada esteticamente – quando a linguagem é [...] lúdica” (WAUGH, 1984, p.36).

Observando as múltiplas feições sob as quais a narrativa autorreflexiva pode se apresentar, Linda Hutcheon propõe uma tipologia que auxilia no reconhecimento e na compreensão da atuação dos procedimentos metaficcionais. Hutcheon percebe que as narrativas metaficcionais podem tanto atacar violentamente as convenções literárias por meio de técnicas impactantes, como se apropriar metaforicamente da discussão sobre a criação artística, podendo direcionar seu potencial crítico tanto aos elementos diegéticos – isto é, aos aspectos relacionados à narrativa – como aos aspectos linguísticos do texto.

Discutindo a tipologia proposta por Jean Ricardou, no texto *La population de miroirs* (1975), Hutcheon desenvolve uma proposta mais abrangente que contempla variedades que deixaram de ser problematizadas pelo teórico francês. O adendo de Hutcheon se direciona, sobretudo, ao fato de não haver distinção entre textos autoconscientes quanto à diegese e textos linguisticamente autorreflexivos, o que implica que, na visão de Ricardou, tanto linguagem, como narrativa fazem parte da categoria “narrativa” (1991, p.22). De acordo com o estudo de Hucheon, existem modos de autoconsciência metaficcional:

Há textos que são [...] diegeticamente autoconscientes, isto é, conscientes de seus próprios processos narrativos. Outros que são linguisticamente autorreflexivos, demonstrando sua consciência sobre os limites e as potencialidades de sua própria linguagem. No primeiro caso, o texto apresenta a si mesmo como diegese, como narrativa; no segundo, ele se revela como texto, linguagem (HUTCHEON, 1991, p.23).

Além de reconhecer a relevância estética tanto dos elementos da narrativa, como dos aspectos linguísticos do texto, essa concepção amplia o alcance da discussão metaficcional e aprofunda a perspectiva analítica desses textos. Na tentativa de explicitar as formas que o narcisismo narrativo assume, Hutcheon aponta que os modos diegético e linguístico podem ser expressos no texto de forma explícita ou implícita:

As formas explícitas estão presentes em textos nos quais a autoconsciência e a autorreflexividade são evidentes, geralmente explicitamente tematizadas ou mesmo alegorizadas na própria ‘ficção’. Na forma implícita, entretanto, esse processo seria estruturado, internalizado. Tal texto seria autorreflexivo, mas não necessariamente autoconsciente (1991, p.23).

Desse modo, de acordo com a concepção de Hutcheon, a narrativa narcisista se apresentaria sob quatro possibilidades: diegética explícita ou implícita e linguística explícita ou implícita (1991, p.23). A cada um dos modos e formas discerníveis no texto metaficcional, correspondem procedimentos por meio dos quais se expressa o discurso autorreferente.

Na modalidade explícita, a natureza autoconsciente do texto é evidente e claramente construída por meio de recursos como a alegoria – elementos ou eventos narrativos aparentemente comuns que, na verdade, referem-se aos processos de leitura e

escrita – a metáfora narrativa e intrusão do narrador – passagens em que o narrador se posiciona criticamente em relação à história ou à narrativa e/ou dirige-se diretamente ao leitor, geralmente requisitando sua interação.

Na forma explícita de narcisismo, muitas das técnicas empregadas são compatíveis com a ‘autorrepresentação, horizontal, referencial, produtiva’ e com a ‘autorrepresentação vertical, ascendente, produtiva’, de Ricardou – isso significa o uso da *mise en abyme*, da alegoria, da metáfora e de um microcosmo para deslocar o foco da ficção para a narração [...] (HUTCHEON, 1991, p.28)

Os procedimentos indicados são presença incontestável nos textos mais nitidamente metaficcionais, como, por exemplo, os textos da coletânea *Chimera*, de John Barth – nos quais personagens conhecidas da tradição literária são reescritas às voltas com suas próprias histórias, imersas em questionamentos – inclusive sobre escrita e leitura – que estão ausentes das narrativas originais.

No narcisismo diegético explícito, os recursos estariam mobilizados em conscientizar o leitor de que ele também participa do processo de criação de um universo ficcional, ao realizar o trabalho de leitura. Já na modalidade linguística explícita, a autoconsciência se esboça em nível mais elementar, expondo a linguagem como sustentáculo do processo de construção do universo narrativo e afirmando sua natureza artificial; o leitor precisa, também nesse caso, mobilizar-se para compreender a linguagem ficcional (HUTCHEON, 1991, p.28). As narrativas que se voltam para o nível linguístico geralmente tratam das limitações da linguagem e de sua insuficiência em representar o mundo; essa questão é representada por meio de construções alegóricas que evidenciam a frustração do escritor com relação a esse aspecto. Em outros casos, os temas se voltam para o poder das palavras em criar um mundo mais real que o empírico (1991, p.29).

O aspecto comum entre os modos diegético e linguístico é a atenção dedicada ao processo criativo do leitor, considerado tão importante quanto o trabalho do próprio escritor. O narcisismo explícito procura – através da tematização dos aspectos inerentes à construção narrativa – estimular o leitor a transformar sua relação com a leitura literária, invalidando suas certezas sobre esse processo.

Na *narrativa narcisista implícita*, já se assume que o leitor conhece seu papel e responderá adequadamente às provocações da narrativa. A ênfase, nesse caso, recai no processo de leitura. A autorreflexão é mais oculta, estruturada, internalizada, compondo uma narrativa que pode ou não ser autoconsciente.

Diferentemente do que ocorre com frequência na forma explícita, o autor (associado ao narrador ou não) não se dirige diretamente ao leitor, o que dificulta a identificação das várias nuances que suas modalidades diegética e linguística venham a assumir (1991, p.31). No entanto, é possível perceber certos modelos estruturais – modos narrativos conhecidos do público e consagrados pela tradição – que se encontram internalizados na modalidade diegeticamente implícita e que evocam certos paradigmas de leitura: a *história de detetive* (marcada por uma forte natureza autoconsciente, mas que tem suas convenções expostas por procedimentos paródicos a fim de orientar o reconhecimento de sua artificialidade); a *fantasia* ou fantástico (ao contrário do que ocorre com as narrativas fantásticas em geral, o fantástico na metaficção é incontestável, os mundos ficcionais tornam-se tão reais quanto o mundo do leitor); a *estrutura de jogo* (pela qual o leitor pode observar o processo criativo do escritor: códigos, regras e estratégias de escrita/leitura são expostos na narrativa por meio das regras do jogo); o *erótico* (através do qual a leitura é representada como uma relação afetiva ou sexual; a relação escritor-leitor-texto se encontra representada no texto). Esses modelos estabelecem padrões metafóricos que se configuram no texto autorreflexivo (HUTCHEON, 1991, p. 33), equivalendo, portanto, a feições que a discussão acerca do status ficcional do texto pode assumir na metaficção.

Através da modalidade *linguística implícita*, a narrativa narcisista chama atenção do leitor para a linguagem através de recursos (trocadilhos, brincadeiras, anagramas, enigmas), generalizados em termos não-textuais, que não se referem à construção narrativa, mas linguística do texto (HUTCHEON, 1991, p.34).

No texto de Patricia Waugh, publicado em 1984 (quatro anos após o estudo de Hutcheon), há o reconhecimento dos modos diegético e linguístico, ainda que a autora não realize uma delimitação para fins de classificação. Ainda com base no recurso de *frame-breaking*, Waugh o aponta como dispositivo que orienta o reconhecimento do caráter ficcional e artificial do texto. Através da ruptura de padrões, a metaficção sugere

que tanto a ficção, como a própria história como a conhecemos, são resultados de ficcionalização e de recursos linguísticos que possibilitam sua ordenação. Dessa forma, os textos metaficcionais recorreriam ao nível diegético, apropriando-se de estruturas convencionais no sentido de salientar suas falhas, mas também ao nível linguístico, no sentido de expor a sua condição de constructo, chamando atenção para a linguagem e suas limitações. Dessa forma, de acordo com Waugh:

O que tem de ser reconhecido é que existem dois pólos de metaficção: um que finalmente aceita um mundo real substancial cujo significado não é inteiramente composto de relações linguísticas; e um que sugere que não é possível escapar da prisão da linguagem, mostrando tanto desespero, como prazer com esse reconhecimento. O primeiro tipo emprega enfraquecimento estrutural da convenção, ou a paródia, usando um texto anterior ou sistema específico para a sua base (romancistas como Fowles, Spark, Vonnegut, Lessing) porque a linguagem é eminentemente o instrumento de manutenção da ordem cotidiana. O segundo é representado por aqueles escritores que realizam suas experiências ficcionais no nível do signo (como Barthelme, Brautigan, Ishmael Reed, *Finnegans Wake* de Joyce) e, portanto, perturbam fundamentalmente o cotidiano (1984, p.53).

De acordo com ambas as autoras, a paródia se apresenta como o procedimento profícuo na tentativa de inserir uma reflexão sobre a relação entre o fazer literário e as convenções que orientam (ou limitam) essa práxis. Trata-se de um procedimento reflexivo mais amplo, que retoma padrões relacionados de alguma forma ao texto metaficcional, toma proveito de sua autoridade (evocando a ideia de familiaridade), mas logo realiza a desconstrução dessa familiaridade ao expor as falhas do referido padrão. Segundo Patricia Waugh:

Um método de exibição do funcionamento das convenções literárias, revelando sua natureza provisória, é mostrar o que acontece quando elas não funcionam corretamente. Paródia e inversão são duas estratégias que operam desse modo, como *frame-breaks*. A alternância entre *frame* e *frame-break* (ou a construção de uma ilusão através da imperceptibilidade de seu *frame* e a quebra da ilusão através da exposição constante do *frame*) fornece o método desconstrutivista essencial da metaficção (1984, p.31).

A presença constante desse procedimento ressalta a dinâmica de diálogo com a tradição, proposta pelos textos metaficcionais. A metaficção compreende que o interesse

pela narrativa e o impulso de criar histórias faz parte da própria natureza humana e leva em consideração a ampla tradição narrativa que promove o desenvolvimento de certos hábitos de produção e leitura, demonstrando sua consciência não apenas sobre a escrita, mas sobre a atividade de leitura.

A crítica construída pela metaficção, ao retomar os aspectos estruturais de textos tradicionais e expor seus problemas, é também uma autocrítica, visto que a narrativa metaficcional tem uma nítida filiação aos textos parodiados.

De acordo com Linda Hutcheon, a paródia, assim como a alegoria e o recurso de *mise en abyme*, são procedimentos por meio dos quais se efetua a tematização da narrativa como artifício, sendo, portanto, comuns à modalidade diegética explícita. A paródia seria análoga a um reflexo distorcido (como o que é produzido pelos caleidoscópios), que obriga o observador a lançar olhares mais demorados, analisando o funcionamento dessa distorção, além de desenvolver uma concepção diferente sobre a dinâmica de reflexão. Segundo a autora:

A paródia se desenvolve a partir da realização de inadequações literárias de uma determinada convenção. Não apenas um desmascaramento de um sistema que não funciona, este também é um processo criativo e necessário pelo qual aparecem novas formas de revitalizar a tradição e abrir novas possibilidades para o artista. A arte paródica é um desvio da norma e a inclusão dessa norma em si mesma como material de segundo plano. Formas e convenções se tornam energizantes e libertadoras à luz da paródia (HUTCHEON, 1991, p.50).

Ao contrário do que se pode inferir diante da feição irônica que muitas vezes a paródia assume, seu intento não é unicamente desvalorizar as convenções tradicionais; ao evocá-las, os procedimentos paródicos reafirmam a validade e a influência da tradição na escrita do texto metaficcional. Com a paródia, a desconstrução das convenções é o instrumento que atua de modo a propor alternativas aos sistemas convencionais de leitura do texto literário e a promover mudanças de atitude por parte do leitor, que se vê forçado a assumir novos posicionamentos frente à atividade de leitura e significação.

A paródia e a autorreflexividade da narrativa narcisista trabalham para prevenir a identificação do leitor com qualquer personagem e para forçar uma relação nova, mais ativa, mais racional com ele. Torna-se cada vez mais claro que, embora livre para interpretar, o leitor também

tem responsabilidade por essa interpretação (HUTCHEON, 1991, p.49).

De acordo com Hutcheon, a paródia metaficcional teria alcance ainda mais amplo no processo de conscientização e mobilização do leitor, visto que a dinâmica de retomada e desfamiliarização de convenções narrativas o levariam a reconhecer também a ficcionalidade das entidades extraliterárias: de seu próprio cotidiano e de sua experiência de vida.

Em muitas metaficções, o leitor fica com a impressão de que, uma vez que toda a ficção é uma espécie de paródia de vida, não importa quão verossímil ela finja ser, a ficção mais autêntica e honesta pode muito bem ser a que reconhece mais livremente a sua ficcionalidade. Distanciado do mundo textual, dessa forma, o leitor pode compartilhar com o autor o prazer de sua criação imaginativa. Ao forçar o reconhecimento de um código literário, a paródia parece ser um meio importante para este tipo paradoxal de envolvimento narcisista extramuros (HUTCHEON, 1991, p.49).

Dessa forma, ainda segundo a autora, mas dessa vez em *Uma teoria da paródia*, a prática autorreflexiva na contemporaneidade se fundamenta na paródia, que apresenta um “discurso interartístico” (1985, p.13) cuja intenção é, através de retomadas intertextuais, refletir sobre o passado da linguagem literária, projetar transmutações futuras, sustentando um discurso autocrítico inserido nos liames da obra de arte.

Para Hutcheon, alegoria e *mise en abyme* – noções que considera de difícil distinção – também se configuram como meios de implantação do discurso autorreflexivo na narrativa.

Uma vez que a definição de alegoria não está presente na análise de Hutcheon, cabe um breve resgate do conceito do referido termo. De acordo com *The concise Oxford dictionary of literary terms*, a alegoria se apresenta como “uma história ou imagem visual que guarda um segundo significado parcialmente escondido por trás de seu significado literal ou visível” (BALDICK, 2001, p.5); já o conceito presente em *A glossary of literary terms* aponta que

Uma alegoria é uma narrativa, seja em prosa ou verso, em que os agentes e as ações e, por vezes, a configuração, são inventados pelo

autor para fazer sentido coerente, a nível 'literal', ou primário, de significação e, ao mesmo tempo, para comunicar uma segunda ordem, de significação correlacionada (ABRAMS, 2009, p.7).

A alegoria pode se fazer presente no texto metaficcional, construindo representações das particularidades do universo de composição de narrativas, mesmo que não haja uma clara relação entre o significante e o significado. Em *The collector* (*O colecionador*), de John Fowles (1963), por exemplo, a relação entre Frederick Clegg e Miranda – ele, um funcionário público de classe média, que enriquece após ganhar na loteria e sequestra a bela estudante de artes, a qual observava secretamente; ela, apesar de sua posição desfavorável, não se curva diante do sequestrador e ainda nutre certo sentimento de superioridade em relação ao mesmo – pode representar tanto a relação entre dois tipos de público de arte (de formações intelectuais e culturais distintas), como o embate entre duas orientações críticas (por exemplo, a crítica que reclama por estéticas mais realistas e a crítica mais receptiva a experimentações), ou mesmo à relação supostamente hierárquica entre autor e leitor. Esse último aspecto é ressaltado tanto pela insubordinação de Miranda, que tenta fugir inúmeras vezes, como pelo fato de ambos os personagens falarem por si, uma vez que o romance se constitui com base nos pontos de vista dos dois, que assumem a posição de narrador em momentos distintos da narrativa. Essa proposta de interpretação se encontra disposta de forma sutil e pode até mesmo ser ignorada pelo leitor, uma vez que o texto também pode ter uma interpretação independente da sugestão alegórica.

Já *mise en abyme*, segundo Chris Baldick, é:

um termo cunhado pelo escritor francês André Gide, supostamente a partir da linguagem de heráldica, para se referir a reduplicação interna de uma obra literária ou parte de uma obra. O próprio romance de Gide, *Les Faux-monnayeurs* (*Os Falsificadores*, 1926), fornece um proeminente exemplo: seu protagonista, Edouard, é um romancista trabalhando em um romance chamado *Les Faux-monnayeurs* que se parece muito com o próprio romance em que ele próprio é um personagem. O efeito de "caixa chinesa" do *mise-en-abyme* muitas vezes sugere uma regressão infinita, ou seja, uma sucessão interminável de duplicações internas (BALDICK, 2001, p.158).

No texto metaficcional, o recurso de *mise en abyme* se mostra de forma evidente por meio de representações especulares, espelhamentos autorreflexivos e molduras, que promovem a duplicação e a multiplicação de reflexos. Esses jogos reflexivos evocam as problemáticas narrativas no interior da história que, por sua vez, já pode ser considerada um reflexo de aspectos relacionados ao processo narrativo. Para Hutcheon, o referido recurso também pode ser utilizado em nome da inserção do discurso crítico dentro da história (1991, p.55); além disso, a presença da perspectiva em abismo traduz o reconhecimento de que a história é um elemento passível de duplicações e, por conseguinte, de ambiguidades e múltiplas perspectivas de representação.

Recuperando as considerações teóricas de Lucien Dällenbach em *Le récit spéculaire* (1977), Hutcheon elenca três formas de ocorrência de *mise en abyme*. Na simples reduplicação, o fragmento repetido guarda relação de semelhança com o todo que o contém; na duplicação repetida *in infinitum*, o fragmento especular contém um outro fragmento em seu interior e assim por diante; já na duplicação aporística, o fragmento deve conter a obra em que se encontra inserido (HUTCHEON, 1991, p.55).

A presença desses procedimentos como provocadores e, ao mesmo tempo, alicerces para o desenvolvimento da narrativa metaficcional ressalta a continuidade e o aperfeiçoamento das tendências autorreflexivas (ou narcisistas, na terminologia de Hutcheon) que se iniciaram com *Dom Quixote* e, desde então, foram presença constante e influência indelével na ficção literária dos séculos XX e XXI.

No entanto, ainda que o prestígio dessas obras sobre a metaficção seja inegável, é necessário ressaltar que as práticas metaficcionais apresentam autoconsciência mais abrangente, que se volta não apenas para o processo de escrita, mas também para a leitura, para o leitor e até mesmo para a crítica. Assim, focada nos problemas relacionados à produção literária de uma forma geral, à autoconsciência metaficcional resta o investimento em técnicas de espelhamento, que expressem de forma mais completa as problemáticas eleitas para discussão. Aludindo à complexidade da proposta dos textos metaficcionais (discutir a dinâmica de construção narrativa e desnudá-la no interior de um texto que é, ele mesmo, uma narrativa literária), os procedimentos envolvidos nesse propósito refletem a própria narrativa por meio de múltiplas perspectivas, afirmando a natureza labiríntica do discurso metaficcional.

3.3 Luzes, sombras, ação: da impressão de realidade à autorreflexividade

Assim como na literatura o dilema realismo ou autorreflexividade ocupa o cerne de uma diversidade de discussões acerca da questão da representação no discurso literário (e se destaca como foco temático e procedimental de parte significativa das produções escritas), essa questão também se delineia no cinema, apresentando novas e múltiplas possibilidades de materialização quando se trata do meio de expressão que extrai dos recursos audiovisuais suas possibilidades de significação.

As tão conhecidas reações do público⁵ às primeiras projeções cinematográficas, ainda no século XIX, em eventos organizados pelos irmãos Lumière – apontados como pioneiros do trabalho com o cinematógrafo –, indicam a inexperiência do espectador diante da então nova forma de se trabalhar expressivamente as imagens⁶, cujos artifícios favorecem a construção de uma poderosa impressão de realidade.

Segundo Jacques Aumont, “a impressão de realidade sentida pelo espectador quando da visão de um filme deve-se em primeiro lugar, à *riqueza perceptiva* dos materiais fílmicos, da imagem e do som” (2005, p.148), sendo, portanto, um aspecto que se deve tanto à forma pela qual a imagem é capturada, como pela variedade de recursos dos quais a arte cinematográfica dispõe.

A aparência de movimento contínuo – que figura entre os elementos que contribuem com a produção da impressão de realidade – está diretamente relacionada às características técnicas do cinema, uma vez que é resultante da dinâmica tecnológica do aparelho cinematográfico, que permite a sequência de vinte e quatro fotogramas por segundo; aspecto que produz o fenômeno psicofisiológico designado como efeito *fi*, ou fenômeno do movimento aparente (AUMONT, 2005, p.148).

Ainda segundo Aumont, o referido fenômeno seria responsável pela sensação de continuidade e de movimento resultante da sucessão de imagens fixas. Já a associação entre imagem e som, outra propriedade especificamente cinematográfica, favorece a

⁵ Durante as primeiras exibições de *Chegada do trem à estação de Ciotat* (1895), os espectadores teriam fugido do trem que, captado em plano diagonal, produz a impressão de avançar em direção ao público.

⁶ É inegável que um dos traços mais notáveis do cinema é a heterogeneidade de linguagem. No entanto, no referido contexto, anterior ao advento do som, a imagem em movimento se mostrava como o aspecto distintivo e inovador.

imersão do espectador na representação que se assemelha à própria vida, sobretudo quando o som se liga coerentemente às imagens.

A impressão de realidade no cinema responderia às carências do espectador em relação a uma perspectiva ordenada da experiência vital, à necessidade e ao prazer ocasionados pelo contato com histórias e pelo ilusionismo, pressupostos que o orientam ao longo da temporária indiscernibilidade entre realidade e ficção:

O ser humano, como o artista, é um animal criador de fábulas. Gosta de fingir que as ficções são verdadeiras, mesmo sabendo que não o são. Os encantamentos do espetáculo o tornam uma criança. Delicia-se com sentir medo ante um rugido que sabe muito bem não pertencer a nenhum leão “real”. Também os membros de uma tribo deleitam-se em ser atemorizados pelas máscaras de seus leões, e nós gostamos de nos submeter aos traumas deliciosos dos filmes de Hitchcock (STAM, 1981, p.19).

Mesmo sabendo que a experiência de recepção no cinema é produzida por um mecanismo simples de luz e sombra e sucessão de fotogramas (que materializam a ação), o espectador se apraz em ceder ao fascínio da narrativa. A coerência do universo ficcional, promovida pela atuação de elementos diegéticos que, ao corresponder às necessidades orgânicas da história (baseando-se no critério tradicional de verossimilhança, como no caso do cinema narrativo clássico, por exemplo), produzem uma sensação de naturalidade na transcorrência de eventos narrativos que intensificam a identificação do espectador com o filme.

Acrescentam-se a esses recursos narrativos o apagamento dos aspectos relacionados à construção fílmica e aos artifícios da linguagem cinematográfica, cuja exposição intencional seria supostamente prejudicial à construção da impressão de realidade. Para Robert Stam, o desenvolvimento dessa impressão passa a orientar as primeiras produções, respondendo ao prazer que a aproximação entre realidade e ficção suscita no público e se destacando das demais formas artísticas, que haviam desenvolvido alternativas à pretensão mimética:

A arte cinematográfica se tornou o catalizador das aspirações miméticas abandonadas pelas demais artes. A popularidade inicial do cinema deveu-se à sua impressão de realidade, a sua fonte de poder e, simultaneamente a seu defeito congênito. As pessoas deliciavam-se com a verossimilhança do cinema, com sua capacidade de reproduzir

mecanicamente uma imagem correspondente à percepção natural do olho humano (1981, p.24).

O mascaramento dos elementos técnicos, aliado ao seu assim chamado “defeito congênito”, omite a natureza do cinema enquanto constructo, atribuindo-lhe o “efeito de real”; aspecto definido por Jean-Pierre Oudart como resultado da inserção do espectador no próprio sistema representativo, fazendo com que ele deixe de captar os elementos de representação como tais, em favor de como as coisas seriam em si (apud AUMONT, 2005, p.151).

Os procedimentos de apagamento dos artifícios discursivos no cinema em muito se assemelham as já mencionadas tendências do romance do século XIX, delineadas pela construção de uma narrativa realista que se sustentaria pela adoção de uma instância narrativa onisciente e pela sucessão cronológica de eventos, dentre outros recursos que atribuiriam um maior potencial imersivo à experiência da leitura. O cinema clássico hollywoodiano, em seu contexto de formação, reivindicou as condutas diegéticas do romance oitocentista⁷ como fundamentos principais para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica clássica, que, segundo Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, se caracteriza pela mobilização de recursos estéticos e técnicos na construção da impressão de realidade:

As técnicas cinematográficas empregadas na narrativa clássica serão, portanto, no conjunto, subordinados à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como, é claro, a seu impacto dramático [...] o espectador usufrui, desse modo, do prazer do reconhecimento sem correr o risco de ser perturbado por elementos de desordem estética (1994, p.27).

A consecução desse “prazer do reconhecimento” por parte do espectador se associa à questão da impressão de realidade, apontada por estudiosos como André Bazin como a vocação natural do cinema. A noção de transparência, dessa forma, contribui com a construção da identidade estética da linguagem cinematográfica clássica e do cinema

⁷ O cineasta norte-americano D. W. Griffith desenvolve a tipologia dos planos e, desse modo, a própria linguagem cinematográfica clássica, com base nos procedimentos narrativos de Charles Dickens, sobretudo a onisciência, recurso que promove a multiplicidade de pontos de vista e atribui caráter fluido e dinâmico à narrativa.

de pretensões realistas. De acordo com Vanoye e Goliot-Lété, o termo transparência é utilizado para “[...] designar a qualidade específica desse tipo de filme em que tudo parece se desenvolver sem choques, em que os planos e as sequências se encadeiam aparentemente com toda a lógica, em que a história parece se contar por conta própria” (1994, p.28).

Segundo Aumont e Marie, a tendência à transparência se relaciona a investimentos em nome de uma maior sensação de realismo. Os autores, entretanto, observam que essa inclinação provoca questionamentos acerca da exploração dos potenciais expressivos do cinema, que não estariam reduzidos unicamente à (suposta) reconstrução da realidade:

Esse termo designa [...] uma estética geral do cinema, sua tendência “realista”: um cinema transparente ao mundo representado, ou seja, um cinema em que o trabalho signifiante, o enquadramento, a montagem e a interpretação do ator sejam quase imperceptíveis como tais, e se deixem, de certo modo, esquecer em prol de uma ilusão de realidade acrescida. [...] A estética da transparência parece hoje mais como um estilo, historicamente datado, entre muitas outras possibilidades [...] (2006, p.292)

Como perceberam os autores, a transparência não permaneceu como uma tendência incontestada e hegemônica da linguagem cinematográfica.

Ainda no contexto de formação do cinema como estética, nos primeiros anos do século XX, período anterior ao advento do som, algumas tendências buscavam propor alternativas aos procedimentos cinematográficos clássicos. O cinema soviético dos anos 20 chama atenção para o potencial discursivo – e ideológico – da montagem, utilizando-a em nome da expressão de valores condizentes com o ideal revolucionário socialista. Além disso, verifica-se a desconstrução de uma série de códigos consagrados pelo cinema hollywoodiano na tentativa de valorizar aspectos distintos da narrativa fílmica, como suas possíveis significações históricas e políticas.

Ainda no início do século XX, o cinema francês também se ergue em reação à predominância da linguagem hollywoodiana através da valorização dos aspectos formais do discurso fílmico e da incorporação de pesquisas formais no filme, uma vez que os principais diretores ligados a essa tendência – identificada como impressionismo (ou primeira vanguarda francesa) – também se dedicam ao estudo teórico da arte

cinematográfica. Dessa forma, recursos como câmera lenta e montagem acelerada, imagens *flou*, exploração da fotografia em preto e branco e manipulação dos letreiros adquirem maior relevância diegética na busca pela expressão “do que não é visível a olho nu” (VANOYE, 1994, p.32).

A queda da casa de Usher (1928), filme de Jean Epstein, reúne essa diversidade de recursos anti-ilusionistas que representam esteticamente o posicionamento crítico do autor no que tange ao fazer cinematográfico e ao processo de adaptação fílmica. Em meio a um contexto em que as produções se alinhavam a certo padrão técnico e estético (subordinado às ideias de Griffith), o filme mostra – por meio de uma profusão de estratégias que provocam desconforto no espectador e expõem a técnica cinematográfica de maneira integrada à diegese – um contundente desafio à narrativa e à recepção cinematográfica, além de manifestar ideias até então inovadoras sobre o processo de adaptação fílmica.

Dedicado ao desenvolvimento prático da fotogenia no cinema – termo formulado por Riciotto Canudo e desenvolvido por Louis Delluc –, Epstein buscou ressaltar o potencial poético dos objetos que apenas o cinema seria capaz de desvelar. Em nome desse comprometimento com o avivamento do poético no cinema, apresentam-se recursos até então inovadores, como a recorrência de primeiríssimos planos, *close-ups* e planos detalhe, além de acelerações e retardamentos da velocidade; procedimentos que atribuiriam valor poético e diegético aos elementos de *mise-en-scène*, desconstruindo a hegemonia da narrativa linear e dos procedimentos narrativos consagrados por D. W. Griffith. Essa perspectiva epsteiniana sobre o cinema resulta na composição de uma adaptação fílmica que dialoga crítica e criativamente com o texto literário, redimensionando e recriando seus significados sem prejuízo da riqueza discursiva do cinema.

As demais tendências vanguardistas do cinema europeu do século XX põem igualmente em xeque certas convenções consagradas pelo cinema norte-americano. Através da composição de narrativas que subvertem os métodos clássicos e valorizam o onirismo e as imagens mentais, o surrealismo – principalmente na figura do cineasta espanhol Luis Buñuel – produz filmes que provocam o espectador e a própria tradição cinematográfica, propondo a composição de narrativas que buscam mostrar facetas pouco

ortodoxas de associação audiovisual. Já o expressionismo alemão rompe com o realismo e a ideia tradicional de verossimilhança ao manipular recursos diversos – cenografia, enquadramento e disposição dos objetos em cena, maquiagem, composição de personagens e atuação – em função da expressão de um universo alucinatório e fantástico, que vai de encontro à suposta vocação realista do cinema.

Essas manifestações contribuem com o reforço da ideia de que a noção de transparência não é preponderante no que se refere à estética cinematográfica, além de terem incorporado alguns de seus estratagemas à narrativa cinematográfica de uma forma geral e provocar uma gama de iniciativas em nome do desenvolvimento de alternativas para o discurso cinematográfico clássico.

Algumas produções da própria cinematografia hollywoodiana – como *Pacto de sangue* (*Double Indemnity*, 1944) e *Crepúsculo dos deuses* (*Sunset Boulevard*, 1950), de Billy Wilder, e *Laura* (1944) de Otto Preminger – apresentam algumas rupturas com determinadas convenções peculiares ao cinema *noir*, cuja narrativa normalmente se desenrola pela atuação de um narrador em *voice-over* – em geral um investigador criminal – que revela os meandros da história através de *flashbacks*.

Em *Pacto de sangue*, o narrador grava um relato no qual se assume também como criminoso, enquanto a narrativa o revela como vítima inconsciente dos eventos, gerando uma incongruência entre o discurso do narrador e a narrativa fílmica. Em *Crepúsculo dos deuses*, o narrador expõe seu destino fatal já no início do filme e, a partir de então, passa a expor os eventos que levaram àquela situação. Em *Laura*, é o próprio criminoso, aparentemente acima de suspeitas, que expõe alguns fatos, cedendo explicitamente a posicionamentos parciais. Essas estratégias resultam em uma maior mobilização da audiência em relação aos investimentos narrativos do filme e propõem desvios a uma estratégia discursiva tão comum ao gênero *noir* como a narração em *voice-over*.

Além de subversões estilísticas, o cinema hollywoodiano clássico também apresenta a composição de um discurso autorreflexivo e de autocrítica. Em *Cantando na chuva* (*Singin' in the rain*, 1952), um dos momentos mais cruciais para a linguagem cinematográfica – o advento do som, a transição para o cinema falado, a ascensão dos musicais e o declínio do *star-system* – encontra-se representado através de uma narrativa que satiriza o período de adaptação dos profissionais a esse avanço. Também em

Crepúsculo dos deuses, o impacto dessa mesma questão se encontra representado de forma mais dramática, por meio da resistência da personagem Norma Desmond – uma estrela do cinema mudo – à modernização da linguagem, sua derrocada e ostracismo definitivo. Ambos os filmes são permeados de referências ao processo de produção cinematográfica e às implicações técnicas, mercadológicas, estilísticas e humanas da ascensão e consagração do cinema sonoro em detrimento do cinema mudo.

A partir dos anos cinquenta, um número cada vez maior de cineastas europeus envolvidos em “pensar” o cinema realiza significativas mudanças nas formas de se produzir filmes. Favorecidas pelo contexto pós-guerra, pelas mudanças culturais e políticas na Europa, as reformulações pelas quais passa a linguagem cinematográfica nesse período também são fruto de um interesse cada vez maior em expandir o potencial significativo do cinema e de suscitar novos comportamentos no espectador, mas de também orientá-lo a perceber os artifícios da linguagem e a assumir postura mais ativa no processo de recepção do filme.

Dessa forma, o cinema europeu passa a compor uma filmografia marcada pela noção de autor. Cineastas como François Truffaut, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Claude Chabrol e Jean-Luc Godard transmitem para as produções visões de mundo pessoais e, sobretudo, identidades estéticas próprias. As narrativas contestam o compromisso com o realismo e com as convenções relacionadas à coerência e à ideia de naturalidade das sequências, manipulando os procedimentos técnicos na produção de uma impressão de distanciamento estético em relação à narrativa cinematográfica clássica. A noção de ruptura, portanto, apresenta-se como uma marca dessa fase do cinema europeu.

Condutas como procedimentos de câmera pouco comuns (*travellings* de longa duração, movimentos bruscos sem corte, profusão e permanência de primeiríssimos planos ou de planos fixos), recursos diegéticos (como a inserção de comentários em *voz-off*; algumas vezes realizados pelo próprio diretor) e a exposição de aspectos metalinguísticos – como comentários sobre o fazer cinematográfico, a quebra de expectativas em relação à história, a utilização de recursos técnicos em desacordo com a tradição, a paródia de gêneros consagrados pela indústria – chamam atenção para o fato de que a riqueza perceptiva do cinema pode ser igualmente utilizada em nome do

despertar de novas formas composição e de recepção, distintas daquelas promovidas pela cinematografia comercial. Assim, a produção europeia desse contexto se destaca também:

[...] por uma certa propensão à reflexividade, isto é, a falar de si mesmo (do cinema, dos filmes, da representação e das artes, das relações entre a imagem, o imaginário e o real, da criação) [...] Daí o gosto pronunciado pelas citações diretas (filme no filme), ou indireta (sequências inspiradas em outras sequências), e, em alguns cineastas, pelas pesquisas formais que exaltam o cinema por si mesmo (Antonioni, Godard) (VANOYE, 1994, p.36).

Essa tendência do cinema europeu dos anos cinquenta e sessenta dialoga de forma criativa com a dinâmica do cinema como linguagem – uma vez que alude temática e tecnicamente à tradição cinematográfica por meio de homenagens e/ou releituras críticas – e projeta o futuro no sentido de que se tornou uma inegável influência para cineastas dos mais diversos períodos e orientações estéticas. Alguns dos recursos próprios desse período, como descontinuidade narrativa e autorreflexividade, utilizados em função da proposta de uma perspectiva estética alternativa, foram consagrados por cineastas da segunda metade do século XX como, por exemplo, Stanley Kubrick, Woody Allen, Martin Scorsese, Quentin Tarantino, Lars von Trier e Michael Haneke.

Assim como o público se dobra diante do poder imersivo da narrativa cinematográfica tradicional, também é capaz de desenvolver interesse por filmes que revolucionam essa tendência ao expor as estratégias e/ou recursos técnicos que constituem a linguagem no sentido de ostentar outras faces da experiência de recepção e de significação.

Essa atitude criadora, presente nas distintas manifestações artísticas, conforme visto anteriormente, é identificada por Robert Stam como anti-ilusionista: “[...] a arte que lembra explicitamente ao leitor ou espectador da necessidade de ser cúmplice da ilusão artística” (1981, p.21). Criadores anti-ilusionistas são também capazes de envolver uma plateia com suas obras, mas realizam essa tarefa por meios peculiares, comprometidos, sobretudo, com a desmistificação das estratégias narrativas convencionais.

Os cineastas que reagem à transparência narrativa não o fazem por rebeldia pura e simples ou por aversão à narrativa ou à ideia de cinema como entretenimento. Existe a consciência de que a ficção se delineia como faculdade e necessidade humanas, assim

como o interesse em estimular o espectador a conhecer melhor as estruturas que constroem o tão fascinante discurso narrativo cinematográfico por meio da crítica ao mesmo. Para isso, o cinema anti-ilusionista – ou desmistificador, nas palavras de Stam – não abdica da composição de narrativas: realiza um esforço simultâneo de construção, desconstrução e reconstrução, expondo os artifícios narrativos de dentro da própria história, corroendo suas estruturas convencionais e, assim, conduzindo o espectador em uma experiência de aprendizado e não apenas de espetáculo.

Enquanto o ilusionismo se favorece do desconhecimento do receptor, as tendências anti-ilusionistas o elevam à condição de conhecedores:

A ideologia da transparência explora aquilo que o público não sabe. O antiilusionismo, ao contrário, inicia o público no ofício secreto de sua arte, esperando transformar leitores e espectadores em colaboradores. O antiilusionismo não degrada a arte para desmistificá-la, apenas restaura as suas funções críticas (STAM, 1981, p. 48).

Ainda segundo Stam (1992, p.1), a reflexividade rompe com a ideia de arte e, por conseguinte, de cinema como encantamento; noção propagada pela cinematografia comercial, influenciada pela estética hollywoodiana. Mostrando as falhas da visão mimética de arte, que restringiria o fazer artístico ao propósito de buscar refletir uma realidade já existente, a autorreflexividade contribuiria com a adição de um teor de autocrítica ao texto.

A terminologia “autorreflexivo”, “autoconsciente” ou “autocrítico” encontrou – e ainda encontra – resistência pela recepção crítica das obras que se utilizam dessas estratégias. Recursos dessa natureza são frequentemente associados à prática da comédia ou à dramatização de autores acometidos por crises criativas. Parte significativa dos textos críticos que se referem ao fenômeno metaficcional no cinema – e até mesmo na literatura – desconsidera que o investimento discursivo do filme na composição de uma narrativa que reflete a si mesma, ou à linguagem cinematográfica, apresenta potencial semântico e não apenas obstáculos ao fluxo natural da narrativa e à composição da impressão de realidade.

A reflexividade no cinema traduz uma conscientização crescente de cineastas que concebem a expressão audiovisual de uma forma distinta, buscando contrariar as ideias

fortemente enraizadas de que o realismo é a vocação natural do cinema, que fizeram com que o referido meio de expressão tomasse “rumos miméticos” (STAM, 1981, p. 24), na tentativa de estreitar laços com o espectador.

A linguagem cinematográfica autorreflexiva, em contraposição à noção de transparência, torna visíveis os códigos envolvidos na dinâmica de significação no cinema, subvertendo seus modos de funcionamento no sentido de construir narrativas fílmicas que desafiam o senso comum, levando a uma experiência cinematográfica diversa.

O mesmo aparato técnico que é utilizado na produção da impressão de realidade é usado em função da exposição dos artifícios cinematográficos: som, luz, montagem, trilha, caracterização, isto é, os componentes de *mise-en-scène* de uma forma geral. Além deles, recursos diegéticos também são usados em desacordo com as práticas convencionais, provocando uma atitude ativa do público ao suscitar questionamentos acerca dos meios de significação no cinema. A ruptura com a (suposta) vocação realista do cinema acaba por refletir sobre os efeitos da narrativa fílmica clássica na construção da identidade do espectador e na própria forma pela qual esse sujeito compreende sua relação com a arte e organiza suas experiências vitais.

Ao assumir compromisso com a degeneração das implicações da linguagem cinematográfica clássica, o criador se aproxima ludicamente de seu público e se relaciona mais ativamente com o cinema em todas as suas dimensões. A renúncia às pretensões realistas faz emergir a descontinuidade, em detrimento do ilusionismo, como o princípio norteador das estratégias discursivas empregadas nesse processo:

Enquanto a arte ilusionista procura causar a impressão de uma coerência espaço-temporal, a arte anti-ilusionista procura ressaltar as brechas, os furos e as ligaduras do tecido narrativo. Os modos de descontinuidade variam de era para era, de gênero para gênero. Mas a descontinuidade em si está sempre presente. Os romances influenciados por Cervantes, Fielding e Sterne costumam transformar-se em discursos críticos, em histórias interpoladas e exercícios parodísticos (STAM, 1981, p.22).

Seguindo o exemplo do texto literário, o cinema se utiliza de sua heterogeneidade de recursos em função da ruptura com as convenções clássicas. Movido pela intenção de

tornar visíveis as engrenagens da linguagem audiovisual – um dos mais frequentes recursos autorreflexivos do cinema – aproxima-se da ideia veiculada por *Drawing hands*, de Escher, imagem na qual as mãos do criador são visíveis em meio ao trabalho de criação, mas representadas também como resultado da construção artística.

De forma análoga, o cinema é repleto de referências à questão da autoria, um elemento fundamental, mas muitas vezes obscurecido ou mesmo esquecido devido ao efeito de história que se narra por si mesma. Em algumas produções das quais emerge a reflexividade, a atividade criadora é frequentemente representada em meio às dificuldades comuns ao momento da filmagem, como em *La nuit américaine* (1973). O próprio François Truffaut encarna Ferrand, o diretor do filme *Je vous présente Pamela*, que se encontra em plena etapa de filmagem, o que implica o surgimento de uma série de dificuldades inerentes tanto à questão da produção cinematográfica em sua feição técnica, como às questões humanas que se relacionam a ela, como relacionamento entre a equipe e as condições psicológicas dos atores. Evidencia-se ao longo da narrativa um esforço desmistificador que dialoga ironicamente com o título, que remete a um recurso de fotografia de natureza essencialmente artificial, a noite americana, que corresponde à criação de efeito noturno em uma imagem captada durante o dia através da utilização de filtros.

Já em *O desprezo* (*Le mépris* 1963), de Jean-Luc Godard, Fritz Lang interpreta a si mesmo em meio ao processo de filmagem de uma adaptação de *Odisseia*, de Homero. O filme contempla também alguns aspectos da adaptação fílmica em relação ao trabalho do roteirista – que se encontra representado no filme pelo personagem de Michel Piccoli. Essa discussão, por sua vez, recebe implicações adicionais uma vez que o filme é, ele mesmo, uma adaptação do romance homônimo de Alberto Moravia. A escolha de Lang para representar a si mesmo configura-se como uma homenagem à história do cinema, uma vez que o cineasta em questão tem atuação marcante nos diversos momentos da trajetória de estabelecimento, desenvolvimento e consolidação da linguagem cinematográfica. Enquanto personagem, Lang representa as convicções e as atitudes do Godard adaptador do romance de Moravia; mais envolvido com a construção de um discurso original e com a atitude reflexiva sobre os processos de adaptação e de produção fílmicos do que com a fidelidade ao texto.

O filme apresenta ainda a difícil relação entre produtor, roteirista (adaptador) e diretor, representando ainda – através das nacionalidades desses personagens – o contraste estético entre cinema hollywoodiano e europeu. O produtor, profissional responsável pelas questões mercadológicas do filme, é norte-americano e valoriza aspectos que representam o potencial financeiro da obra, como a nudez de personagens femininas e sequências de ação, além de se apresentar como indivíduo de pouca cultura. Já roteirista e diretor, de origem europeia, defendem a ideia de um filme intelectualizado e criativo e dialogam de forma harmoniosa. Esse conflito é reafirmado pela presença de uma tradutora, que representa a dificuldade de comunicação e conciliação entre essas duas frentes da linguagem cinematográfica na época. Desse conflito emergem os momentos de maior sarcasmo do filme, refletindo a visão de Stam (1981, p.362) ao afirmar que a irreverência de Godard encontra expressão máxima através da autorreflexividade.

Em *Dirigindo no escuro* (*Hollywood ending*, 2002), Woody Allen – cineasta que demonstra predileção pela autorreflexividade – interpreta um diretor acometido por cegueira temporária, sendo obrigado a prosseguir as filmagens sem assumir para o restante da equipe a perda do sentido mais fundamental para a realização desse trabalho. Com o auxílio de um “guia”, chinês, escolhido aleatoriamente, que entende muito pouco a língua inglesa, Waxman tenta dar continuidade às filmagens, o que gera uma profusão de mal entendidos que refletem ironicamente a questão do fazer cinematográfico.

Já em *Adaptação* (2002), de Spike Jonze, a atividade do roteirista é encenada inserindo-o como personagem do filme (duplicado nos gêmeos Charlie e Donald Kaufman, que, por sua vez, representam pontos de vista distintos sobre a composição cinematográfica) e focalizando os percalços encontrados no processo de recriação do livro para o roteiro de cinema e as soluções – muitas vezes absurdas, ressaltando a possibilidade de libertação criativa do adaptador em relação ao material preexistente – encontradas para os obstáculos narrativos presentes no romance-reportagem *O ladrão de orquídeas*, de Susan Orlean.

Essas dramatizações da questão da autoria no filme são estratégias explícitas de desestruturação de algumas crenças e lugares comuns relacionados aos bastidores do cinema ao expor – mesmo que por meio de recursos de ficcionalização e representação

metafórica – a dinâmica da criação como um trabalho árduo, permeado de complexidades, percalços, embates ideológicos e imprevisibilidades.

Estratégias mais sutis, como o aparecimento do diretor como elenco de apoio (as irônicas aparições de Alfred Hitchcock em sequências aparentemente insignificantes de seus próprios filmes), ou representações de sua figura por meio de personagens (como em *Oito e meio*, de Fellini) se tornaram, para Stam (1981, p.55), verdadeiros clichês. Entretanto, não deixam de exercer significativo fascínio sobre o público, uma vez que as peças que compõem a linguagem cinematográfica (inclusive a noção de autoria), são comumente obscurecidas, chamando atenção, portanto, quando são expostas por algum motivo. Paralelamente a isso, é possível concluir que a reflexividade no cinema responde à necessidade do espectador em ver, conhecer ou mesmo compreender as questões relacionadas ao processo de feitura do filme. Necessidade essa equiparável à já mencionada carência por narrativas realistas.

Outro procedimento característico da reflexividade no cinema que aponta para uma notável consciência do cineasta sobre as implicações da linguagem cinematográfica se refere ao que Stam (1992, p.29) denominou “alegorias da espectadorialidade” (*allegories of spectatorship*). Ao encenar o momento do contato do espectador com o filme e a natureza de sua relação com o material ficcional, o cinema suscita profundas reflexões sobre a questão da mímese na narrativa cinematográfica e, conseqüentemente, sobre a forma como o tão pretendido efeito de realidade afeta profundamente a identidade do espectador em relação à recepção.

Em *Tempo de guerra* (*Les carabiniers*, 1963) a construção narrativa se fundamenta no conflito entre o potencial realista da guerra e a forma como ela é encenada no universo do filme, permeada de nuances absurdas. A narrativa traz a célebre sequência em que o soldado Michelangelo entra em uma sala de cinema pela primeira vez e, misturando inexperiência com a recepção cinematográfica e confusão entre realidade e ficção, deixa-se seduzir pela cena de uma mulher se banhando. Em busca de ver melhor o interior da banheira (imagem limitada pelo enquadramento utilizado) e participar do “banho”, consegue apenas destruir a ilusão dos outros espectadores, além da sua própria, ao derrubar a tela de projeção. Esse chiste de Godard, além de remeter às já referidas primeiras reações dos espectadores ao cinema e de construir uma crítica às aspirações

voyeuristas do público habituado a realismo e narrativas imersivas, sugere o posicionamento crítico que o receptor deveria assumir diante do cinema (e de seus próprios filmes), diferentemente de Michelangelo, caracterizado pelo excesso de inocência e pela tolice.

A rosa púrpura do Cairo (1985), de Woody Allen, extrapola a perspectiva de Godard. Cecília, a protagonista da história, é uma aficionada pelo cinema hollywoodiano, que se torna a referência para seu ponto de vista sobre a realidade. A relação entre a personagem e o filme ao qual assiste inúmeras vezes (também intitulado *A rosa púrpura do Cairo*) adquire novos sentidos a partir da fusão entre essas duas realidades, que se manifesta por meio da relação entre Cecília e Tom Baxter, personagem do filme dentro do filme. Tal imbricação – além de homenagear o cinema hollywoodiano dos anos trinta e quarenta – propõe metáforas da construção da identidade do espectador de cinema a partir de seu relacionamento com a filmografia clássica – período ao qual se deve provavelmente a usual expectativa do público por histórias que proporcionassem a sensação de alheamento à realidade comum – e suscita reflexões sobre a questão da verossimilhança no cinema, uma vez que a narrativa se fundamenta na dissolução – tanto para a protagonista, como para o público – de fronteiras entre a noção de realidade ordinária e fantasia cinematográfica.

3.4 Autorreflexividade transmutada: adaptação fílmica em contexto metaficcional

O debate acerca da autorreflexividade na linguagem cinematográfica assume novas perspectivas quando se trata da adaptação fílmica. Sendo consequência da relação dialógica, intertextual, de simbiose entre as referidas linguagens, a adaptação se configura como um processo ampla e abertamente autoconsciente, tanto em sua produção, como em sua recepção. O processo de adaptação exige do roteirista um posicionamento crítico diante do material escrito. Semelhante à experiência de leitura suscitada pelas narrativas metaficcionais, o contato do adaptador com o texto literário é de natureza questionadora, participativa e atenta às suas potencialidades intersemióticas. O filme adaptado apresenta-se como a materialização desse aspecto, uma recriação resultante de uma leitura cocriativa, dialógica.

De acordo com Linda Hutcheon (2011, p.22), em *Uma teoria da adaptação*, o fenômeno – considerado em seu sentido amplo – é presença constante na dinâmica de criação artística, configurando-se como uma prática fundamental à cultura ocidental, traduzindo, assim, o truísmo de que “a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias”. Apesar dessa ubiquidade da prática da adaptação na história da arte, Hutcheon afirma que parte da recepção crítica considera as produções adaptadas como secundárias em relação às suas fontes; pensamento que comprova a retórica que Robert Stam reproduz em *Teoria e prática da adaptação* no sentido de evidenciar os pontos de vista conservadores em relação à interação entre diferentes linguagens artísticas, permeados de um vocabulário derogatório, que desvaloriza os resultados do trabalho de adaptação em comparação à suposta originalidade das fontes. Normalmente, esse discurso expõe o desejo em enxergar no material adaptado uma reprodução do que se encontra no material escrito. Tal aspiração, apesar de justificável, mostra-se inválida ao se considerar que a própria palavra adaptação suscita rearranjos, redimensionamentos, deslocamentos e, sobretudo, mudanças. Essa questão se fortalece ainda mais quando se evidencia que esse processo – no âmbito das realizações artísticas – envolve duas linguagens distintas, de elementos próprios e características peculiares.

Segundo Hutcheon, a longevidade da prática da adaptação na cultura se deve ao prazer proporcionado pela repetição. Manter contato com uma obra já conhecida evocaria certa sensação de conforto e curiosidade no receptor. No entanto, essa seria uma “repetição sem replicações” (p.28) e, portanto, com variação. Dessa forma, a ideia de adaptação como derivação perde relevância em comparação à diversidade de motivações que podem orientar a sua prática:

[...] há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o. Adaptações tais como as refilmagens podem inclusive expor um propósito misto: homenagem contestadora (GREENBERG, 1988, p.115), edipianamente ciumenta e, ao mesmo tempo, veneradora (HORTON; MCDUGAL, 1998B, p.8) (HUTCHEON, 2011, p.29).

À prática da adaptação subjaz um trabalho de crítica: apropriação, interpretação e recriação de material estético e de significados, procedimentos que refletem

inevitavelmente o posicionamento analítico diante do texto fonte. A multiplicidade semântica da literatura é muito mais provocadora do que cerceadora da liberdade de recriação. A suposta fidelidade à letra, portanto, não seria critério qualitativo, assim como não representaria o objetivo principal das adaptações fílmicas, cedendo lugar às noções de diálogo e ressignificação:

Quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, mais também ela exige um talento criador para reconstruir segundo um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo. Considerar a adaptação de romances um exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, o ‘cinema puro’ não teria nada a ganhar é, portanto, um contrassenso crítico desmentido por todas as adaptações de valor. São os que menos se preocupam com a fidelidade em nome de pretensas exigências da tela que traem a um só tempo a literatura e o cinema (BAZIN, 2014, p.127).

Segundo a colocação de Bazin, a disparidade semiótica que emerge da confrontação entre literatura e cinema produz a impressão de que os códigos comuns a cada uma das linguagens seriam inconciliáveis. No entanto, é a partir dessas peculiaridades que o processo de adaptação floresce como trabalho de criação, materializando-se como obra dotada de autonomia e liberdade em relação ao material preexistente a ponto de “perturbar seu equilíbrio” e atribui-lo novas possibilidades semânticas.

O valor estético da adaptação cinematográfica, dessa forma, residiria também na maneira como o filme se apropria do texto literário e realiza a sua transcodificação. Na transposição do texto escrito – permeado de silêncios, de figuras de linguagem, de abstrações e de potencial poético, aspectos engendrados por meio da linguagem verbal – para o texto fílmico, encontram-se mobilizados os diferentes recursos e procedimentos próprios da linguagem audiovisual que alcançam efeitos equivalentes (ou mesmo conflitantes, se assim convier) aos da obra literária.

A presença do dado metaficcional no texto literário transforma o trabalho de adaptação fílmica. Considerando que a narrativa metaficcional solapa as noções convencionais de fabulação ao inserir comentários sobre as mesmas e uma variedade de

recursos autorreflexivos, intrincando a narratividade do texto, é possível inferir que a transposição desse material para a linguagem cinematográfica adquire novas feições.

Apontada como eixo comum às linguagens literária (no caso dos textos que apresentam natureza narrativa) e cinematográfica, a narratividade seria o aspecto que possibilitaria o contato intertextual entre os referidos meios de expressão. O fenômeno metaficcional visa justamente o questionamento e a subversão de convenções que contribuem com a construção dessa noção no texto literário, promovendo reviravoltas estilísticas que minam a história, construindo uma narrativa que pensa sobre si mesma ao mesmo tempo em que se constrói. Isso, portanto, representaria uma dificuldade ao processo de adaptação, que não contaria mais com o intermédio da fábula como elemento passível de recomposição por outra linguagem.

No intuito de contornar essa suposta dificuldade, o processo de adaptação recorre a alternativas que tornem possível o redimensionamento de um discurso autorreflexivo essencialmente literário para as telas. A adaptação, nesse caso, perde o (suposto) aspecto unificador, podendo se voltar para outras questões do texto: valorizar os elementos da história, suavizando a questão metaficcional do texto fonte, ou desenvolver maneiras de se engajar com ela, transferindo esse material para a linguagem cinematográfica, o que resulta no desenvolvimento de estratégias de autorreflexividade.

A adaptação que opta por aderir ao discurso autorreferencial proposto no texto literário desconstrói a expectativa comum ao processo que diz respeito à ansiedade de se encontrar a materialização da narrativa literária em imagem, som e movimento. Assim, segundo Stam, desenvolvem-se formas distintas de recepção, que, de certo modo, enfraquecem a preponderância de eventos e elementos narrativos e conscientizam o espectador “sobre a existência da caneta, do pincel ou da câmera que criou as figuras fictícias” (2008, p.44).

Analisando as numerosas adaptações de *Dom Quixote* para o cinema, Stam conclui que grande parte dos filmes opta por incluir os episódios famosos e excluir o material considerado “não-cinematográfico”, isto é, as passagens autorreflexivas do romance, marcadas pela presença de “crítica literária, histórias intercaladas e técnicas de *mise-en-abyme*” (2008, p.64).

Em oposição a essa tendência, o autor localiza *Dom Quixote*, de Orson Welles, filme inacabado e editado apenas após a morte do diretor, que adere mais fortemente ao estilo cervantino, buscando realizar sua transposição para a linguagem cinematográfica. A maneira pela qual Welles demonstra aceitar o desafio de adaptar o dado metaficcional presente no romance se traduz na tentativa de “emular e modernizar as técnicas narrativas de Cervantes” (STAM, 2008, p.77). Esse posicionamento resulta na manutenção do espírito “quixotesco” através de sua transcodificação para o cinema: as passagens autorreflexivas de *Dom Quixote* de Cervantes são adaptadas para o contexto audiovisual, uma vez que Orson Welles toma o texto cervantino como provocação a um trabalho de adaptação abertamente metalinguístico e autoconsciente.

Ainda observando o fenômeno da adaptação em contexto metaficcional, Stam discute as versões cinematográficas dos romances autorreflexivos de Henry Fielding, como *Tom Jones*. No filme de Tony Richardson (1963), o autor verifica uma transposição que, apesar de engajada com a feição autoconsciente da produção romanesca de Fielding, ao inserir no filme uma voz narrativa intrusiva e permeada de ironia autocrítica, “não inclui crítica literária nem crítica de cinema, uma opção que teria sido muito mais inovadora” (STAM, 2008, p.156). Ainda assim, Stam reconhece a adoção de “correlativos fílmicos” às técnicas de alusão literária presentes no romance de Fielding; o filme realiza o redimensionamento dessas referências para o âmbito cinematográfico, dialogando criativamente com o conteúdo autorreferencial do texto literário:

Da mesma forma que o romance de Fielding se nutre de fontes literárias muito antigas, consagradas pelo tempo, como a *símile* [sic] épica, o filme retrocede à história antiga do cinema, especificamente à comédia de pancadaria e aos melodramas do cinema mudo. Como o diretores da *nouvelle vague* francesa, Richardson ressuscita dispositivos fílmicos ‘arcaicos’ (STAM, 2008, p.158).

Essa peculiaridade do filme de Tony Richardson reflete um dos procedimentos mais fecundos da metaficção, o diálogo paródico com o passado, e uma das possíveis alternativas fílmicas para a presença do discurso autorreflexivo no texto literário a ser adaptado.

Com a adaptação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, realizada por André Klotzel (2001), Stam enxerga um exemplo de adesão total à autorreflexividade que se

mostra no romance de Machado de Assis. O filme supera a regra que, no ponto de vista de teórico, domina o trabalho com a adaptação de textos autorreflexivos: a inobservância do discurso autoconsciente do texto literário como motivador da prática metalinguística também no filme, por meio da construção de um discurso autocrítico (STAM, 2008, p.171).

O teor mordaz de autocrítica do romance é transfigurado no filme por meio de recursos metalinguísticos essencialmente cinematográficos que mobilizam a atenção do espectador e expõem a natureza do filme como um conjunto complexo de artifícios e recursos técnicos, operando, portanto, de forma análoga à do texto literário no sentido de desconstruir certas convenções narrativas, despertando no público (leitores e espectadores) a renovação de seus hábitos de recepção e significação. Dessa forma, a adaptação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* não demonstra impassibilidade frente às provocações machadianas:

[...] Klotzel não pega o caminho mais fácil do simples confiar na história, enquanto descarta os dispositivos reflexivos como sendo ‘estáticos’. Klotzel vê o romance por aquilo que ele é – um artefato linguístico/estilístico autoconsciente [...] mantém a autoconsciência e as digressões do romance; ele não as elimina em nome de uma narração efetiva e linear (STAM, 2008, p.177).

Essas formas de lidar com o material autorreflexivo apresentado pelo texto literário oscilam entre a total indiferença a esse aspecto – o que resulta em produções que atuam em nome da narratividade convencional e da composição de um filme com maior potencial de aceitação do público (supostamente ávido por histórias imersivas e ilusionistas) – e a adesão ao desafio da autorreflexividade – resultando em adaptações fílmicas que trabalham uma vasta gama de alternativas cinematográficas que transpõem o dado metaficcional para a linguagem audiovisual de forma mais comprometida. Nesse caso, o material literário provoca o processo de adaptação e de produção cinematográfica, assim como desafia o leitor a reconsiderar seu posicionamento diante do material textual.

As considerações de Robert Stam chamam atenção para as vicissitudes que se estabelecem na relação entre literatura e cinema na presença (ou sob a “interferência”) do discurso metaficcional. A metaficção – como conclui Hutcheon – convoca o leitor a

participar mais ativamente do processo de construção da narrativa. Sendo o adaptador, antes de tudo, um leitor, sua relação com o texto segue princípios similares.

As atitudes desse adaptador enquanto leitor de metaficção podem vir à tona no filme que resulta desse processo de leitura. Em alguns casos, observa-se a “regularização” da autoconsciência e da autorreflexividade do texto literário, que produz narrativas fílmicas em que os aspectos metaficcionais não são aproveitados no filme, que apresenta uma história de natureza mais linear, desprovida de recursos autorreferenciais e de estratégias que atribuam complexidade à narrativa fílmica.

O colecionador – filme de William Wyler, adaptado do romance homônimo de John Fowles – demonstra essa tendência uma vez que valoriza mais as questões fabulares do romance, ressaltando os desdobramentos da relação entre Frederick Clegg e Miranda, opção que leva à supressão da alternância de pontos de vista realizada no romance.

Enquanto no filme o espectador é levado a conhecer uma história de sequestro que evidencia a obsessão do criminoso pela vítima e o desespero dessa última, no romance, o leitor conhece essas personagens em profundidade, uma vez que tem acesso ao ponto de vista tanto de uma, como de outra. Esse efeito se deve à adoção de um narrador autodiegético (Clegg) até o momento em que ele encontra o diário de sua vítima. A partir disso, o leitor tem acesso direto aos escritos da moça sem nenhuma mediação ou interferência da voz narrativa, que dominava a enunciação até então.

Além dessa estratégia metaficcional – que destaca o potencial manipulativo dos recursos narrativos, a diversidade dessas estratégias e o poder que elas exercem sobre a natureza da leitura e da interpretação –, é possível verificar a semelhança entre a relação de sequestrador e vítima (dominador e dominado) com a conturbada relação entre narrador e leitor. Independentemente sua qualidade cinematográfica, o filme demonstra a opção pela suavização dos recursos metaficcionais do material escrito, sem recorrer a procedimentos cinematográficos autorreflexivos ou anti-ilusionistas.

Já em *A mulher do tenente francês* – filme de 1981, adaptado do romance também de John Fowles – é possível perceber um posicionamento distinto em relação à presença inequívoca do discurso metaficcional do texto fonte. O roteiro, concebido pelo dramaturgo inglês Harold Pinter, apresenta o redimensionamento do material

metaficcional para o discurso cinematográfico, compondo uma narrativa fílmica que expõe os meandros da produção cinematográfica em suas diferentes feições.

O romance estabelece um diálogo, por vezes paródico, com as convenções da narrativa romanesca oitocentista (a saber: romance vitoriano), apresentando motivações inconcebíveis para o período em que se passa e história, e, sobretudo, formulando questionamentos – que se inserem de forma integral na fábula – acerca da onisciência narrativa. Estabelece-se, desse modo, uma duplicidade de vozes em constante conflito: a voz que narra (de acordo com as convenções narrativas do século XIX) e a voz que comenta (de acordo com a visão de mundo do século XX), como detecta Oliveira (2015):

(...) o narrador não pertence diegeticamente ao microcosmo dos personagens, mas está deslocado em outro tempo-espço histórico-diegético. Este distanciamento produz uma narrativa dependente do acúmulo histórico dos leitores implícitos contemporâneos em contradição com a ideologia histórica daquele período narrado (o vitoriano). John Fowles aproveita-se deste jogo de perspectivas históricas para transformá-lo em um item estético produtivo em sua obra (p. 56).

Tal confronto culmina – a exemplo do que ocorre no romance *O colecionador*, que apresenta a contraposição de dois pontos de vista distintos sobre o mesmo evento narrativo – na composição de diversos finais que manifestam no nível estrutural do romance a multiplicidade de vozes que este carrega ao longo de sua narrativa, evidenciando ainda o poder desmistificador desse recurso, que exacerba a autoconsciência do texto:

Os múltiplos finais da narrativa abalam as fundações teleológicas do gênero romance. O narrador autoconsciente, capaz de mudar os rumos do enredo, tece e destece a narrativa, entra em cena, instala a ambiguidade entre ficção e realidade, descortina o conto de fadas, o que nos habilita chamá-lo metaforicamente de um desnarrador em certos momentos (OLIVEIRA, 2015, p. 56-57).

O filme mostra ampla aceitação do desafio proposto pelo material textual, traduzindo a metaficcionalidade e a autoconsciência do romance – suscitada principalmente pela voz narrativa – por meio da sobreposição de narrativas. A película conta duas histórias: uma se relaciona com a fábula do romance (uma produção de época,

ambientada na Inglaterra do século XIX) e outra retrata o *set* de filmagens da adaptação de *French Lieutenant's Woman*, ambientada na década de oitenta do século XX.

Além dessa estratégia de intercalação de histórias, o tom polifônico do romance é redimensionado por meio da construção das personagens e da atuação das mesmas na (s) história (s), tanto no filme de época, quanto no filme contemporâneo. Dessa forma, o filme adapta o confronto entre a voz do narrador oitocentista e do comentador/crítico contemporâneo presente no romance através de narrativas fílmicas que se entrecruzam, dialogam, complementam-se, propondo reflexões sobre o processo de adaptação fílmica em si e sobre o fazer cinematográfico.

Na adaptação do romance *Atonement* (*Reparação*), de Ian McEwan, traduzida no Brasil como *Desejo e reparação*, a questão metaficcional do romance também é aproveitada pela linguagem audiovisual na composição de um filme profundamente autorreflexivo. No romance, a narrativa se constrói a partir de múltiplos pontos de vista e a (s) história (s) que a integram problematizam a relação vida/arte através de uma tocante reflexão sobre a possibilidade de se (re)escrever histórias pessoais e mesmo a própria história da humanidade (uma vez que a Segunda Guerra Mundial encontra-se reconstruída em suas diversas facetas de crueldade, envolvendo as personagens do romance). Essas implicações são expressas textualmente por meio de recursos que atribuem complexidade e profundidade ao romance, em um verdadeiro e imbricado jogo de espelhos que atinge os diversos níveis diegéticos.

O filme de Joe Wright responde positivamente à presença do discurso metaficcional no romance e – a despeito da suposta dificuldade da transcodificação de uma narrativa autorreflexiva, permeada de elementos que desafiam as noções comuns de narratividade – mostra-se plenamente engajado com a construção de uma narrativa que, através dos recursos peculiares à linguagem audiovisual, remete à inventividade metaficcional do romance, ao mesmo tempo em que lhe adiciona novos elementos e evidencia a autorreflexividade do próprio filme, como atesta Lúcia Nobre, em tese pioneira sobre o fenômeno metaficcional na literatura e no cinema:

Ao desafiar truísmos, como a intraduzibilidade dos processos enunciatórios e de certos elementos verbais do texto literário (por exemplo, a ambiguidade e a ironia), a adaptação de *Atonement* destaca-

se como um exemplo notável de transposição criativa de obras metaficcionais (2013, p. 311).

Os exemplos supracitados refletem de maneira significativa a dinâmica da adaptação fílmica em contexto metaficcional. O material literário autoconsciente e autorreflexivo perturba o já conflituoso processo de adaptação, que lida com a imbricada relação intersemiótica de duas linguagens que são, à primeira vista, inconciliáveis, mas que encontram em seu eixo comum – a narratividade – uma abertura para a relação de diálogo entre linguagem literária e linguagem cinematográfica. Se a metaficção problematiza a questão da narratividade, expondo seus artifícios e suas potenciais falhas, propondo formas alternativas de se conceber a narrativa ao realizar seu desnudamento a partir de suas próprias estruturas e do questionamento dos aspectos convencionais que a condicionam, o processo de adaptação fílmica aparentemente perde seu ponto de apoio no relacionamento com o texto literário. Essa particularidade pode gerar a ideia de que o texto metaficcional seria resistente ao processo de transcodificação.

No entanto, levando em consideração que a arte de uma forma geral, desde os tempos mais imemoriais, apresenta fortes tendências à autorreflexividade (conforme a exposição realizada no primeiro capítulo deste trabalho), o que impediria o cinema de realizar o exercício autorreflexivo, respondendo criativamente aos textos literários metaficcionais. A tendência anti-ilusionista se faz presente no cinema desde sua origem – o cinema mudo diversas vezes busca suprir a carência da comunicação sonora recorrendo às potencialidades semânticas dos recursos técnicos de cinema, frequentemente usados em desacordo com as convenções – e se estende ao longo da trajetória de sua consolidação como linguagem artística. Desse modo, a presença do dado metaficcional em meio ao processo de adaptação fílmica seria um estímulo a esse potencial autorreflexivo talvez adormecido devido à natureza de suas características técnicas que produzem a impressão de realidade. Considerando a natureza autoconsciente do processo de transcodificação, a adaptação fílmica em contexto metaficcional pode amplificar essa característica, ampliando as possibilidades da autorreflexividade no cinema.

As já referidas tendências em ignorar ou omitir a sugestão da metaficcionalidade apontam para posicionamentos estéticos (e, por que não dizer, ideológicos?) que se vinculam à produção cinematográfica mais inclinada a procedimentos convencionais e mais comprometida com a construção de narrativas de maior aceitação do grande público, relacionando-se de forma mais intensa com a linguagem cinematográfica clássica, produzindo filmes cujas narrativas operam a “correção”⁸, ou a “regularização” da feição metaficcional do texto literário.

A atitude de aceitação do desafio metaficcional do texto literário traduz o comprometimento com pensar o cinema em suas distintas feições, inserindo essa reflexão no próprio filme a partir dos recursos que lhe são peculiares, dialogando criativamente com a fonte textual literária. Tal orientação mostra relativa independência do cinema em relação à construção de narrativas mais palatáveis alinhadas a interesses e motivações mercadológicas, sendo perceptível na cinematografia de realizadores conhecidos pela ampla atuação não apenas na produção cinematográfica, mas na compreensão e análise das múltiplas possibilidades da linguagem audiovisual.

Sobre a dinâmica de adaptação fílmica de uma forma geral, Robert Stam percebe que os mais populares manuais de elaboração de roteiros deixam transparecer uma tendência à “regularização” dos aspectos textuais que se configurassem como problemas às etapas de produção, comercialização e recepção do filme e dos elementos que não apresentassem potencial intersemiótico, isto é, que apresentassem dificuldades ao processo de transcodificação:

Quase invariavelmente, eles [os manuais para roteiristas] recomendam jogar a fonte na direção do modelo dominante de contar histórias (seja no modelo clássico de Hollywood ou de Sundance, sua versão mais amenizada). O modelo aristotélico reciclado e suburbanizado dos manuais de roteiro recorrem a estruturas em três atos, conflitos principais, personagens coerentes (e muitas vezes simpáticos), um arco narrativo inexorável e catarse final ou final feliz (STAM, 2006a, p.45)

Essa afirmação pode ser extensiva à questão da adaptação fílmica em contexto metaficcional se for levado em consideração que esse aspecto – quando se apresenta no

⁸ A metaficcionalidade não implica em erro, mas pode representar uma ameaça ao potencial imersivo da narrativa cinematográfica ou à ideia que atrela cinema unicamente a entretenimento.

texto literário que o cinema se propõe a adaptar – é frequentemente omitido (ou não percebido em sua totalidade), ou mesmo reajustado pela predominância dos elementos dotados de maior potencial fabular. Tal tendência deixa de abordar o que seria – no caso da narrativa literária metaficcional – a essência do texto, o elemento mais fundamental ao processo de significação.

Seguindo o caminho oposto, as narrativas fílmicas que se envolvem com os aspectos metaficcionais sugeridos no texto literário, dialogam de forma fecunda com suas fontes, uma vez que transcendem a mera transposição da história, investindo igualmente na criação e na recriação do aspecto autorreflexivo literário, apontando os espelhos também para si mesmas e, com isso, construindo obras que não realizam apenas a adaptação de uma história, mas que – provocadas pelo material textual – exercitam suas próprias questões metaficcionais. Esse esforço resulta em narrativas fílmicas que subvertem uma diversidade de convenções cinematográficas e que requisitam ao espectador, além de maior atenção aos múltiplos procedimentos narrativos, técnicos e estilísticos, participação ativa na significação fílmica.

O filme cuja análise propomos com o presente trabalho – *Blow-up* (*Blow-up: depois daquele beijo*), de Michelangelo Antonioni – reage de forma expressiva à presença do metaficcional no conto de Julio Cortázar com o qual se relaciona dialogicamente. Cineasta que compartilha com Cortázar o interesse teórico-crítico pela arte, Antonioni compõe narrativas que escapam à tentativa de regularizar a fragmentação resultante dos aspectos metaficcionais do conto *As babas do diabo*, ciente de que esse recurso é o principal suporte de significação dos textos.

Dessa forma, trataremos aqui de uma realização fílmica que dialoga de maneira pouco óbvia, mas bastante inventiva e fecunda com textos literários que carregam em sua essência a metaficcionalidade. A liberdade em relação a convenções e paradigmas narrativos que se encontram no material escrito é absorvida e transmutada pelo filme através de um discurso autorreflexivo que contesta uma diversidade de aspectos ligados à composição, à recepção e à significação cinematográficas.

A dificuldade que o dado metaficcional impõe à composição audiovisual, por suprimir a visibilidade da narratividade é, então, o ponto de partida para a produção de Antonioni, que propõe uma interpretação possível às diversas sugestões autorreflexivas

que Cortázar insere no conto. Um desses aspectos se relaciona à questão da noção de realidade e de sua representação pela arte, uma discussão que afeta o cinema frontalmente, considerando que seu princípio mais fundamental está intimamente ligado à produção da impressão de realidade. O redimensionamento da discussão proposta por Cortázar possibilita ao filme de Antonioni uma significativa autonomia em relação ao texto literário; o convite ao jogo foi aceito, ambos os autores passeiam livre e criticamente pelos meandros da composição artística.

4 Perambulações metaficcionais na narrativa de Cortázar

Eu tenho uma relação bélica com a realidade. É uma espécie de batalha, uma batalha fraternal, porque sou um “realista”, a realidade me apaixona.

Julio Cortázar – Conversas com Cortázar

As babas do diabo emerge do universo ficcional cortazariano como conto em que as expectativas em relação à fábula são frustradas em nome do investimento desmistificador dos mais distintos aspectos inerentes à composição literária narrativa e, conseqüentemente, do questionamento das estratégias de recriação da realidade na literatura.

Publicado pela primeira vez na coletânea *As armas secretas* (*Las armas secretas*), em 1959, o conto *As babas do diabo* (*Las babas del diablo*) é considerado a primeira narrativa abertamente metaficcional do autor argentino (COUTINHO, 1985, p.37). Ocupando uma reunião de contos em que esse aspecto se deixa entrever ao longo de uma tessitura aberta e profunda, como em *O perseguidor* (*El perseguidor*), a narrativa em questão radicaliza os procedimentos que se esboçavam ao longo de uma produção literária que se mostra permanentemente envolvida com o questionamento e a subversão de fórmulas e formas fixas da práxis literária.

Desde suas primeiras publicações, Cortázar anuncia seu interesse pelo desnudamento e/ou pela exposição das fraturas que (naturalmente) constituem a construção ficcional. Em *Casa tomada*, seu conto de estreia, o desinteresse da narrativa em construir explicações ou mesmo apontar indícios que justificassem a natureza dos eventos diegéticos expõe um dos mais frequentes instrumentos de quebra dos padrões composicionais na narrativa cortazariana: o fantástico.

Em *As babas do diabo*, esse aspecto também se faz presente engajando-se não apenas na construção de uma narrativa de caráter sobrenatural e/ou insólito, como também minando as noções de realidade que – tradicionalmente – integram o horizonte de expectativas em relação à ficção literária. No entanto, a irrupção do fantástico é apenas

um dos recursos que promovem a atmosfera de estranhamento, ruptura e rebelião frente às práticas narrativas consagradas.

No conto, o protagonista – que inicialmente se dedica a um trabalho de tradução – realiza um registro fotográfico de uma cena aparentemente corriqueira que se revela permeada de possibilidades interpretativas que o mergulham em um imbricado jogo de busca pelo (s) sentido (s) da imagem capturada. A essa fábula, mais adaptada às expectativas do senso comum em relação à ficção – associam-se artifícios que fazem emergir estratos nos quais se fazem perceptíveis as pretensões desmistificadoras da narrativa em relação a seus próprios procedimentos e efeitos.

A experiência do fotógrafo e tradutor Roberto Michel frente ao poder imagético e narrativo de uma instantânea é sugestiva da discussão autorreferencial que se materializa ao longo do desenvolvimento do conto. Sua busca por significado traduz a incursão do leitor no universo de questionamento dos meios pelos quais uma história se mostra a seus olhos. Além disso, a presença da fotografia – tanto a prática, como o produto – propõe uma analogia entre as vastas possibilidades narrativas de um registro fotográfico (constituído de silêncio e amplitude) e o potencial semântico do gênero conto (permeado de lacunas e porosidade), como sugere o próprio Cortázar em *Alguns aspectos do conto*.

Considerado também uma das narrativas mais complexas do autor argentino (ARRIGUCCI, 1995, p.227), ao lado de *O jogo da amarelinha* (*Rayuela*), o conto desenvolve níveis diegéticos distintos – a história de uma fotografia que supostamente mostra mais do que foi registrado, entrecortada pela dramatização da composição da história que se conta (ou se busca contar) – além de distintos níveis interpretativos cuja profundidade se revela a partir da leitura atenta às “particularidades aparentemente secundárias” (p.227) da tessitura narrativa. Esses aspectos se materializam em divagações do (s) narrador (es); passagens (não) narrativas em que se impõe a ruptura do fluxo da história como meio de refletir sobre sua dinâmica de construção.

Ainda para Arrigucci, esses aspectos estabelecem também a analogia entre a figura do fotógrafo e a do leitor, uma vez que as camadas profundas do texto seriam alcançadas apenas por meio da adoção dessa postura inquiridora, atenta a detalhes, isto é, através do desenvolvimento de um olhar que busca o significativo em meio ao (aparentemente) trivial:

Desde o primeiro contacto, [a narrativa] parece exigir do leitor a mesma visão detida e minuciosa desse fotógrafo que busca a revelação do verdadeiro sentido de uma cena, à primeira vista banal e sem sentido. E, desde o princípio, convida-o a enveredar-se por meandros que parecem distanciá-lo do foco de interesse da história, encerrando-o num labirinto de divagações, do mesmo modo que o mundo múltiplo e caótico desafia e desnorteia a câmara fotográfica, à caça do retalho significativo, do fragmento que, com força de forma significativa, abra para uma realidade mais ampla (1995, p.227).

Desse modo, a fotografia se mostra como representação do próprio conto e do texto literário de uma forma geral, bem como o trabalho do fotógrafo sugere o processo de leitura e significação empreendido pelo leitor, que consiste em um trabalho tão intenso quanto o da própria criação artística. Essa representação instaura no texto a complexa teia de aspectos autorreflexivos que, além de evidenciar o ponto de vista cortazariano sobre a produção textual, transfiguram as experiências de composição e de leitura em um verdadeiro itinerário desnorteador em meio à realidade insondável e impassível de captura.

A natureza insondável dos fatos vividos pelo narrador e personagem atribui complexidade à tarefa de contar, provocando a hesitação do narrador em relação a como e por que narrar. O embate e a diluição de limites entre o “real” e o “irreal” remetem à questão da representação/recriação da realidade pelo texto literário, ocasionando a indefinição em relação ao foco narrativo como uma das problemáticas que permanece sem solução – ou, pelo menos, sem solução “fácil” – convertendo-se em um foco narrativo duplo, que oscila entre primeira e terceira pessoa.

O narrador em primeira pessoa – o fotógrafo e tradutor Roberto Michel, sujeito que vivencia os acontecimentos – mostra-se perdido em meio às suas incertezas em relação ao que busca contar. Tal qual o criador literário, protagoniza um momento de crise ao perceber que nenhum esforço técnico ou mesmo estético será capaz de contemplar – tampouco lançar luz sobre – todas as facetas da experiência a ser representada.

Diante das limitações que uma única instância narrativa apresenta diante da natureza dos eventos, surge a onisciência narrativa. O que parecia ser uma solução regularizadora da narrativa, isto é, uma estratégia em nome de uma provável guinada para os padrões composicionais mais alinhados ao senso comum – torna-se mais um recurso

subversivo, uma vez que ocorre a alternância entre o narrador em primeira pessoa e o narrador em terceira pessoa e não a substituição de um pelo outro. Desse modo, a narrativa segue orientada por um narrador duplicado, o que multiplica os pontos de vista sobre a história, além de operar a desconstrução das implicações de um dos mais resistentes pilares da estrutura narrativa e da construção ficcional literária: o narrador.

Dessa forma, as questões ligadas ao pensar a composição se integram ao conto desde os primeiros momentos, permanecendo e adquirindo status de tema. Paralelamente (ou internamente) à história de um fotógrafo diante da significação de uma cena observada e de seu posterior registro fotográfico, existe a história de sua própria construção (e também significação). Os meandros, os problemas, os questionamentos e os conflitos inerentes a esse processo se mostram fundamentais ao texto. Desse modo, como atesta Arrigucci Jr. (1995, p.229), *As babas do diabo* se mostra como “(...) uma narrativa que se realiza organicamente: consegue vincular, com perfeita coerência interna, as reflexões explícitas, sobre a técnica e as razões da narração, às necessidades do desenvolvimento temático”. Os passeios hamletianos podem ser compreendidos, portanto, para além de meras paralisações no fluxo da narrativa, mas como parte relevante, se não a própria história.

As perambulações metaficcionais – realizadas por intermédio das estratégias apontadas anteriormente, a saber, a manifestação do fantástico (que põe em xeque a questão da noção e dos modos de representação da realidade na literatura), a analogia estabelecida entre fotografia e composição literária e ainda entre o ato de fotografar e o processo de significação textual e a oscilação de foco narrativo como reconhecimento das insuficiências pertinentes às diversas instâncias narrativas – traduzem, inevitavelmente, o posicionamento cortazariano em relação à produção literária.

Avesso a soluções simplificadoras e envolvido com a atividade crítica, Cortázar expõe no conto em questão a ideia de que é necessário se aproximar da autodestruição, provocar uma rebelião contra os convencionalismos literários propagados pela tradição, despir-se das estratégias de composição realista e tornar visíveis os problemas da criação para que surja o impulso renovador. Assim como Narciso, que – após se afogar atraído pelo próprio reflexo nas águas movido pela vaidade – ressurgiu transformado em flor de Lótus (que simboliza a beleza e o renascimento), a narrativa – na concepção do autor

argentino – precisa se fazer reconhecer (ou expor seu próprio reflexo), chegar à (beira da) morte para ressurgir, em uma tentativa de renovação, transfiguração.

Esse renascimento, segundo Arrigucci (1995, p. 228) se efetiva através do “desnudamento irônico dos próprios procedimentos de construção do enredo”, que impõe à narrativa um “movimento escorpiônico” que através da metalinguagem (e, por extensão, da metaficção) “desvenda os bastidores da ficção”, apresentando “narrativas minadas pela radicalização da linguagem, que ameaça destruir ao mesmo tempo que constrói” em uma atitude que se observa em parte considerável da produção de Cortázar e que se torna decisiva à sua significação.

O próprio Cortázar – quando indagado por Ernesto González Bermejo, em *Conversas com Cortázar*, sobre sua suposta vocação para “terrorista” – se posiciona de forma elucidativa sobre sua poética de autodestruição presente tanto em *O jogo da amarelinha*, como também em *As babas do diabo*:

(...) é preciso ter o cuidado de não me ver como um ‘terrorista’ feroz. Não procuro fazer tábula rasa da civilização ocidental. O que quero é provocar uma espécie de autocrítica radical dos mecanismos pelos quais chegamos a esta série de encruzilhadas, de becos aparentemente sem saída [...] A idéia central de *O jogo da amarelinha* é uma espécie de petição de autenticidade total do homem: que ele deixe cair, através de um mecanismo de autocrítica e de revisão desapiedada, todas as ideias recebidas, toda a sua herança cultural, não para abandoná-la e sim para criticá-las, para tentar descobrir os elos frouxos, para descobrir onde se quebrou uma coisa que poderia ter sido muito mais bela do que é (BERMEJO, 2002, p.54-55).

A resposta de Cortázar indica que sua natureza criadora é pautada pela insatisfação e pelo interesse em discutir as possibilidades da arte. A autoconsciência que emerge de sua narrativa está ligada a uma postura indagatória dos aspectos da realidade de uma forma geral, que redunde nos intensos questionamentos de convenções e de verdades absolutas, por isso a comparação de sua literatura a uma espécie de terrorismo da linguagem.

Em *As babas do diabo*, essa atitude “terrorista” volta suas armas às estruturas narrativas, aos paradigmas que compõem a poética do conto e aos frágeis sustentáculos da realidade, produzindo um “ataque” não violento, que visa o apuro estético e revela paixão pela arte da palavra e pelo trabalho com a linguagem escrita.

Essa faceta da composição literária do autor é percebida e confirmada pelos estudos que se dedicam à sua produção. Em *A volta a Cortázar pelo cinema e a literatura*⁹, Maria Aparecida Taboza aponta o paradoxo inerente aos textos metaficcionalis, a atitude revolucionária que mina a linguagem literária a partir da exposição (crítica) de seus próprios artifícios:

Cortázar aceita o paradoxo a que se propõe, fazer literatura denunciando a escrita literária, um escritor lutando contra a palavra – a palavra que só descreve e não age na realidade, e que na realidade não move o mundo. Porém, delimita contra quem se opõe: não toda a linguagem, mas a um certo uso que dela se faz, um uso artificial e decorativo em oposição à fala corrente, que prefere “empreendeu a descida” a “começou a descer” e outros clichês e lugares-comuns estabelecidos por uma longa tradição literária. Entretanto, sua repulsa à linguagem literária que em vez de revelar a realidade a mascara engendra a vontade e renovação desta, retomando e fazendo reviver o sentido originário das palavras (2007, p. 23-24).

Já em *Cortázar e Antonioni: encontro sob um olhar*¹⁰, Iára Kastrup Schlaepfer chama atenção para a relevância do olhar tanto no conto *As babas do diabo*, como no filme *Blow-Up*, direcionando a discussão sobre a representação do feminino nas referidas obras, observando também a feição autoconsciente do texto cortazariano sobretudo no que se relaciona à noção e à representação da realidade:

Todo estudioso de Cortázar sabe que adentrar em sua obra é, antes de mais nada, arriscar-se em um jogo de teias finas, dado o desafio que se reveste com um ar de sedutora intimidade pelo pacto firmado entre o autor e o leitor. Temas familiares e recorrentes, procedimentos reiterados no universo cortazariano dão, à princípio [sic], 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 (2007, p.45).

De fato, como uma prestidigitação às avessas – porque expõe as estratégias que constituem o aparentemente “plausível” – o trabalho narrativo de Cortázar em *As babas*

⁹ Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília.

¹⁰ Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Hispano-Americana da Universidade de São Paulo.

do diabo busca a contestação da superfície das coisas, o questionamento da própria linguagem e, por conseguinte, a exposição dos limites da representação artística de uma forma geral, conduta reforçada pela presença da fotografia.

Ao minar as estratégias narrativas, torna-se perceptível a postura de desconfiança em relação a uma realidade que é aceita tal e qual como tentativa de ordenação do caos da experiência vital. Abalar essas estruturas tão caras ao ser humano no texto literário ocasiona o desnorteamento do leitor que, apesar dessa ruptura, precisa se engajar na dinâmica da narrativa:

Na verdade, Cortázar usa a realidade existente apenas como matéria prima, sem se (pre)ocupar, no entanto, com a forma já conferida a 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 (SCHLAEPFER, 2007, p.45).

Para além da “sedução” sugerida pelas palavras, a narrativa de *As babas do diabo* pede também engajamento, participação ativa, olhar atento às questões que transcendem o nível da fábula. Essa necessidade de extrapolar o que se conta possibilita o maior alcance da completude semântica do conto.

O engajamento do leitor em relação aos meandros da narrativa só sucede de fato, portanto, perante o reconhecimento da dimensão metaficcional do texto, que se manifesta e se sustenta através três pilares: a irrupção do fantástico, a fotografia como elemento de evocação das práticas literárias de produção, leitura e significação e da representação da realidade na arte e a oscilação/alternância de foco narrativo – elementos que promovem estranhamento e desconforto no processo de leitura mas que despertam o olhar perscrutador, que melhor responde à densidade do texto.

A natureza autorreferencial do conto não escapa também à percepção de Roberta Giannini em *Uma análise de transcrições cinematográficas a partir de Julio Cortázar*¹¹:

A exigência de se atingir o que as palavras não podem dizer acaba por exigir também a tematização do próprio ato de narrar, ou ainda, da sua possibilidade. É como se a narrativa se tornasse uma narrativa em busca de sua própria essência, centrando-se sobre si mesma, a narrativa se

¹¹ Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio.

fazendo uma busca da narrativa. E ao tematizar esta busca essencial, tematiza-se a si própria (2008, p. 28).

A *flanêrie*¹² inicial do protagonista – que perambula a esmo pelas ruas de Paris até o momento em que se depara com a cena a ser fotografada – se converte em uma busca pelo sentido de sua captura. Assim como Michel se perde em meio a ampliações da fotografia, a narrativa mergulha cada vez mais fundo em seu próprio material discursivo, que é desvendado a olhos vistos, em operações que arriscam a natureza do ato de contar, obscurecendo elementos ordinários de composição, expondo as fraturas da técnica narrativa. Fruto de uma operação abertamente metaficcional, a questão da narrativa se ergue como motivação principal do conto.

As possibilidades semânticas da fotografia são percebidas por Jair Giacomini em *A fotografia em As babas do diabo e Blow-up: marca de indecisões*¹³, texto que analisa a relevância da imagem fotográfica no conto e em sua adaptação para as telas:

A fotografia congela o movimento e, na hora de escrever sobre ela, podemos dizer que o referente estava, possivelmente, correndo, mas não podemos dizer, honestamente, que ele corre na fotografia. O fotógrafo pode, por exemplo, recorrer ao recurso de baixar a velocidade do obturador da câmera, obtendo, assim, uma fotografia de um corredor borrado, mas não podemos, mesmo assim, dizer que aquele borrão é movimento agora, neste momento em que olho a fotografia (2004, p.67).

Essa afirmação explicita a natureza aberta da fotografia, que, a despeito de sua aparente escassez (e fixidez) de material discursivo, ligada a seu caráter fragmentário, é passível de plurissignificação. Ao capturar um fragmento de realidade, ao invés de restringir a significação, a fotografia aponta para possibilidades várias e distintas daquela que foi revelada. Metáfora da escrita e da leitura literárias na narrativa de Cortázar, a fotografia suscita a reflexão sobre a práxis, além de construir uma (sub-reptícia) poética do gênero conto dentro do próprio conto.

¹² De acordo com Arrigucci (1995, p.242), esse uso do termo *flanêrie* remete ao texto *O pintor da vida moderna*, em que Baudelaire discute a obra do pintor Constantin Guys. No referido ensaio, a palavra *flâneur* se refere ao artista que valoriza a observação, o olhar e, portanto, o circunstancial na composição de suas obras (BAUDELAIRE, 2006, p.853-854).

¹³ Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

A despeito da discussão crítico-analítica que a narrativa em questão provoca, levar em consideração sua feição francamente metaficcional amplifica os horizontes de compreensão da obra cortazariana. O investimento estético da narrativa se fortalece sob a percepção de que há dois contos em *As babas do diabo* e não apenas um (que conta a história de um fotógrafo em meio aos desafios semânticos da fotografia até ser “engolido” por ela). O conto dentro do conto faz eclodir a natureza autoconsciente do autor e se constitui como uma poética e uma profunda reflexão sobre a (des)construção do texto literário.

A presença do discurso metaficcional no conto, apesar de marcante, parece não ter sido elencada como centro das pesquisas supracitadas. O presente trabalho busca, portanto, observar o fenômeno metaficcional e defendê-lo – com o apoio teórico dos textos de Linda Hutcheon, Patricia Waugh, Mark Currie e Robert Stam, dentre outros – como parte fundamental do processo de significação da narrativa. Aceitando o convite de Cortázar para esse pequeno passeio hamletiano, a análise de *As babas do diabo* aqui proposta sustenta o olhar para o potencial metaficcional do conto – que se deixa entrever de forma mais ou menos explícita através da manifestação fantástico, da oscilação de foco narrativo e do potencial metafórico da fotografia – que, à primeira vista, pode produzir a impressão de paralisia da narrativa, mas que se configura, na verdade, como tentativa de renová-la e garantir sua continuidade.

4.1 A narrativa por um fio: construção metaficcional em *As babas do diabo*

A expressão “babas do diabo” – que dá título ao conto de Julio Cortázar – faz referência a um fenômeno observável no outono europeu, quando jovens aranhas constroem finas teias pelas quais se locomovem pelo ar, com o auxílio do vento: “Trata-se, pois, de uma metáfora popular já lexicalizada: os ‘fios da Virgem’ pertencem, na realidade, a jovens aranhas, que flanam, dependuradas, ao vento no céu límpido do outono europeu (...)” (ARRIGUCCI, 1995, p. 249). No texto, a expressão “fios da Virgem” é também usada para designar a mesma ocorrência: “os fios da Virgem também são chamados de babas do diabo” (CORTÁZAR, 2010, p.79).

Com base nessas informações, é possível inferir que o título – por extensão – refere-se à própria narrativa em *As babas do diabo*, que está constantemente “por um fio”,

em meio a uma situação de instabilidade que o narrador – como ele mesmo afirma reiteradamente ao longo da história – é incapaz de resolver, à beira da paralisia e/ou do impasse. Essa reflexão nos diz que Cortázar, de forma sutil, já nos envolve em um novo narrativo metaficcional, uma tessitura narrativa problemática, de frágil equilíbrio, que, por outro lado, não impede o leitor de alçar seus próprios voos no processo de leitura e significação.

Assim como as aranhas jovens se movem à deriva – penduradas apenas por um delicado sustentáculo, ao sabor do vento – narrativa, narrador (e protagonista) e leitor vagueiam pelos meandros do texto à caça de significado. A narrativa tem seu fluxo natural aparentemente “ameaçado” por momentos de autocrítica, de reconhecimento do fracasso da linguagem e de revelação de suas próprias estratégias de construção; o narrador, que se encontra em profunda crise com os eventos que busca contar e com as formas de se contar, duplica-se em duas instâncias distintas que produzem um intenso estranhamento, destacando as implicações desse recurso para a história; o leitor, diante desses aspectos, desestabilizado, exposto ao desconforto que a narrativa impõe, percorre-a em busca da significação sem contar com elementos que tradicionalmente o auxiliariam nesse trabalho. Hutcheon atribui as possíveis origens dessa tendência – em suscitar uma transformação da experiência do leitor, voltando sua atenção para a estrutura textual e representando sua atuação na história – aos primeiros romances epistolares, que encenam o ato de escrever e o de ler em seu interior:

O escritor chama a atenção de seu leitor para a atividade de escrever como um evento interno ao romance [ou à história], como um evento tão relevante quanto os eventos da história que ele deveria estar contando (HUTCHEON, 1991, p.12).

Em *As babas do diabo*, a estrutura narrativa observável, sobretudo nos trechos iniciais, remete a esse fenômeno, uma vez que o próprio narrador, ao refletir sobre as questões relacionadas ao contar a história, parece se reportar ao leitor ou, pelo menos, a uma entidade análoga.

Roberto Michel – o autor dramatizado no conto – é um tradutor e fotógrafo franco-chileno que, em meio a um passeio pelas ruas de Paris, entre uma página e outra de seu trabalho de tradução, defronta-se com uma cena plena de significados latentes – um

menino e uma mulher em suposta situação de intimidade – que o mergulha em uma intensa busca pela real natureza daquilo que observa. Ao realizar o registro fotográfico do episódio aparentemente banal, Michel adentra, dessa vez, na busca pelo significado do que capturou, imagem igualmente permeada de possibilidades semânticas.

Essa é, no entanto, uma descrição sumária e limitadora do conto, que se bifurca em histórias que, distintas, comunicam-se entre si, contendo uma à outra: uma que apresenta uma fábula mais alinhada às expectativas que usualmente circundam o texto narrativo literário, apresentando eventos diegéticos, e outra, que constitui uma poética da composição e do processo de significação, construindo reflexões de natureza quase teórico-crítica.

A imbricação de níveis narrativos, o recurso da história-dentro-da-história – ou até mesmo história-sobre-a-história – é um dos mais fundamentais da narrativa metaficcional, que traduz o comprometimento do referido fenômeno com a discussão do fazer literário em suas diversas dimensões. Segundo Mark Currie (1995), a superposição de camadas narrativas é um dos mais frequentes modos de inserção do discurso crítico na história, apontando estratégias metaficcionais distintas.

Esse aspecto é observável logo de início em *As babas do diabo*. A primeira sentença do conto já antecipa sua natureza autocrítica e autoconsciente que parece impedir a manifestação do fluir narrativo. O tom autoconsciente se propagará ao longo do texto: qualquer solução encontrada para a narração será ilusória e temporária, uma vez que o que ele pretende contar é demasiado complexo e multifacetado. O narrador, então, estabelece-se como autor, personagem e crítico do próprio texto, o que confirma as ideias de Currie (1995, p.3) ao afirmar que: “Localizar a questão da autoconsciência na fronteira entre ficção e crítica é reconhecer a forte e recíproca influência entre discursos que parecem inseparáveis”.

No texto metaficcional, os papéis de crítico e autor são frequentemente representados pela mesma figura, aspecto que favorece ainda mais a integração e a associação de discurso literário e discurso crítico. A autoconsciência, portanto, é o aspecto que emerge com maior vigor desse cenário:

O limite entre ficção e crítica é ponto de convergência em que ficção e crítica assimilam as percepções um do outro, produzindo uma energia autoconsciente em ambos os lados. [...] Para a ficção isso significa a assimilação de uma perspectiva crítica na narrativa ficcional, uma autoconsciência da artificialidade de suas construções e uma fixação pela relação entre mundo e linguagem (CURRIE, 1995, p.2).

Em *As babas do diabo*, o teor crítico do discurso se manifesta explicitamente, provocando uma atmosfera de estranhamento diante da aparente suspensão do fluxo narrativo. Na verdade, crítica e ficção estão – como aponta Currie – em coexistência: o narrador, antes mesmo de se afirmar personagem da história, inicia seu trabalho através de um posicionamento crítico sobre a criação literária, ao mesmo tempo em que conta a história sobre a composição da história. A imbricação desses discursos (o discurso ficcional e o discurso crítico), isto é, a exposição da natureza autoconsciente do texto se faz presente desde o primeiro parágrafo do conto:

Nunca se saberá como isto deve ser contado, se na primeira ou na segunda pessoa, usando a terceira do plural ou inventando constantemente formas que não servirão para nada. Se fosse possível dizer: eu viram subir a lua, ou: em mim nos dói o fundo dos olhos, e principalmente assim: tu mulher loura eram as nuvens que continuam correndo diante de meus teus vossos seus rostos. Que diabo (CORTÁZAR, 2010, p.69).

O trecho – ostensivamente metalinguístico – além de apresentar a consciência de que a linguagem dificilmente representa a experiência individual de forma completa e suficiente, por ser regida por convenções que visam organizar, mas que por vezes limitam as possibilidades expressivas – frustra as expectativas normalmente associadas à narrativa literária e ao próprio gênero conto.

Segundo as reflexões teóricas que compõem a teoria do conto – entre elas, algumas colocações realizadas pelo próprio Cortázar em textos como *Alguns aspectos do conto* – o gênero em questão tem uma economia própria; prescinde de acessórios, de excessos, limita-se à concisão e à concentração da totalidade de seus elementos em nome da significação:

O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário. E isto

que assim expresso parece uma metáfora, exprime, contudo, o essencial do método. O tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa ‘abertura’ a que me referia antes (CORTÁZAR, 2006, p.152)

O “rodeio” que dá início ao conto apresenta uma dupla ruptura: tanto com as expectativas do leitor em relação à narrativa, como com as convenções que identificam a narrativa literária breve. Entretanto, esse pode ser considerado um rodeio apenas aparentemente se a ideia de que a reflexão sobre a criação literária também é parte da história (senão a própria história) for aceita.

Percebe-se, portanto, com o início do conto, na quebra de expectativas e de convenções, um recurso essencialmente metaficcional. O leitor, consciente de que está diante da narrativa literária breve, espera que a história tenha início tão logo seja feito o primeiro contato com o texto. A ruptura dessa convenção parece requisitar que ele assuma posicionamentos diferentes em relação à narrativa.

Ainda ocupado com as ponderações acerca das dificuldades da composição narrativa, o narrador – cuja identidade ainda é desconhecida pelo leitor, justamente devido à postergação do início da história “propriamente dita” – afirma o caráter extraordinário da experiência que busca traduzir pela linguagem literária, aspecto ao qual atribui sua hesitação em relação à maneira pela qual contará:

Durante a narração, se fosse possível ir beber um chope por aí e a máquina continuasse sozinha (porque escrevo à máquina), seria a perfeição. E não é uma maneira de dizer. A perfeição, sim, porque o insondável que aqui é preciso contar é também uma máquina (de outra espécie, uma Contax 1.1.2) e de repente pode ser que uma máquina saiba mais de outra que eu, tu, ela – a mulher loura – e as nuvens (CORTÁZAR, 2010, p.69).

A palavra “máquina” nesse trecho suscita ideias como objetividade, imparcialidade e precisão; elementos dos quais o narrador julga precisar para assumir definitivamente a tarefa de contar a história, tanto que afirma que a perfeição só seria atingida se fosse possível uma espécie de transferência do que foi capturado pela Contax para a máquina de escrever.

Consciente de que essa perfeição não existe, de que a máquina não prescinde da mão e da mente humanas e que é necessário um árduo trabalho de construção e criação, o narrador suscita o debate acerca da concepção do texto, buscando discutir a ideia de escrita literária como atividade motivada unicamente pela inspiração:

(...) se eu for embora, essa Remington ficará petrificada sobre a mesa com esse ar de duplamente quietas que as coisas móveis têm quando não se movem. Então tenho que escrever. Algum de nós tem que escrever, se é que isto vai ser contado.” (CORTÁZAR, 2010, p. 69).

Mesmo diante do momento de aparente tomada de decisão – perceptível na expressão “tenho que escrever” – percebe-se que a indefinição suplanta os rompantes de certeza, instaurando a ambiguidade. Ao evocar a presença de um outro através da sentença “algum de nós tem que escrever”, o narrador possivelmente se refere à máquina de escrever, entretanto, recorre – embora sutilmente – a uma instância narrativa alternativa que assuma com ele a responsabilidade de trabalhar verbalmente o “insondável”. É essa alternância que de fato se manifesta ao longo do texto.

Além das “divagações teóricas” (ARRIGUCCI, 1995, p.241) sobre a criação literária, o personagem narrador pondera sobre como e por que narrar. Conforme apontado acima, incapaz de assumir a narração sozinho, evoca uma instância distinta, e, em seguida, se ocupa dos motivos pelos quais deve levar à frente seu projeto de narrar:

De repente me pergunto por que tenho que narrar isto, mas, se a gente se pergunta apenas por que aceita um convite para jantar (agora passa uma pomba, e parece que um pardal) ou por que quando alguém nos contou um bom caso, em seguida surge como uma cócega no estômago e não dá para ficar tranquilo até entrar no escritório aí do lado e contar adiante a mesma história; só então a gente se sente bem, contente, e pode voltar ao trabalho. Que eu saiba ninguém explicou isso, portanto, o melhor é deixar os pudores de lado e contar, porque afinal ninguém se envergonha de respirar ou calçar sapatos; são coisas que a gente faz e quando acontece alguma coisa estranha, quando encontramos uma aranha ou ao respirar sentimos como um vidro quebrado, então é preciso contar o que acontece, contar aos rapazes do escritório ou ao médico. Ai, doutor, cada vez que respiro... Sempre contar, sempre livrar-se dessa cócega incômoda no estômago (CORTÁZAR, 2010, p.70).

As conjecturas traçadas sobre os motivos pelos quais se deve narrar refletem a profunda ligação narrar/viver ou mesmo narrar/sobreviver. Tão natural quanto “respirar ou calçar sapatos”, a narração está ligada à própria condição humana. Como Scheherazades em busca da sobrevivência, depositamos nas narrativas pessoais (dentre outras) a responsabilidade de ordenar os emaranhados episódios que constituem a vida. Narrar é uma estratégia de aceitação e compreensão – mesmo que através da fabulação – da experiência individual, uma forma de sobreviver ao caos e à carência de sentido. Essa “cócega incômoda no estômago” corresponde à narração como necessidade, “sempre contar”, uma possibilidade de libertação dos estranhamentos que permeiam o estar no mundo. Aspecto ao qual Antonio Candido, em *A literatura e a formação do homem*, atribui a própria “função” da literatura de uma forma geral:

A produção e a fruição desta se baseiam numa espécie de necessidade universal de ficção e fantasia, que decerto é coextensiva ao homem, pois aparece invariavelmente em sua vida, como indivíduo e como grupo, ao lado da satisfação das necessidades mais elementares. E isto ocorre no primitivo e no civilizado, na criança e no adulto, no instruído e no analfabeto. A literatura propriamente dita é uma das modalidades que funcionam como resposta a essa necessidade universal (...) (CANDIDO, 2002, p.80).

Gustavo Bernardo, no Prólogo de *O livro da metaficção*, estende essa natureza fabuladora dos seres humanos à aquisição do conhecimento. Citando o filósofo Hans Vaihinger em *A Filosofia do “como se”*, Bernardo discute a faculdade organizadora da ficção, que seria capaz de orientar a significação das questões mais complexas:

Confrontado com as ameaças de fora (do mundo) e de dentro (de si mesmo), o ser humano reage fabulando: atribui sentido ao que se lhe apresenta sem sentido. Essa reação fabuladora é que constrói a civilização e suas instituições. A ficção é menos uma diversão do que um escudo contra as ameaças externas e internas, obrigando-nos a narrar uma luta interminável: o drama que nos constitui (BERNARDO, 2010, p.20)

A pausa digressiva do narrador no conto indicia a consciência de que a narrativa corresponde a um impulso humano e, por isso, imperfeita, limitada, não é capaz de desembaraçar esse complexo emaranhado. O comentário em questão impõe à narrativa, ainda, a mais fundamental das reflexões metaficcionais, que questiona a relação vida/arte,

expondo as limitações do processo de representação artística através da subversão e da crítica aos procedimentos pretensamente realistas, que não corresponderiam às múltiplas facetas e à natureza caótica da experiência humana. Narrar seria, portanto, (re)viver e, com isso, tentar sublimar, organizar e compreender essa desordem. Linda Hutcheon propõe que o texto metaficcional atribui um novo sentido a essa questão:

(...) eu não afirmaria que na metaficção a relação vida-arte tem sido completamente rompida ou resolutamente negada. Ao invés disso, diria que essa conexão ‘vital’ é reestabelecida, em um novo nível – o do processo imaginativo (do *storytelling*), e não o do produto (a história contada). E é o novo papel do leitor que se estabelece como veículo dessa mudança. (HUTCHEON, 1991, p.3).

A imersão nesse processo imaginativo provocaria a abertura a uma nova visão de mundo, mais consciente dos mecanismos que compõem e perpetuam certas convenções literárias que condicionam o olhar do leitor à passividade e à condição de simples receptor. Na narrativa cortazariana em análise, essa dinâmica de ruptura de paradigmas narrativos e de frustração de expectativas leva à reconsideração da própria noção de história como sucessão de acontecimentos de visibilidade e/ou impacto diegético, o que orienta o leitor a buscar enxergar para além do que é contado, sobretudo quando se leva em consideração a condição do narrador em relação ao material a ser narrado.

Apontando as fragilidades do que conhecemos por verdade, evidenciando sua natureza relativa, cambiante, que pode produzir verdades individuais e, portanto, não apenas “uma verdade” possível, o conto faz emergir a discussão sobre as soluções insatisfatórias que os recursos de composição narrativa estabelecem no que concerne à representação da realidade, uma das discussões mais imemoriais – e complexas – dos estudos literários, que se inicia com o texto aristotélico – fundador da teoria da literatura – e se estende a estudos mais contemporâneos, como os de Auerbach em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, publicado pela primeira vez em 1946, sem, no entanto, apresentar profundos questionamentos acerca da noção em análise. De acordo com Antoine Compagnon, é apenas com a emergência do pensamento voltado para os aspectos autorreferenciais do texto literário, que a noção tradicional de mimese foi questionada e reconsiderada:

Mas a *mimèsis* foi questionada pela teoria literária que insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo, e defendeu a tese do primado da forma sobre o conteúdo, do significante sobre o significado, da significação sobre a representação, ou ainda, da *sèmiosis* sobre a *mimèsis*. Como a intenção do autor, a referência seria uma ilusão que impede a compreensão da literatura como tal. O auge dessa doutrina foi atingido com o dogma da autorreferencialidade do texto literário, isto é, com a ideia de que o ‘poema fala sobre o poema’ e ponto final (COMPAGNON, 2012, p.95).

Alinhando-se ao referido ponto de vista, a narrativa em *As babas do diabo* expõe sua feição autorreferencial através da problematização do conceito usual de mímese, que se configura por meio de uma postura de indagação permanente diante dos mais diversos aspectos do processo de escrita e leitura literárias, inseridos como elementos fundamentais da história.

Dessa forma, a história, isto é, a transcorrência de episódios narrativos, continua aparentemente suspensa enquanto o autor/narrador/personagem/protagonista tece considerações sobre as formas de construção ficcional e reconhece a fragilidade desses procedimentos. Ao sugerir que, apesar de ser o narrador, não conhece claramente o teor dos eventos, ele se conscientiza da necessidade de narrar, mas transfere o poder (e responsabilidade) de construção de sentido ao leitor:

Vamos contar devagar, já se verá o que acontece à medida que escrevo. (...) E depois do ‘se’, o que porei, como vou fechar corretamente a oração? Mas se começo a fazer perguntas não contarei nada; é melhor contar, talvez contar seja uma resposta, pelo menos para alguém que esteja lendo (CORTÁZAR, 2010, p. 71).

Essa afirmação entra em consonância com o aspecto autoconsciente do texto metaficcional que, dentre outras provocações, exige do leitor papel ativo na leitura e no processo de significação, desconstruindo a suposta hierarquia autor/narrador/leitor. Tal hierarquia consistiria em uma relação de subordinação entre autor, que deteria poder sobre o significado do texto, narrador, que conheceria a história em sua completude, e leitor, que se deixaria orientar pelos direcionamentos oferecidos por essas duas instâncias “superiores”. Como é possível perceber através do trecho citado, o narrador não tem respostas, está tão desorientado quanto o leitor e sabe apenas que contar a história é inevitável e necessário, que contar já é a resposta. Sobre a questão dessa reviravolta na

experiência de recepção suscitada pelo texto metaficcional, Linda Hutcheon defende a ideia de uma crescente mobilização e envolvimento do leitor com o texto, que é “explícita e implicitamente forçado a reconhecer sua responsabilidade diante do texto, isto é, diante do universo romanesco [ou ficcional] que ele está construindo através do acúmulo dos referentes fictícios da linguagem literária” (1991, p.27).

No conto, essas exigências às quais o leitor é exposto provocam o estranhamento frente a perturbação de hábitos de leitura cristalizados ao longo de uma vasta tradição literária. Esse aspecto se faz visível na primeira sentença do trecho supracitado, que propõe a ruptura de convenções narrativas ao dizer que os eventos acontecem à medida que o autor escreve: “já se verá o que acontece à medida que escrevo”. Tradicionalmente, o narrador constrói a impressão de se reportar ao passado, de tentar (re)construir eventos acabados. Afirmando que as coisas acontecem porque ele as escreve, o narrador/autor assume uma postura de desmascaramento de seu próprio papel e de seus artifícios, expondo a atividade criadora e desnudando a crise inerente ao momento de se projetar a narrativa.

Ao mesmo tempo em que sugere que a predominância de divagações autocríticas ameaça a narrativa de paralisia – “se começo a fazer perguntas não contarei nada” –, o narrador reconhece que o próprio ato de contar já seria uma resposta; afirmação que evidencia que o seu verdadeiro eixo temático reside também na narrativa em si (no contar e suas implicações) e não apenas na fábula no sentido estrito.

Imerso nesse profundo conflito técnico e criativo que impede que a narrativa transcorra da forma esperada pelo senso comum, o conto parece finalmente se voltar para a história “de fato”, após cinco parágrafos de “reflexões hesitantes”, como aponta Arrigucci (1995, p.229):

Essas reflexões hesitantes, na aparência de meras divagações, sobre como e por que contar, ocupam os cinco primeiros parágrafos do conto, que tem um total de 23. Em vez de ser lançado, diretamente, no desenvolvimento fabular, o leitor se defronta, na realidade, com esse comentário desconcertante, feito em tom irônico e lúdico, a propósito de problemas relativos à técnica e à motivação do relato que se segue. O conto, no que diz respeito a seu modo de narração e a sua própria razão de ser passa, deste modo, a tema de si mesmo, imitando o cão que morde a própria cauda ou escorpião encalacrado.

Em busca de escapar desse labirinto em espiral provocado pelas incertezas do autor-narrador e pelas próprias complexidades inerentes à composição literária, a história (momentaneamente) cede às fórmulas consagradas de fabulação. Entretanto, a estratégia metaficcional permanece e se torna evidente sob a forma de paródia, uma vez que o texto se apropria ironicamente de uma forma literária popular, a narrativa policial, operando uma sutil desconstrução de suas convenções ao inserir – em meio ao fluxo normal da história – os já conhecidos comentários do narrador, que está no céu e avista nuvens, e ao apresentar a alternância de instância narrativa de terceira para primeira pessoa, frustrando radicalmente qualquer impressão de conforto que essa aproximação com o senso comum pudesse ocasionar no leitor:

Roberto Michel, franco-chileno, tradutor e fotógrafo amador nas horas vagas saiu do número 11 da rue Monsieur le-Prince no domingo sete de novembro passado (agora passam duas menorzinhas, com as beiradas prateadas). Fazia três semanas que estava trabalhando na versão para o francês do tratado sobre as recusas e recursos de José Roberto Allende, professor da Universidade de Santiago. [...] Mas o sol também estava lá, e por isso nada me impedia de dar uma volta pelos embarcadouros do Sena e tirar umas fotos da Conciergerie e de Sainte-Chapelle. (CORTÁZAR, 2010, p.71)

Ao efetuar a paródia de narrativas policiais nesse trecho, o conto força o leitor a reconhecer essa forma e a evocar o conjunto de convenções que a identificam. A linguagem supostamente objetiva do trecho, a adoção (temporária) do narrador em terceira pessoa – que atribuiria ao relato uma pretensa natureza de confiabilidade – e a riqueza de detalhes acerca de informações que parecem importantes para o desenvolvimento da história (como as informações sobre o protagonista, seu endereço, a data exata em que se passaram os eventos) evocam convenções narrativas próprias da narrativa policial. No entanto, não apenas na passagem citada anteriormente, como em diversas outras do conto, esses arranjos convencionais são subvertidos pelas digressões do narrador – que comenta sobre a aparência das nuvens, indiciando sua natureza distraída e pouco objetiva e fazendo referência à sua “posição” em relação à narrativa – e pela duplicação do narrador em onisciente e personagem, que resulta no constante questionamento de características discursivas inerentes a ambas as instâncias.

A narrativa policial, chama atenção para a preponderância do ponto de vista de um narrador que se mostra conhecedor de todos os detalhes da história e que possui autoridade para sonegar ou falsear as informações essenciais ao leitor, em nome da manutenção do suspense. Assim, como atesta Patricia Waugh, ao mesmo tempo em que realiza a “desfamiliarização dessas estruturas, montando diversas contra-técnicas para minar a autoridade do narrador onisciente, o encerramento do texto e a interpretação definitiva” (1984, p.13), o conto – através do recurso da paródia – realiza também a manutenção e a renovação da relação entre forma e conteúdo, acentuando o potencial polissêmico do texto. Manutenção porque, ao evocar as formas amplamente conhecidas, a paródia não deixa de valorizar (ou homenagear) essa tradição. Renovação porque, ao apontar as falhas ou as convenções do texto parodiado, propõe a ruptura de paradigmas e a transformação do olhar e do horizonte de expectativas do leitor.

Em *Uma teoria da paródia*, Linda Hutcheon delinea esse movimento de reafirmação e subversão da tradição através da ironia:

Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento (sic) do leitor no ‘vai-vêm’ intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E.M. Forster, entre cumplicidade e distanciação (HUTCHEON, 1985, p.48).

Patricia Waugh complementa ainda, na seção intitulada *The method of parody: creation plus critique* (*O método da paródia: criação mais crítica*), que

(...) a paródia renova e mantém a relação entre a forma e o que ela pode expressar, desestruturando um equilíbrio prévio que se tornou tão rígido que as convenções da forma só podem expressar um conteúdo limitado ou mesmo irrelevante. A quebra do paradigma convencional desnuda deliberadamente o processo de automatização que ocorre quando um conteúdo se apropria totalmente de uma forma, paralisando-a com associações imutáveis que gradualmente a removem do alcance das possibilidades artísticas (1984, p.68).

Dessa forma, a apropriação das convenções da narrativa policial realizada pelo conto contestam e minam a suposta objetividade dessa forma, apontando suas limitações

ao inserir uma digressão – expressa entre parênteses – que relembra ironicamente ao leitor a natureza titubeante do narrador, que pode ser extensível a qualquer narrador, de qualquer história. O principal elemento de estranhamento, entretanto, é a oscilação de voz narrativa, que se mostra pela primeira vez no parágrafo supracitado, e que permanece ao longo do conto, por meio da “combinação de testemunho com participação” (ARRIGUCCI, 1995, p.239).

Essa duplicidade de narração expõe a narrativa ao impasse – já que radicaliza uma das convenções literárias mais cristalizadas – além de representar estruturalmente a natureza dúplice do conto. Não apenas a personagem se apresenta sob o signo da duplicidade (nome composto, dupla nacionalidade, duas atividades), como a própria forma de representar a ficção e suas implicações (por meio do olhar e por meio da linguagem escrita), o que remete à ambiguidade que se estabelece por meio da manifestação do fantástico.

Em meio ao breve momento de comprometimento com a fabulação, o narrador Roberto Michel descreve seu passeio pelas ruas de Paris no momento que antecede o evento mais decisivo da narrativa: o da realização da fotografia. Na descrição de seu “passeio hamletiano” pelas ruas de Paris, predomina a narração em primeira pessoa; trata-se de um narrador-personagem, que procrastina o andamento da história, perambula distraído e desocupado. Essa postura é, então, censurada pela manifestação da narração em terceira pessoa, que comenta a desatenção de Michel quando confunde o poeta cujo texto deveria lembrar ao avistar o hotel de Lauzun, evocando versos de Apollinaire e não de Baudelaire, que de fato morou na referida hospedaria.

Esse embate entre o posicionamento distraído/digressivo do narrador Roberto Michel e a postura (pretensamente) mais objetiva do narrador em terceira pessoa, além de ser a tônica da narrativa, representa o choque permanente entre uma (suposta) objetividade, que estaria relacionada, por exemplo, às convenções de um desenvolvimento fabular mais nítido e a uma visão subjetiva, contestadora dessas convenções, atenta aos problemas da criação literária. Dessa forma, a duplicidade de foco narrativo reflete a bifurcação do conto em história “propriamente dita” e exercício de (auto) crítica, como afirma Arrigucci:

Realizando-se, então, como forma orgânica, a narrativa contém, até certo ponto, uma poética ou um problema de poética (e até certo ponto, literatura sobre literatura, linguagem sobre a linguagem), mas contém ainda algo mais (a história medular que, afinal, se conta e tem sentido próprio), e esse algo mais exige o rodopio da linguagem sobre si mesma. Assim, incorpora, por necessidade intrínseca, um projeto de construção ficcional e a discussão de sua possibilidade, mas não se esgota nisso (1995, p.230).

Nesse movimento de duplicação e internalização se reflete a contestação da identidade da história unicamente como sucessão de eventos, ampliando suas potencialidades semânticas, propondo a reflexão sobre o tão obscurecido, e por vezes idealizado, processo de escrita literária.

Às etapas da construção ficcional somam-se os dilemas que permeiam cada uma delas; da escolha do foco narrativo ao emprego lexical, parte significativa das decisões relacionadas à criação literária encontram-se em *As babas do diabo* fomentando uma intensa problematização que afeta frontalmente o leitor, que assume status de co-autor, levado pela narrativa a observar os detalhes da tessitura literária, mais exposta em sua natureza ambígua e aberta.

Imerso em sua perambulação distraída, mas disposto a tirar fotos de construções históricas em Paris – o narrador-fotógrafo Roberto Michel busca, com isso, preencher o tempo, “combater o nada” (CORTÁZAR, 2010, p.72). O ato fotográfico, portanto, desponta como uma forma de significar a experiência, de aguçar o olhar sobre o cotidiano. Dos momentos que antecedem a realização da fotografia emergem reflexões que se alinham à natureza metaficcional do conto; estende-se, portanto, a discussão acerca das implicações da fotografia às questões da produção textual.

Já no espaço onde se dará a captura da cena, o narrador está em plena divagação do olhar quando visualiza o encontro entre a mulher e o menino. Observando com maior cuidado, parece abandonar o olhar distraído, mas, ao mesmo tempo, mergulha em conjecturas, passando a formular hipóteses, conceber histórias possíveis para o que observa à distância:

O que eu havia tomado por um casal parecia muito mais um menino com a mãe, embora ao mesmo tempo eu percebesse que não era um menino com a mãe, de que era um casal no sentido que damos sempre

aos casais quando os vemos apoiados nos parapeitos ou abraçados nos bancos das praças (CORTÁZAR, 2010, p.73).

O olhar se apura: o que antes havia sido visto de relance agora é analisado, (re)construído. Surgem os questionamentos e as formulações hipotéticas em relação à imagem observada. O observador julga perceber nervosismo no rapaz apenas com base em seu comportamento gestual, chegando a afirmar que o jovem se sentia “sufocado pela vergonha” (CORTÁZAR, 2010, p.73) e que estava à beira da fuga. Acreditando na veracidade de suas impressões sobre o que visualizava, Michel afirma que tudo parecia muito claro para, em seguida, declarar:

Creio que sei olhar, se é que sei alguma coisa, e que todo olhar goteja falsidade, porque é o que nos arremessa mais para fora de nós, sem a menor garantia [...]. De qualquer modo, quando de antemão se prevê a provável falsidade, olhar se torna possível; basta talvez escolher bem entre o olhar e o olhado, despir as coisas de tanta roupa alheia. E, claro, tudo isso é bem mais difícil (CORTÁZAR, 2010, p.74).

A reflexão emerge como uma das mais reveladoras da narrativa, permeada pela profunda discussão acerca do olhar e de suas implicações para as formas de se reconstruir a realidade na arte e de se compreender as imagens que constituem a vida. Se todo “olhar goteja falsidade”, porque não oferece garantias, e assumir essa falsidade possibilita o olhar, é possível inferir que a concepção de realidade veiculada pelo conto é de natureza multifacetada, impossível de ser apreendida mediante a simples observação. Aceitar essa condição, como afirma o narrador, seria o equivalente a buscar maior integração a essas diversas e insondáveis facetas; considerar a realidade como um artifício, apesar de bem mais difícil, possibilitaria uma visão de mundo mais liberta, despida “de tanta roupa alheia”, aberta à natureza fragmentária, contraditória e descontínua da realidade que nos cerca.

No que se relaciona à narrativa em si, essa reflexão adquire natureza crítica. Presumir a falsidade do olhar equivaleria a tomar consciência de que as representações do mundo – sejam elas artísticas, ou mesmo pessoais – seriam, *a priori*, julgamentos, aproximações, construções artificiais. Portanto, aderir a um olhar consciente desse aspecto seria um exercício de conscientização sobre a complexidade da representação

artística, alçar o alcance de uma compreensão mais atenta às naturais fraturas do discurso artístico. Essa proposta de reviravolta do olhar se alinha às premissas da construção e da leitura metaficcionais, que buscam despir a narrativa, expor seus artifícios – sua “falsidade” – no intuito de desmistificar, e reconhecer, seus mecanismos de composição.

Em seguida, como em uma demonstração prática dessa divagação teórica, o narrador protagonista se dedica à observação e à descrição das figuras envolvidas na cena, construindo um universo de livre fabulação que se baseia nas impressões provocadas pelo olhar. Esse momento provoca uma discussão sobre os procedimentos descritivos literários e, por conseguinte, das restrições que a linguagem pode impor aos propósitos do narrador, além de se configurar como uma tentativa de resgate do momento em que Michel observa e imagina o que se passa com o suposto casal:

A caracterização do casal, por imprecisa e aproximativa que seja, é, no entanto, uma tentativa de resgatar a realidade perdida no tempo e deve conter os elementos que foram suficientes para despertar o interesse do fotógrafo, a sua atenção, levando-o, por fim, à foto e às consequências que dela advieram. É preciso, portanto, examinar mais detidamente traços particulares que a compõem, visto que esses atuaram, apesar da ambiguidade (ou talvez por isso mesmo) e de seu aparente caráter estático, como verdadeira mola propulsora dos acontecimentos que integram o restante da história (ARRIGUCCI, 1995, p. 246).

Dedicado à descrição da mulher que se encontrava na praça com o menino, Michel deixa claro que sua percepção não é passível de reconstrução por meio da linguagem, discutindo a insuficiência das palavras “delgada e esbelta” como “injustas para dizer o que era” (CORTÁZAR, 2010, p. 74). Percebe-se também a tentativa de se atribuir à figura feminina em questão certa atmosfera misteriosa, por vezes obscura, através da própria inadequação das palavras encontradas para representá-la verbalmente. Ao descrever o rosto como “branco e sombrio” e imediatamente pontuar que essas também eram duas palavras “injustas” para reconstruí-lo, o narrador compõe a impressão de que havia algo de nefasto na expressão – e mesmo nas atitudes observadas – da mulher, indiciando sua participação nos eventos posteriores e a própria natureza desses episódios.

O reconhecimento da fragilidade dos procedimentos descritivos e mesmo da linguagem encontra-se expresso inclusive no momento de se reconstruir um simples objeto do cotidiano, o casaco de pele que vestia a mulher, descrito como “quase negro,

quase longo, quase belo” (CORTÁZAR, 2010, p. 74). A expressão “quase” – associada a palavras às quais não caberia o tom de imprecisão – nos direciona à percepção do status convencional dos procedimentos de descrição na composição literária; o texto, portanto, suscita a discussão acerca de suas limitações.

A natureza da observação de Michel corresponde à descrição do olhar da mulher: como “saltos no vazio”; seu investimento descritivo na verdade corresponde a uma de suas diversas tentativas de compreender a natureza das experiências que busca recompor, ao mesmo tempo em que aponta para o reconhecimento da impossibilidade do expediente descritivo livre de imprecisões, por isso ele afirma: “Não descrevo nada, na verdade tento entender” (CORTÁZAR, 2010, p.74).

Com essa passagem pretensamente descritiva, o leitor percebe a dimensão do desconcerto do narrador, que se encontra dominado pela complexidade da história que está para contar, além de se mostrar ciente de sua imperfeição diante da tarefa de traduzir verbalmente o que teria sido percebido pelo olhar (e posteriormente capturado pela câmera). Essas incursões pelos procedimentos descritivos guardam o posicionamento crítico do texto em relação à sua natureza convencional e ilusionista:

Descrições de objetos na ficção são simultaneamente criações desse objeto. (Descrições de objetos no contexto do mundo material são determinadas pela existência desse externamente à descrição). Assim o status ontológico dos objetos ficcionais é determinado pelo fato de que eles existem em virtude de, enquanto também formam, o contexto ficcional que são finalmente as palavras na página. Essa linguagem tem que ser altamente convencional a fim de realizar simultaneamente a função de criar um contexto e um texto. A metaficção, ao desnudar essa função das convenções literárias chama atenção para o que chamarei de paradoxo da criação/descrição que define o status de *toda* a ficção (WAUGH, 1984, p.88).

As palavras de Waugh evidenciam mais uma estratégia autoconsciente da narrativa de Cortázar, uma vez que o narrador descreve como se rememorasse a aparência das personagens – fazendo referência irônica a essa falsa existência prévia – ao mesmo tempo em que expõe seu status convencional.

Enquanto se dedica apenas à descrição da figura feminina, o narrador Michel associa descrição e fabulação quando se trata do rapaz que divide com a mulher a cena

na praça. Suas conjecturas acerca do que as características do menino evocam constituem a história da personagem:

Na marca dos quatorze, talvez dos quinze, dava para adivinhá-lo vestido e alimentado por seus pais mas sem um centavo no bolso, tendo que deliberar com os colegas antes de decidir entre um café, um conhaque, um maço de cigarros. Andaria pelas ruas pensando nas companheiras de estudo, no bom que seria ir ao cinema e ver o último filme, ou comprar romances ou gravatas ou garrafas de licor com rótulos verdes e brancos (CORTÁZAR, 2010, p.75).

Com base na observação, o espectador/narrador formula uma história possível para a personagem, reproduzindo algumas ideias relacionadas ao senso comum, como o fato de ser totalmente dependente dos pais por aparentar ser adolescente ou desejar envolvimento afetivos e independência. Consciente de que suas formulações se baseiam no senso comum, o narrador conclui que aquela era a biografia do menino que observava, mas poderia ser a de qualquer menino da mesma idade (CORTÁZAR, 2010, p.75), reconhecendo o caráter convencional das fórmulas genéricas que perpetuam os assim chamados clichês de composição literária. Patricia Waugh – reportando-se a essa conduta metaficcional de se apropriar ironicamente dos métodos a serem suplantados – observa, portanto, que:

A metaficção desnuda as convenções do realismo; ela não ignora ou as abandona. Frequentemente as convenções realistas fornecem o “controle” nos textos metaficcionais, a norma ou o fundo contra o qual as estratégias experimentais se destacam. Obviamente, isso permite ao leitor um nível estável de familiaridade sem o qual os deslocamentos subsequentes poderiam ficar totalmente sem sentido (...) (WAUGH, 1984, p.18).

Esse jogo de evocação de modelos para a sua superação ou, pelo menos, exposição de suas imperfeições se delineia nas passagens pretensamente descritivas através da associação entre descrição e narração; ambos os procedimentos emulam fórmulas já conhecidas do leitor, mas confundem a recepção no sentido de que adicionam a esses expedientes as dúvidas e as imprecisões da voz narrativa, além de questões linguísticas que rompem com a sensação de familiaridade ocasionada pela apropriação de convenções. Ainda em meio à “divagação fabulatória” – uma vez que as narrativas

formuladas não passam de pressuposições típicas da observação à distância – o narrador, então, mergulha na construção da história do encontro entre o rapaz e a mulher:

O menino havia chegado até a ponta da ilha, viu a mulher e achou-a encantadora. A mulher esperava isso porque estava ali para esperar isso, ou talvez o menino tenha chegado antes e ela o tenha visto de um terraço ou de um automóvel, e saiu ao seu encontro, provocando o diálogo com qualquer pretexto, certa desde o começo de que ele teria medo dela e tentaria escapar, e que naturalmente ficaria, domado e soberbo, fingindo a veteranaria e o prazer da aventura. O resto era fácil porque estava acontecendo a cinco metros de mim e qualquer um teria conseguido medir as etapas do jogo, a esgrima irrisória; seu maior encanto não era o presente, e sim a previsão do desenlace (CORTÁZAR, 2010, p.76).

A narrativa do encontro – também de acordo com certos modelos ligados ao senso comum – configura-se como mais uma história possível, mas apenas fruto da imaginação “literária”. Na passagem acima, Michel parece se dividir entre narrador (no sentido de que compõe as narrativas imaginárias), espectador (que observa a cena à espera de que algum acontecimento de fato se desenrole) e autor iminente, à beira de realizar um flagrante fotográfico:

Tudo isso podia acontecer, mas ainda não acontecia, e perversamente Michel esperava, sentado no parapeito, aprontando quase que sem perceber a câmara para tirar uma foto pitoresca num canto da ilha com um casal nada comum falando e se olhando (CORTÁZAR, 2010, p.76).

À espera do momento certo a ser fotografado, Michel finalmente se dá conta de que seu esforço em atribuir narrativas possíveis – mais “irreais” – à cena não ajudava a preencher o vazio que emergia do silêncio e do desconhecimento acerca da natureza do que observava: eram apenas duas pessoas “desigualmente jovens” (CORTÁZAR, 2010, p.76), o quase nada que guardava uma “aura inquietante” contra a qual – na crença do narrador protagonista – apenas a fotografia poderia se erguer, em busca de atribuí-la algum sentido, aspecto que denuncia a (possível) desconfiança que Michel tinha de seu olhar, depositando confiança no potencial revelador da máquina.

Todas essas divagações – tanto teóricas, quanto “fabulatórias” – do narrador remetem à relação entre o olhar e o narrar, ao confronto e à ligação próxima que existem entre essas atitudes. O olhar, que com frequência suscita um posicionamento de

construção narrativa, pode ser enganoso e levar a inferências falaciosas, baseadas majoritariamente na superfície das coisas e nas impressões iniciais que se desenvolvem a partir da observação.

A construção literária autorreflexiva encontra paralelo nessas formulações do texto cortazariano, uma vez que rebate o mundo (construído) das aparências, realizando a exposição das engrenagens que o produzem. Esse aspecto se materializa principalmente no questionamento das estratégias realistas de construção ficcional e, por extensão, da própria noção de realidade; deflagrando a discussão das noções de mimese e de verossimilhança, a composição metaficcional toca nos pontos mais fundamentais da práxis literária. O realismo é exposto, portanto, como uma estratégia convencional que não corresponde à noção de “vida real”, propondo também que essa noção é fruto da forma como as próprias experiências ficcionais realistas ensinam o indivíduo a perceber, internalizar e compartilhar a realidade. James Wood, em *Verdade, realismo e convenção*, observa que esse realismo:

(...) é apenas mais convenção que reflete as aspirações de leitores pequeno-burgueses. Barthes argumentava que não havia maneira “realista” de narrar o mundo. Desfez-se a ilusão ingênua do autor oitocentista de que uma palavra possui ligação necessária e transparente com seu referente. O leitor apenas se move entre os gêneros variados e opostos de criação literária – e o realismo é simplesmente o mais confuso, e talvez o mais obtuso, por ter menor consciência de seus procedimentos. O realismo não se refere à realidade; o realismo não é realista (WOOD, 2011, p.184).

Em *As babas do diabo*, o trabalho de desconstrução de convenções realistas está ligado à representação da própria atmosfera ambígua do texto, que desafia o olhar do senso comum, propondo o desenvolvimento de olhares atentos para além das significações mais ligadas à superfície textual. Esse aspecto se expressa no texto, por exemplo, no momento em que Michel se dá conta de um elemento até então despercebido, mas que é fundamental à cena que observa: o homem que se encontra “engaiolado” em um automóvel – e, por isso, de acordo com o narrador – quase imperceptível. Também o observador Michel é ludibriado pelo estrato mais superficial, deixando de atentar para algo que pode guardar a resposta às suas suposições sobre a real natureza da cena observada.

A incursão nas camadas mais complexas do texto leva à reconsideração da ideia de paralisia narrativa que se mostra devido à profusão de comentários críticos ou mesmo de presunções acerca da cena a ser fotografada posteriormente: a imbricação e o enovelamento dessas camadas forma a história, do ponto de vista da composição metaficcional; a aparente paralisia, na verdade, apresenta a verdadeira história, o real repositório semântico do texto, no qual se encontra sua natureza autocrítica e autoconsciente, uma vez que o texto metaficcional “transforma as propriedades formais da ficção no assunto do texto” (HUTCHEON, 1991, p.18).

Até mesmo o momento da realização da fotografia, que deveria dar fim às divagações do narrador, revela seu caráter distraído: “Com um diafragma 16, com um enquadramento onde não entrasse o horrível automóvel preto, mas sim essa árvore, necessária para quebrar um espaço demasiado cinzento ...” (CORTÁZAR, 2010, p.77). Ao valorizar a faceta estética da fotografia com a focalização de uma árvore que harmonizaria melhor as cores, o fotógrafo opta por retirar da imagem justamente o elemento que poderia ser decisivo ao desvendamento do significado da cena, conforme já abordamos. Essa atitude reitera a natureza da personagem que acumula a função de narrador, contrariando a ideia de comprometimento com a seleção e a organização do material narrativo, ressaltando as possibilidades de falha, desorientação e falseamento em que o discurso do narrador pode incorrer.

A configuração do momento propício à realização do registro fotográfico, a saber, a progressiva aproximação física entre a mulher loura e o rapaz, estimula o narrador fotógrafo em seus devaneios de fabulação. Nem mesmo a iminência do momento decisivo contém seu impulso em imaginar as narrativas que preenchessem aquele universo de insinuações que visualizava:

Imaginei os possíveis finais [...] previ a chegada à casa (um andar baixo, provavelmente, que ela saturaria de almofadas e gatos) e imaginei a aflição do garoto e sua decisão desesperada de disfarçá-la e deixar-se levar fingindo que para ele não se tratava de nada novo. Fechando os olhos, se é que os fechei, pus a cena em ordem, os beijos brincalhões, a mulher rejeitando com doçura as mãos que pretendiam despi-la como nos romances, numa cama que teria um edredom lilás, e obrigando-o, em vez disso, a deixar que ela tirasse a roupa dele, verdadeiramente mãe e filho debaixo de uma luz amarela de opalina [...] Podia ser assim, podia muito bem ser assim (...) (CORTÁZAR, 2010, p.78).

A fabulação do enlace amoroso entre os dois personagens configura-se como uma projeção, uma história do que poderia acontecer após o momento fixado pela fotografia e traduz um dos hábitos de apreciação fotográfica mais comuns: imaginar os acontecimentos posteriores àquela imagem que se apresenta ao olhar: conjugar o contar ao olhar. A abertura semântica das cenas que se visualizam no cotidiano – ou através de fotografias – e o desconhecimento que o espectador possui em relação a elas o impele a fugir dessa situação de desconforto através da formulação dessas histórias, mesmo que elas sejam mais “fabricações irreais” do que realidade.

No entanto, apesar de seus impulsos narrativos, Roberto Michel conserva a crença – conforme já apontado anteriormente – de que apenas a máquina fotográfica pode revelar o que de fato se passa entre aqueles personagens, naquela íntima pracinha em Paris. Essa convicção, aliada ao desejo de se aproximar da verdade, leva-o a, finalmente, realizar a fotografia, aprisionar aquele momento numa “pequena imagem química” (CORTÁZAR, 2010, p.79).

Em meio aos protestos da mulher contra a realização da fotografia – atitude que nos remonta às antigas crenças populares de que a fotografia aprisionava as almas – ocorre a fuga do menino, “perdendo-se como um fio da Virgem no ar da manhã” (CORTÁZAR, 2010, p.79). Esse momento – representado por uma imagem que remete a movimento, fluidez, e faz referência a teias de aranha construídas não para abrigar ou capturar presas (como é mais comum), mas para favorecer o deslocamento (a fuga rumo ao desconhecido, o desvencilhar-se de uma situação) – desencadeia a narrativa propriamente dita. Provocada – ou possibilitada – pela consumação do registro fotográfico, a liberdade recém adquirida do rapaz equivale à liberação de episódios diegéticos mais alinhados ao horizonte de expectativas do leitor que se defronta com a narrativa literária breve.

É, portanto, a partir da realização do registro e da fuga do rapaz que a transcorrência de episódios narrativos se estabelece de forma definitiva, o que não incorre na suspensão das aproximações entre texto e crítica literários. O que se torna visível, na verdade, é uma intensa imbricação entre as duas tendências, cada vez mais enoveladas e condicionadas ao desafio da experiência de leitura e significação. Se até então a história estava aparentemente em suspensão, em favor da emergência de comentários

autoconscientes e de metáforas autorreflexivas, que, conforme já observamos, têm tanta relevância semântica quanto os eventos diegéticos propriamente ditos, a fotografia deflagra a expectativa de um novo estágio na narrativa, que se expressa tanto textual, como graficamente no conto:

O que vem a seguir ocorreu aqui, quase agora mesmo, num quarto de quinto andar. Passaram-se vários dias antes que Michel revelasse as fotos do domingo; as da Conciergerie e da Sainte-Chapelle era o que deviam ser. Encontrou dois ou três enquadramentos de prova já esquecidos, uma tentativa frustrada de apanhar um gato assustadoramente encarapitado no telhado de um banheiro público e também a foto da mulher loura e do adolescente (CORTÁZAR, 2010, p.80).

A anunciada mudança de tempo e de espaço – embora esses elementos não sejam claramente delineados nas passagens anteriores do conto, uma vez que o narrador está “entre nuvens”, morto – com as expressões “quase agora mesmo, num quarto de quinto andar” determina também uma provável mudança de tom narrativo, promovendo a expectativa de que o conto finalmente apresentará eventos narrativos, que estarão relacionados à captura da cena pela lente da Contax.

O momento em que a fotografia (re)adquire movimento e a cena parece transcorrer pela segunda vez exhibe a natureza fantástica da narrativa de modo mais intenso. É a partir desse rompimento com a noção comum de realidade que se desencadeia a morte do protagonista, narrador e fotógrafo em pleno processo de observação e de “tradução”, vítima de sua própria obra.

Os trechos finais do conto revelam que o apuro do olhar que o narrador buscava tão obsessivamente não causa impacto sobre o seu olhar *flanêur*. Imerso em suas digressões e fabulações, o narrador (e o personagem) Roberto Michel deixa de atentar para o que apresentava potencial semântico – e até mesmo a possível chave para suas dúvidas em relação à natureza da imagem que observou e registrou fotograficamente. O comportamento oscilante de Michel – que se divide entre a distração e a observação – representa a natureza dupla da narração:

A *flanêrie* de Roberto-Michel parece implicar, então, tanto o andar ao léu como a parada indagadora. A narrativa representa esse caminhar que, às vezes, se detém, submetendo-se ela própria a esse ritmo binário

do *flâneur*, que alterna movimento e repouso: representa, por instantes, a ação, e, logo depois, para em divagações reflexivas, que constituem um rodopio da consciência crítica sobre a própria ação representada (ARRIGUCCI, 1995, p. 243).

A presença de um quarto elemento na cena – “o homem de chapéu cinza sentado ao volante do automóvel” (CORTÁZAR, 2010, p.77) – inicialmente percebida como algo a ser dispensado pelo enquadramento da fotografia, revela-se como o elemento principal do arranjo imagético que incita o fotógrafo a se transformar em narrador. No entanto, atento ao que salta de forma mais intensa aos olhos, um encontro entre uma mulher mais velha e um menino, cujas particularidades reproduzem paradigmas que remetem à ideia de encontro amoroso – o fato de estarem em uma “íntima pracinha”, a sós e agindo de forma análoga ao “sentido que damos sempre aos casais” (CORTÁZAR, 2010, p.73) –, Michel dedica pouca atenção ao homem que era aparentemente apenas mais uma testemunha da cena, apenas mais um ocupante do espaço narrativo, quase fundido a um objeto, o automóvel que ocupava e “deformava” a cena observada.

Sonegando, portanto, maiores esclarecimentos ao leitor – que “enxerga” os acontecimentos através dos olhos do narrador-personagem, que se recusa a mantê-los abertos frente à iminência de sua própria morte – a narrativa se encerra multiplicando sua porosidade, reverberando os questionamentos que a sustentam. Roberto Michel é, além de narrador e personagem, o leitor, abarcando as implicações relacionadas às referidas noções que compõem a dinâmica de composição e significação narrativa.

A narrativa, por sua vez, passa por momentos de impasse; frente à complexidade do processo de tessitura, associada à eclosão do discurso metaficcional, desafia o olhar, força a observação dos detalhes e de seu poder de significação. Sustentada apenas pelo tênue fio da visão para além do óbvio e para dentro dos mecanismos ficcionais, a narrativa em *As babas do diabo* propõe a ruptura de expectativas e de fórmulas de composição e recepção convencionais.

Desamparado, carente de desenvolvimentos narrativos explicativos, de uma conclusão esclarecedora, o leitor mais uma vez é impelido a se dependurar nos fios da Virgem, a buscar autonomia e maturidade, transformando a ideia de leitor como mero consumidor de histórias na de leitor como participante do processo de composição.

4.2 Livrar as coisas de tanta roupa alheia: narrador e fotografia como desnudamento da narrativa

Ao longo da leitura de *As babas do diabo*, verificam-se uma variedade de recursos por meio dos quais é possível perceber o caráter autoconsciente, autorreflexivo e marcadamente metaficcional do texto. A tessitura de Cortázar adere a diversas estratégias de entrelaçamento de discursos no intuito de provocar a desmistificação da ideia de transparência narrativa (em suas distintas formas de materialização, como a onisciência narrativa), expor os bastidores e as fendas do processo de composição narrativa e suscitar o estranhamento na experiência de leitura, deslocando o leitor do papel que lhe é tradicionalmente atribuído.

Essas estratégias se materializam no texto por meio da duplicação do foco narrativo (a narração é realizada pela associação entre um narrador em primeira pessoa e um narrador em terceira pessoa) e através da presença da fotografia (que remete a uma série de questões metafissionais, além de proporcionar o recrudescimento do fantástico como recurso de questionamento da noção de realidade e de construir metáforas dos atos de escrever, ler e interpretar). A partir dos elementos supracitados – o narrador e a fotografia – eclode a diversidade de discussões que operam a relação entre discurso crítico e discurso literário e revelam a natureza autoconsciente da narrativa.

Outro aspecto evidente da narrativa de Cortázar em análise é a coexistência de estratégias mais incisivas, que evocam explicitamente a metaficcionalidade do texto, e de estratégias mais brandas, que operam por meio de construção metafórica e/ou sugestão, associadas a procedimentos que chamam atenção tanto para as questões diretamente ligadas à composição literária, como para os aspectos inerentes à linguagem verbal.

Tais desdobramentos remetem às inúmeras possibilidades de formas pelas quais o discurso crítico emerge da narrativa e de meios de desenvolvimento da metaficção no texto. A pluralidade de recursos metafissionais e suas diferentes formas de desenvolvimento chama atenção de estudiosos do referido fenômeno e estimula algumas formulações classificatórias.

Na tentativa de desenvolver o até então obscuro termo lançado por William Gass, Robert Scholes, em *Metafiction*, estudo publicado em 1970, detecta variações das formas

pelas quais se desenvolve a relação entre ficção e crítica no texto metaficcional. A ideia de Scholes parte do princípio de que a metaficção resulta da assimilação de diversas perspectivas teóricas no processo ficcional, que estão condicionadas aos aspectos que emergem da ficção literária.

Tal concepção termina por estabelecer uma das primeiras tipologias do texto metaficcional: o autor defende que quatro desdobramentos do texto ficcional – ficção de formas, de ideias, de existência e de essência – suscitam a manifestação de quatro perspectivas críticas – formal, estrutural, comportamental e filosófica. Com essa associação entre ficção e crítica, Scholes estabelece um esquema dos “tipos” de texto metaficcional, considerando que o referido fenômeno literário incorpora as diversas feições do discurso crítico à narrativa.

Sobre as ideias de Scholes, Mark Currie pontua que, apesar do investimento em organizar o fértil terreno da metaficção, sua classificação acentua as dificuldades em se delimitar o aspecto dominante do texto metaficcional. Essas dificuldades advêm, curiosamente, da diversidade de perspectivas que a reflexão autocrítica e a própria narrativa podem apresentar. A metaficção, como fenômeno rico e complexo, não se subordina a modelos estáticos; é justamente isso que sua narrativa/crítica busca contestar. Dessa forma, Currie sugere, ainda, uma observação mais ampla do fenômeno, que apresenta uma profusão de estratégias que, entretanto, apresentam como aspecto comum a eclosão do discurso (auto) crítico em meio aos meandros ficcionais.

De acordo com a proposição do autor – presente na introdução à reunião de ensaios *Metafiction* (1995) – há estratégias metaficcionais que se utilizam de recursos mais contundentes, explícitos, e as que operam de forma mais sutil, apenas sugerindo o pensamento crítico e, conseqüentemente, a autoconsciência – que, no entanto, se baseiam sempre no diálogo e na relação de proximidade com a crítica literária:

Essa diferença ilustra uma importante distinção preliminar na forma como a metaficção dramatiza a fronteira entre ficção e crítica, quer como intervenção autoral, quer como dramatização integrada da comunicação entre autor e leitor. Nos dois casos, é frequentemente através de um limite interno entre vida e arte que o romance [ou a ficção] desenvolve o comentário sobre si mesmo que lhe dá autoconsciência crítica (CURRIE, 1995, p.4).

As referidas estratégias, de acordo com Currie, seriam meios de expressão da progressiva conscientização da produção literária sobre a natureza artificial de sua construção e da exposição do caráter convencional da relação entre a linguagem e o mundo. Essa tentativa de classificação reflete a proposta de tipologia realizada por Linda Hutcheon, em *Modes and forms of narrative narcissism: introduction of a typology* – capítulo do livro *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*.

Engajada com a observação do fenômeno metafictional em suas diversas formas de manifestação na narrativa, a “introdução a uma tipologia” pondera sobre a ubiquidade da autoconsciência na expressão artística, ligando suas raízes históricas às peripécias narrativas construídas por Cervantes em *Dom Quixote*, mas atentando para o fato de que a configuração mais moderna da autoconsciência literária se apresenta de forma mais explícita, mais intensa e mais crítica (1991, p.18).

De acordo com Hutcheon, a ficção moderna se caracteriza pela ambiguidade e pela predominância de finais abertos, elementos que sugerem a falta de correspondência entre a necessidade humana por ordem e caos natural da experiência. Explorando esse ponto fundamental, a narrativa de pretensões metafictionais expõe as engrenagens da construção ficcional para despertar a curiosidade acerca dos métodos de ordenação da realidade e, então, examiná-los criticamente (1991, p.18). Essa forma de atuação apresentaria, portanto, uma variedade de estratégias que se referem aos diferentes aspectos para os quais a discussão autoconsciente e/ou o discurso autocrítico podem se voltar.

Conforme o que já se encontra exposto na seção 2.2 do presente trabalho, a tipologia de Hutcheon propõe quatro vertentes da manifestação do discurso metafictional: modo diegético implícito ou explícito e modo linguístico implícito ou explícito. A tentativa de Hutcheon em delinear uma tipologia das formas que o engajamento metafictional pode assumir no texto reflete as múltiplas estratégias por meio das quais se mostram as facetas autorreflexiva e autoconsciente na narrativa. É importante ressaltar, no entanto, que esse estudo não reduz a variedade do fenômeno metafictional a categorias estáticas; além disso, a complexidade estrutural e semântica do texto literário amplia as possibilidades de composição, permitindo a manifestação de diversas formas de narcisismo narrativo. É o que se verifica em *As babas do diabo*: uma construção

autorreflexiva e autoconsciente que se desvela a partir de estratégias diversas que ora expõem de maneira evidente a natureza artificial da ficção, ora sugerem de forma sutil a possível presença do discurso autorreflexivo.

Patricia Waugh, observando tendências gerais da narrativa pós-moderna, sugere algumas estratégias que apresentam como eixo comum o destaque que o problema da escrita literária recebe sob as mais diversas formas de abordagem: a presença ficcional de um narrador na história, a realização de experimentos tipográficos, a dramatização explícita do leitor, as estruturas de história-dentro-da-história, a desconstrução da organização espacial e temporal da narrativa, presença de objetos autorreflexivos, o enfraquecimento contínuo de convenções narrativas, a apropriação paródica de gêneros populares (WAUGH, 1984, p.21-22).

A autora evidencia ainda que a estratégia fundamental – que condicionaria as formas de consolidação do discurso autoconsciente – seria a frustração de expectativas ocasionada pela ruptura com as convenções literárias:

Embora a metaficção seja apenas uma das manifestações do pós-modernismo, quase todos os exemplos de escrita experimental contemporânea mostram explicitamente, estratégias metaficcionais. Qualquer texto que chame atenção do leitor para seu processo de construção através da quebra de expectativas baseadas nas convenções de sentido e que problematize de forma mais ou menos explícita as formas pelas quais o código narrativo – literário ou social – constrói artificialmente mundos aparentemente ‘reais’ e imaginários nos termos de ideologias específicas enquanto as apresentam como ‘naturais’ e ‘eternas’ (WAUGH, 1984, p.22).

Em *As babas do diabo*, a tessitura narrativa se encontra em permanente dinâmica de exposição desmistificadora e representação autorreflexiva. O discurso autocrítico emerge de suas primeiras sentenças, ao mesmo tempo em que se encobre em meio aos complexos novos da história, ou por trás de elementos discursivos diversos (que requisitam operações semânticas mais apuradas) da escolha lexical, à proposição de metáforas da composição ficcional e/ou dos problemas relacionados à escrita e à leitura.

A pluralidade de recursos no conto em questão evidencia um trabalho composicional alinhado às potencialidades polissêmicas da linguagem literária e à crescente relevância da figura do leitor como produtor efetivo de sentido. Assim, é

possível verificar a associação e a integração de alguns dos procedimentos esmiuçados pelos estudiosos supracitados no percurso narrativo (e crítico) proposto por Cortázar.

O ponto de concordância entre os estudiosos que se dedicam à investigação das formas de materialização do discurso metaficcional diz respeito à dinâmica de construção e desconstrução de uma ficção, isto é, a composição de uma história cuja natureza artificial e convencional é ostensivamente exposta e questionada de dentro da própria narrativa através do entrecruzamento de criação e de crítica literárias.

O que ocorre em *As babas do diabo* é a inserção repentina do comentário sobre criação literária: ao dar início à narrativa já com o questionamento acerca da forma como a história poderia ser contada e com o reconhecimento da nulidade das soluções convencionais em relação à complexidade desse processo – posicionamentos expressos através da sentença “Nunca se saberá como isso deve ser contado (...)” (CORTÁZAR, 2010, p.69) – ocorre, além da quebra de expectativas de leitura e de composição, a exposição da faceta autoconsciente do narrador, que se mostra incapaz de dar conta do processo narrativo de forma satisfatória, pelo menos não no que se refere aos meios tradicionais de composição ficcional.

Dessa forma, os primeiros contatos com o texto já denunciam que sua natureza metaficcional se configura explicitamente, sobretudo no que se relaciona à questão do narrador. É a partir da manipulação dessa categoria narrativa que o conto se ergue como narrativa metaficcional; as diversas implicações ligadas à instância narrativa, às convenções que ela reproduz e os efeitos que pode suscitar na história são abordados de forma incisiva, produzindo tanto o efeito de estranhamento no leitor diante da história, como suscitando o questionamento de verdades absolutas propagadas ao longo de uma extensa tradição literária que representam a hegemonia da adoção de uma visão unívoca na composição narrativa.

Essa postura de enfrentamento das convenções narrativas regularizadoras do processo de criação se manifesta na admissão de duplo foco narrativo. A narrativa apresenta dois narradores: um deles, em primeira pessoa e dramatizado na história, corresponde à figura do protagonista Roberto Michel, fotógrafo que realiza um registro fotográfico sobre o qual se debruça em busca do verdadeiro sentido, utilizando-se da escrita como forma de (re) constituição desse sentido; o outro, em terceira pessoa, está no

alto, entre nuvens, mimetiza a onisciência narrativa ao mesmo tempo em que expõe os seus problemas e sua natureza artificial.

A “convivência” entre esses dois narradores no interior da narrativa é de constante embate, mas também de diálogo; o narrador em terceira pessoa está envolvido tanto em censurar os rodeios e os devaneios do narrador em primeira pessoa, como em reforçar a natureza digressiva de sua narração – sob o disfarce de uma aproximação objetiva com a história. Mesmo quando realiza críticas ao estilo pessoal e contaminado de subjetividade de Roberto Michel, a onisciência narrativa se mostra tão ou mais perdida quanto ele em relação aos procedimentos narrativos e ao material que se propõem a representar ficcionalmente.

Configurando-se como uma ruptura explícita e contundente de um sólido paradigma ficcional, essa duplicação das vozes narrativas põe a narrativa à beira do impasse, uma vez que provoca a desestabilização de seus mecanismos de promoção da sensação de fluidez e dramatiza o embate de duas forças antagônicas que – em alguns momentos – parecem impedir que a história (no sentido mais tradicional do termo, sucessão de eventos diegéticos) venha à tona.

Além dessa relação de diálogo e embate, essa duplicação se estabelece como uma forma de associação entre a ficção e o discurso crítico, conforme percebe Arrigucci:

A narração dúplice, aqui adotada, é, simultaneamente, uma realização e um comentário das próprias razões dessa duplicidade que une à narração objetiva, à pura observação, às divagações, as reflexões sobre esse próprio ato, fazendo dele também um objeto de observação, porque [...] simplesmente contar, como olhar e fixar a câmara, é limitar-se a uma operação falaz (1995, p. 238).

Essa duplicação do narrador em personagem e observador representa a associação entre discurso literário e discurso crítico no nível das categorias narrativas, promovendo a quebra do paradigma do foco narrativo único que constrói o universo ficcional e que orienta – através da oferta ou da sonegação sub-reptícia de informações – o processo de significação.

A relação de aparente antagonismo que se desenvolve entre as duas vozes materializa a visão do senso comum sobre cada uma delas, conduzindo também à reflexão

sobre seus problemas e limitações, uma vez que se tratam de artifícios composicionais que se subordinam a convenções profundamente enraizadas.

Essa estratégia, portanto, reflete alguns aspectos da tipologia de Hutcheon no sentido de que opera de forma contundente, explícita, ao dramatizar a figura de um narrador personagem em seu momento de crise em relação à falta de correspondência entre os mecanismos de criação ficcional e a experiência mundana, e ao associar a narração em terceira pessoa à narração em primeira pessoa; operações que chamam de imediato a atenção para as questões relacionadas à produção narrativa. Desse modo, o conto se alinha à ideia de narrativa narcisista diegética explícita.

No entanto, o fenômeno literário transcende classificações, sendo possível observar a associação de estratégias diversas, como a abordagem crítica das limitações da linguagem na representação verbal do mundo. Esse expediente autorreflexivo é facilmente observável nos momentos de pausa indagativa do narrador personagem em que são expressas suas dúvidas e sua incredulidade diante de seu instrumento de trabalho: a linguagem.

O primeiro parágrafo do conto também apresenta essa estratégia – a introdução do texto, afinal, parece sintetizar parte dos recursos que se apresentam no desenrolar da narrativa – através das ponderações do narrador sobre as regras e os embargos que a linguagem expõe ao projeto narrativo. Quando examina a possibilidade de se dizer “eu viram subir a lua” ou “em mim nos dói o fundo dos olhos”, o narrador transmite a angústia do emissor diante da conciliação entre o que se pretende contar e os torneios de linguagem dos quais dispõe, sob o arranjo das convenções que regem a expressão verbal. Além disso, uma análise dessas sentenças que fogem aos paradigmas linguísticos, evidencia a convivência do “eu”, do “eles” e do “nós” nas suas formulações, indicando a associação das já referidas vozes narrativas, isto é, a duplicação do narrador.

A aproximação do texto com a discussão de suas próprias questões linguísticas se dá – assim como ocorre com a discussão das questões diegéticas – de forma explícita, provocando (e propondo) reviravoltas na experiência de leitura e significação. Assim, é possível considerar que, a (dupla) presença do narrador na história – seja através da personagem que conta, seja através das intrusões de uma entidade onisciente, que parece mais um desdobramento do próprio Roberto Michel – ocorre de modo explícito, voltando

o exame autoconsciente tanto para a estrutura narrativa, como para as questões linguísticas da composição, refletindo, portanto, o estudo tipológico de Hutcheon:

No narcisismo diegético, o texto mostra a si mesmo como narrativa, como construção gradual de um universo ficcional completo, com personagem e ação. No modo linguístico, entretanto, o texto mostraria seus blocos de construção – a própria linguagem, cujos referentes servem para construir esse mundo imaginário. O fato de esses referentes serem fictícios e não reais é assegurado pelo código genérico instituído pela palavra “romance” na capa (1991, p.28-29).

No caso do conto de Cortázar, a ficcionalidade dos referentes, além de ser sugerida pelo fato de se tratar de uma narrativa literária, é reafirmada pelos próprios comentários do narrador/autor inserido na história, um questionador permanente da artificialidade dos recursos de composição e de seus efeitos.

A fotografia é outro elemento da narrativa que deflagra a manifestação do discurso metaficcional em *As babas do diabo*. Captura do momento que o narrador busca converter em linguagem narrativa, a imagem fotográfica representa a história, carregada de lacunas. Já a fotografia enquanto processo pode ser entendida como representação da atividade de escrita e leitura – escrita no sentido de que traduz a busca e a apreensão de um momento decisivo e leitura no sentido de que suscita certas atitudes de observação e interpretação.

A partir da fotografia, desponta ainda o fantástico. Sugerido nos primeiros momentos da narrativa com a apresentação de um narrador morto, o referido fenômeno se fortalece no momento em que o registro de Roberto Michel rompe com as normas do senso comum, adquirindo movimento.

Dessa forma, é possível inferir que tanto a discussão proposta sobre a questão do narrador a partir do trabalho simultâneo das distintas instâncias narrativas (narrador-personagem e narrador onisciente), como as implicações da fotografia na narrativa são elementos propulsores do discurso metaficcional que se desenvolve por meio de estratégias que expõem a profunda autoconsciência do construção textual. Considerando esse aspecto, cabe a análise desses elementos e das formas como cada um deles desencadeia esses processos de construção autorreflexiva.

4.3 Livrar-se dessa cócega incômoda no estômago: o narrador diante do espelho

Elemento mais fundamental do discurso narrativo, cristalizado pelo senso comum, o narrador está frequentemente associado à noção de transparência e ilusionismo. Em geral, trata-se de uma categoria cujos artifícios se encontram encobertos pelos efeitos que provocam à história.

Uma extensa tradição literária de pretensões realistas nos “ensinou” que o narrador onisciente – que predomina nesses casos – serve aos interesses do leitor por dominar todas as esferas da narrativa e todos os meandros da fábula, construindo a impressão de que a história se conta por si mesma, sem a intermediação ou a interferência de outras entidades:

O realismo literário parece ser uma continuação ou uma extensão do senso comum. Os comentários do autor servem para reforçar essas ‘verdades’ genéricas e continuamente encaminhar o leitor ao conteúdo dessa realidade cotidiana. A linguagem do realismo é geralmente metonímica: descrições são apresentadas como uma seleção de um todo que é o mundo real (WAUGH, 1984, p.87).

Um passeio pela produção literária ao longo dos séculos mostra, no entanto, que essa crença diz respeito a poucos textos. Até mesmo no período de ascensão da narrativa romanesca – no século XVIII, com os ingleses Deffoe, Richardson e Fielding – a construção da assim chamada “impressão de realidade” independe do emprego da onisciência. Por outro lado, em algumas dessas obras, o uso de narradores em primeira pessoa está condicionado à construção de textos que mimetizem formas cotidianas de comunicação verbal, justamente para que a ideia de realismo seja reforçada.

A ideia de que o narrador se configura como os olhos e os ouvidos do leitor, sua via de acesso à história, omite o fato de que se trata de uma categoria narrativa que, como tal, apresenta caráter artificial, sendo fruto de uma elaboração técnica, “uma entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a função de enunciar o discurso” (REIS&LOPES, 1988, p.61). Como entidade ficcional, portanto, o narrador está sujeito aos mesmos procedimentos de criação estética que os demais componentes da narrativa; o assentimento dessa visão amplia as possibilidades de recepção e de manipulação desse recurso na construção da história.

Com a narrativa literária do século XX – dedicada à formulação de novas concepções acerca do trabalho de composição literária, sobretudo através do embate crítico com os padrões do passado, e atenta às reviravoltas culturais que condicionam a gradual transformação dos métodos de criação artística – a noção “tradicional” de narrador passa a ser contestada por meio da implementação de formas alternativas de enunciação que rompem profundamente com as implicações dessa noção.

No início do século XX, a narrativa modernista põe em xeque a onisciência através do apagamento das marcas discursivas que distinguem as vozes do narrador e da personagem, além de questionar a tendência ordenadora da análise psicológica, “abrindo” a camada psicológica da personagem ao leitor, buscando representar a desordem inerente à forma como a mente humana procede.

Já a partir da segunda metade do século XX, a quebra das convenções ligadas à noção de onisciência se materializa nas mais diversas frentes. Seja ressaltando as falhas da entidade narrador de uma forma geral, ou contestando a ideia de que a onisciência dá acesso amplo às diferentes nuances da narrativa, a narrativa literária pós-moderna força o leitor a abandonar o conforto de uma experiência de leitura orientada pelo narrador, atribuindo-lhe responsabilidade e poder de participação sobre a composição e a significação do texto.

Esses períodos, modernismo e pós-modernismo, realizam o que Patricia Waugh chama de “redefinição da autoconsciência” (1984, p.21). No início do século, ocorre a exposição de que “a ‘realidade’ é uma consequência do ‘estilo’” (1984, p.25), ou que a noção usual de mundo está vinculada à forma como a linguagem o representa. A partir da metade do século, o reconhecimento de que a assim chamada realidade é uma construção tal qual a ficção literária questiona algumas noções ligadas à composição narrativa.

Em *As babas do diabo*, a crítica à noção comum de realidade é realizada também através do desgaste gradual das verdades absolutas ligadas à questão do narrador literário. Enquanto as narrativas de pretensões realistas – independentemente do período, o termo “realismo” deve ser entendido aqui como técnica e não apenas como estilo de época – efetuam o apagamento dessa categoria narrativa, produzindo a impressão de fluidez que conforta o leitor, que se converte no “consumidor” que o próprio Cortázar criticou, o

conto em análise representa autor e narrador na figura do protagonista Roberto Michel no sentido de realizar a exposição crítica dos problemas que permeiam a atividade criadora.

Logo nos primeiros parágrafos, a voz que nos fala pode representar a voz de um autor, uma vez que a encontramos em meio ao dilema comum ao início do processo de escrita, exposto através do questionamento “como contar?”. Ainda não identificada, a voz se ocupa das questões narrativas e linguísticas próprias ao momento de planejamento textual. Contrariando, no entanto, a expectativa de que esse momento seja superado e a história propriamente dita finalmente se inicie, as incertezas do autor/narrador não se dissipam e se aprofundam ainda mais através de um discurso de reconhecimento do potencial fracasso das estratégias narrativas em (re)constituir a realidade.

A consciência sobre a exiguidade dos procedimentos ficcionais e da linguagem frente à complexidade inerente à composição literária leva à duplicação do narrador como alternativa às dúvidas e à vulnerabilidade que imobilizam a voz narrativa do início do conto:

Algun de nós tem que escrever, se é que isto vai ser contado. Melhor que seja eu que estou morto, que estou menos comprometido do que o resto; eu que não vejo mais que as nuvens e posso pensar sem me distrair, escrever sem me distrair (aí vai passando outra, com as beiradas cinzentas) e recordar sem me distrair, eu que estou morto (e vivo, não se trata de enganar ninguém, veremos quando chegar o momento, porque tenho que começar de algum modo e comeci por esta ponta, a de trás, a do começo, que afinal de contas é a melhor das pontas quando se quer narrar alguma coisa) (CORTÁZAR, 2010, p.69-70).

A evocação do “nós” – duas entidades que se responsabilizariam pela construção narrativa – chama a atenção para que identidade, afinal, o pronome pessoal se referiria. Essa natureza indefinida pode tanto remeter a possíveis narradores (“eu”, a voz que até então se posiciona, e “ele”, uma entidade supostamente externa aos eventos), como às máquinas (Remington, a máquina de escrever, e Contax, a máquina fotográfica, citadas anteriormente no mesmo trecho), instrumentos de trabalho que representam o ato de escrever e o ato de olhar, respectivamente.

Aparentemente decidido a assumir a responsabilidade de narrar, o autor/narrador que fala até então se afirma como morto, aspecto que remete a um certo pendor para a

instauração do fantástico (uma vez que a morte, de acordo com o senso comum, ocasiona a intervenção das faculdades comunicativas) e que, sobretudo, estabelece uma importante discussão sobre a questão do narrador.

Permeada de ironia, a discussão promovida sobre a morte do narrador se desenvolve a partir da evocação da suposta imparcialidade a qual o autor/narrador supõe obter pelo simples fato de estar morto. Julgando estar “menos comprometido que o resto”, essa voz deixa transparecer certa ignorância em relação à parcialidade inerente ao narrador em primeira pessoa, cujo ponto de vista seria inevitavelmente limitado devido ao seu envolvimento pessoal com a história. Essa aparente convicção (sobre o fato de não estar envolvido com a ação) pode ser fruto do (temporário) status de testemunha do protagonista, que, em um primeiro momento, é apenas observador da cena que suscita o clímax narrativo, o que confere certa impressão de imparcialidade e distanciamento.

Ainda refletindo sobre as condições que aparentemente favorecem sua narração, o narrador afirma que seu ponto de vista (entre as nuvens) e sua situação (morto) evitam que se distraia. Ironicamente, logo após esse comentário, a voz se perde em uma distração, observando o formato das nuvens. A passagem em questão expõe as hesitações de um narrador/autor, expondo as fragilidades da noção tradicional sobre essas duas categorias que representam importantes sustentáculos da narrativa: o autor, como a entidade criadora que determinaria os caminhos da significação, e narrador, como a entidade fictícia que daria acesso à história.

A agressão direta a essas noções quase intocáveis no âmbito da crítica tradicional integra um dos recursos aos quais Cortázar adere ostensivamente em *As babas do diabo* no sentido também de suscitar o questionamento da noção unívoca de realidade, conduta que integra a produção metaficcional de forma geral, de acordo com Waugh:

Romances metaficcionais [...] rejeitam a figura tradicional do autor como uma imaginação transcendental que fabrica, através de um verdadeiro discurso monológico, estruturas de ordem que substituirão o material textual do mundo. Eles mostram não apenas que o ‘autor’ é um conceito produzido por textos literários e sociais pré-existentes mas que o que é geralmente considerado ‘realidade’ é também construído e mediado de maneira similar. ‘Realidade’ é por extensão, ‘ficcional’ e pode ser entendida através de um processo de leitura apropriado (1984, p.16).

O comentário de natureza autoconsciente reflete criticamente – e através do humor – a situação caótica que permeia o momento de se projetar a escrita, expressa através da confusão mental do narrador ao dissertar sobre a escolha do ponto pelo qual se deve começar a história. A afirmação que a melhor das “pontas” para se dar início à história é “a de trás, a do começo” reflete – além da incerteza – uma defesa da liberdade criadora, da subversão de regras de composição, referindo-se ainda à própria narração, que se inicia a partir do anúncio da “morte” do narrador, momento em que ele se considera finalmente capaz de contar a história, o que reflete (e ao mesmo tempo expõe e relativiza) a impressão de que a narração ocorre posteriormente a fatos que ela supostamente reconstitui.

O choque estabelecido já no início do conto traduz a rebelião da narrativa cortazariana em relação a convenções que determinam tanto os mecanismos de produção do texto, como as expectativas em relação a ele. O narrador (categoria narrativa manipulada em nome da ruptura de paradigmas no conto), então, emerge como elemento de deflagração do discurso metaficcional. A construção de um discurso narrativo que insere na história a inépcia de um narrador dramatizado golpeia explícita e fortemente as implicações da referida categoria narrativa e, por extensão, da própria criação literária.

A voz narrativa em primeira pessoa predomina nos primeiros momentos da história, em que os comentários autorreflexivos chamam a atenção e causam o estranhamento do leitor, despertando-o para novas formas de construir a experiência de leitura. Os aspectos ligados ao como e por que contar, portanto, ocupam a primeira parte do conto, que se configura como um jogo de revelação e ocultação da história. Iniciando o texto com comentários do narrador, ocorre uma frustração de expectativas que, na verdade, esconde que aquele aparente rodeio está diretamente relacionado a uma das histórias possíveis, isto é, não apenas o narrador se duplica, a história também passa por esse processo; ambos se contemplam diante do espelho metaficcional e então enxergam suas deformidades e suas fragilidades.

Desse modo, o narrador em primeira pessoa, inicialmente, não conta uma história no sentido comum do termo; conta como a história é construída. Responsável por um discurso que sugere uma poética do narrar, o narrador em primeira pessoa não corresponde à “função” usual do narrador, consciência que ele demonstra ter desde o início do texto. Apesar desses sucessivos comentários que reconhecem a inaptidão para a

tarefa de contar a história, o narrador inicial reconhece a necessidade de contar, de “livrar-se dessa cócega incômoda no estômago” (CORTÁZAR, 2010, p. 70).

Aparentemente envolvido com a tarefa de contar, o narrador decide, então, organizar os acontecimentos de forma mais linear:

E já que vamos contar, é melhor pôr um pouco de ordem, descer pela escada desta casa até o domingo sete de novembro, exatamente há um mês. A gente desce cinco andares e já está no domingo, com um sol inesperado para novembro em Paris, com muitíssima vontade de andar por aí, de ver coisas de tirar fotos, (porque éramos fotógrafos, sou fotógrafo) (CORTÁZAR, 2010, p.70).

O esforço de ordenação do narrador fica evidente graças à reprodução de fórmulas pretensamente objetivas de narração, como a determinação do período em que os eventos ocorrem – “domingo sete de novembro, exatamente há um mês” – e descrições do espaço em que se passa a narrativa – “um sol inesperado para novembro em Paris”. A aparente imparcialidade desse procedimento realista profundamente enraizado é, no entanto, fragilizada com a primeira referência à duplicação do sujeito que narra através da sentença “éramos fotógrafos”, que ocasiona a dúvida em relação a quem, afinal, narra a história.

A tentativa de levar à frente a narração esbarra no desconforto diante do fato de não saber nada ou muito pouco do que pretende contar. Desse modo, sua decisão se enfraquece e, ao invés de contar, questiona, reflete, tenta entender, referindo-se dessa vez à própria noção de verdade/realidade:

Já sei que o mais difícil vai ser encontrar a maneira de contar e não tenho medo de me repetir. Vai ser difícil porque ninguém sabe quem verdadeiramente está contando, se sou eu ou isso que aconteceu, ou o que estou vendo (nuvens e às vezes uma pomba) ou se simplesmente conto uma verdade que é somente a minha verdade, e então não é a verdade a não ser para meu estômago, para essa vontade de sair correndo e acabar com aquilo de alguma forma, seja lá o que for (CORTÁZAR, 2010, p.71).

Segundo o trecho acima, a dificuldade de contar a história reside na incerteza sobre quem narra e sobre a veracidade do que se conta. A consciência de que a verdade – e, por conseguinte, a noção de realidade – é oscilante e múltipla resulta na duplicação de narradores, isto é, na alternância de foco narrativo, recurso que reflete o compromisso do

conto com a ruptura dos paradigmas narrativos, dentre os quais, a admissão de instância narrativa única.

A duplicidade das vozes narrativas, portanto, representa o caos que impera na experiência de vida, mas não corresponde a uma “solução” para o fluxo da história, devido à natureza titubeante de ambas, que mina as verdades absolutas inerentes a elas. Essa solução se mostra – no âmbito da história – como uma invenção de formas que não servem às necessidades do texto (como o próprio narrador coloca no início do conto), uma vez que nenhum dos narradores que se propõe a contar cumpre a missão de forma completa e – no âmbito da narrativa – como forma de subversão, uma vez que essa história incompleta, imperfeita, ambígua entra em choque com a própria ideia tradicional de narrativa mas, mesmo assim, constrói uma fábula justamente a partir desse embate de narradores.

No sentido de verificar o primeiro momento desse embate, faz-se necessário analisar novamente, dessa vez sob outro foco, o sexto parágrafo do conto, que parodia a narrativa policial, conforme já apontamos:

Roberto Michel, franco-chileno, tradutor e fotógrafo amador nas horas vagas saiu do número 11 da rue Monsieur le-Prince no domingo sete de novembro passado (agora passam duas menorzinhas, com as beiradas prateadas). Fazia três semanas que estava trabalhando na versão para o francês do tratado sobre as recusas e recursos de José Roberto Allende, professor da Universidade de Santiago. [...] Mas o sol também estava lá, e por isso nada me impedia de dar uma volta pelos embarcadouros do Sena e tirar umas fotos da Conciergerie e de Sainte-Chapelle. (CORTÁZAR, 2010, p.71, grifos nossos)

Iniciando o parágrafo com o verbo “sair” conjugado em terceira pessoa, o texto já apresenta uma quebra com o que se apresenta anteriormente, uma narrativa em primeira pessoa, totalmente “contaminada” pelo impressionismo e pela condição mental do narrador. Em seguida o verbo “estar” apresenta uma sutil ambiguidade, já que pode ser conjugado tanto em primeira pessoa, como em terceira (eu/ele estava) para finalmente se verificar o ressurgimento da primeira pessoa na expressão “nada me impedia”.

Essa oscilação de vozes representa textualmente a natureza ambígua e aberta da história e o reconhecimento da incapacidade de apenas um foco narrativo na emissão de

um significado múltiplo, além de remeter às improvisações de *jazz*, nas quais os diversos instrumentos, utilizando-se dos vários recursos de execução musical, parecem construir diálogos dissonantes que são, na verdade, a recriação de uma música consagrada. Como músicos de *jazz* em improvisação, os narradores de *As babas do diabo* estão em permanente disputa, expondo a narrativa à paralisia, mas fazendo com que esse embate autocrítico se configure como a própria história e como significado latente da narrativa.

O narrador em primeira pessoa, Roberto Michel, realiza uma narração explicitamente entregue às divagações, aos desvios de pensamento provocados pelo olhar, desenvolvendo um tom autoconsciente mais fluido, à maneira das aranhas que se locomovem pelas babas do diabo. O narrador em terceira pessoa, um desdobramento do protagonista, distanciado, no entanto, dos eventos diegéticos, encontra-se mobilizado na construção de uma objetividade que se revela tão falha quanto o olhar distraído que Michel lança sobre os fatos:

Eram apenas dez da manhã e calculei que lá pelas onze haveria boa luz, a melhor possível no outono; derivei até a ilha de Saint-Louis e fiquei andando pelo Quai d'Anjou, olhei um pouco o hotel de Lauzun, recitei para mim mesmo uns fragmentos de Apollinaire que sempre me vêm à cabeça quando passo na frente do hotel de Lauzun (embora devesse ter recordado outro poeta, mas Michel é um teimoso) e, quando de repente acabou o vento e o sol ficou pelo menos duas vezes maior (quero dizer, mais cálido, mas é a mesma coisa), sentei-me no parapeito e me senti terrivelmente feliz na manhã de domingo (CORTÁZAR, 2010, p. 72).

O narrador em terceira pessoa constrói ainda um contraponto ao estilo narrativo do narrador em primeira pessoa, apresentando correções e censuras ao seu estilo distraído, entregue ao sabor do vento. No trecho acima, é o narrador em terceira pessoa que corrige a referência falsa a Apollinaire, acusando-o de teimosia; tal recurso reflete o suposto antagonismo entre as prerrogativas de uma narração “contaminada” pela subjetividade e uma narração “legitimada” pela objetividade.

Ao longo da narrativa é possível perceber que, além da duplicação do narrador em primeira e terceira pessoa, ocorre ainda a oscilação do primeiro entre homodiegético e autodiegético. Inicialmente, sugerindo que pretende contar algo que presenciou – e posteriormente fotografou – o narrador se expõe como mera testemunha dos fatos, um

observador distanciado que se sente impelido a “traduzir” o que viu para a linguagem verbal, configurando-se, então, como narrador homodiegético:

(...) entidade que veicula informações advindas da sua própria experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o relato [...] Por outro lado, embora funcionalmente se assemelhe ao narrador autodiegético, o narrador homodiegético difere dele por ter participado da história não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial a personagem secundária estreitamente solidária com a central (REIS&LOPES, 1988, p.134).

A conduta desmistificadora do conto nesse caso se mostra na construção de um narrador homodiegético que, apesar de se configurar como testemunha e de não participar ativamente dos eventos (por ser apenas um observador externo que tenta “adivinhar” o que acontece entre a mulher e o rapaz), deixa-se contaminar pelas impressões que o ato de olhar suscitam à concepção de uma história possível. No caso do narrador homodiegético de Cortázar, o fato de observar à distância não lhe atribui um pouco mais de imparcialidade, mas amplifica suas dúvidas em relação ao que narra. Dúvidas essas que são escancaradas para o leitor, que se percebe envolvido com as mesmas operações de Michel em nome da significação.

Provavelmente, essa nebulosidade da narração de Roberto Michel está relacionada à sua transição – pelo menos no âmbito da fábula – de testemunha/observador a personagem central e/ou vítima dos eventos narrativos, correspondendo, a partir de então, à noção de narrador autodiegético:

Entidade responsável por uma situação narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história [...] o registro de primeira pessoa gramatical que em tais narrativas se manifesta é, pois, uma consequência natural dessa coincidência narrador/protagonista (REIS&LOPES, 1988, p.118-119).

A partir do momento em que realiza a fotografia, prepara a ampliação e observa a cena até então deslocada no tempo e no espaço, congelada pela câmera Michel passa a ser protagonista e se reconhece como tal. Essa transição se deve à radicalização do

fantástico na história, no momento em que a fotografia ganha movimento e penetra na realidade de Roberto Michel (ou vice-versa):

Jogavam na minha cara o deboche mais horrível, o de decidir diante da minha impotência, o de que o menino olhasse outra vez o palhaço enfarinhado e compreendesse que ia aceitar, que a proposta continha dinheiro ou engano, e que não podia gritar-lhe que fugisse, ou simplesmente facilitar-lhe outra vez o caminho com uma nova fotografia, uma pequena e quase humilde intervenção que desmontasse os andaimes de baba e de perfume (CORTÁZAR, 2010, p.84-85).

Revelando um curioso paradoxo, a transição de narrador homodiegético – testemunha distante e mais imparcial – para narrador autodiegético – participante direto cuja visão é comprometida pela vivência direta dos eventos – parece promover a revelação da verdade que Michel tanto procura na narrativa – não se tratava de um enlace amoroso entre mulher e menino, mas de uma tentativa de corrupção do rapaz da qual a mulher participava apenas como chamariz – aspecto que se contrapõe às implicações de cada uma dessas instâncias narrativas, uma vez que a (provável) verdade no conto se mostra quando o narrador testemunha se torna narrador protagonista (e vítima) e não através de um ponto de vista geralmente mais amplo que a onisciência reproduz.

Aquilo que Michel narrava acreditando ser apenas um observador intrigado é, na verdade, sua própria história; essa percepção, no entanto, ocorre tardiamente, prejudicada pelo caráter distraído do narrador/personagem, identificado por Arrigucci como *flanêur*:

A *flanêrie* de Roberto-Michel parece implicar, então, tanto o andar ao léu como a parada indagadora. A narrativa representa esse caminhar que, às vezes, se detém, submetendo-se ela própria a esse ritmo binário do *flâneur*, que alterna movimento e repouso: representa, por instantes, a ação, e, logo depois, para em divagações reflexivas, que constituem um rodopio da consciência crítica sobre a própria ação representada (1995, p.243).

Esse movimento de valorização da observação e da produção de impressões no conto, além de se referir à maneira como Roberto Michel vive a experiência – representa igualmente os passeios hamletianos aos quais Cortázar se refere ao tratar da dramatização de questões autorreflexivas na narrativa, aspecto que pode sugerir carência de

objetividade ou ameaça à fábula, mas que faz alusão à caça de sentido, à revelação de impressões que, associadas, compõem a “realidade”; nesse caso, o *flanêur* seria

(...) em essência, um substituto do autor, é seu explorador permeável, irremediavelmente transbordando de impressões. Ele sai para o mundo como a pomba de Noé, a fim de trazer um relatório na volta. O surgimento do explorador permeável está intimamente ligado ao surgimento do urbanismo, ao fato de que imensas aglomerações de seres humanos lançam ao escritor – ou ao substituto designado para isso – quantidades imensas e atordoantes de detalhes variados (WOOD, 2011, p.50).

A riqueza de detalhes visuais, históricos e culturais da labiríntica e espiralada Paris provoca em Michel esse olhar distraído através do qual se torna possível o desenvolvimento do discurso metaficcional. O narrador em primeira pessoa, portanto, dá voz a uma narrativa que se volta para si mesma, que reflete acerca de suas próprias fraturas, ataca as convenções que a aprisionam.

Já o narrador em terceira pessoa, que surge pela primeira vez no momento em que a narrativa parodia os romances policiais, segue a tendência dos procedimentos paródicos em desconstruir através da ironia. Mesclando-se à narração em primeira pessoa como forma de censura às implicações convencionais dessa instância narrativa, o narrador em terceira pessoa emerge como um suposto contraponto que se alinharia à natureza documental à qual a fotografia remete:

Trata-se, pois, de um narrador observador externo e superior, que tem plena consciência do poder da máquina e vê Michel objetivamente, como o fotógrafo que, na manhã de outono em Paris, cheia de sol e estranhamente batida de vento em novembro, saiu flanando pelas ruas até a hora propícia para fotografar a Conciergerie e a Sainte-Chapelle. Esse observador que se limita a registrar fatos de forma olímpica e imparcial é, contudo, o próprio fotógrafo (‘porque éramos fotógrafos, soy fotógrafo’) re-vendo-se, registrando-se como um narrador distanciado e atento – objetivo – exatamente como um fotógrafo cujo ângulo de visão coincide com o da objetiva da câmara (ARRIGUCCI, 1995, p.236).

Essa noção está relacionada ao próprio conceito de narrador heterodiegético, que

(...) designa uma particular relação narrativa: aquela em que o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão [...] Na

tradição literária ocidental, o narrador heterodiegético constitui uma entidade largamente privilegiada, nos planos quantitativo e qualitativo, coincidindo o recurso a semelhante tipo de narrativa com alguns dos mais salientes momentos da história do romance (REIS&LOPES, 1988, p.121).

O narrador heterodiegético em *As babas do diabo* ora rejeita a tendência do narrador em primeira pessoa em se perder em divagações, ora organiza essa tempestade digressiva, o que redundará em uma certa aparência de objetividade que é, entretanto, minada pelas suas próprias divagações, que aludem ao seu ponto de vista supostamente distanciado e privilegiado – no céu – uma vez que essas interrupções – marcadas por parênteses – fazem referências às nuvens e aos pássaros ou comentam a natureza imprecisa e dispersa da narração de Michel (frequentemente acusado de se perder em fabulações).

Um exemplo da censura do narrador heterodiegético à narração em primeira pessoa se encontra em meio à divagação de Michel sobre a questão do olhar, quando o narrador em terceira pessoa comenta “(mas Michel se bifurca facilmente, não se deve deixá-lo declamar à vontade)” (CORTÁZAR, 2010, p.74), refletindo nessa colocação o desdobramento da narração em duas vozes distintas – bifurcadas, que representam as múltiplas possibilidades de se compor uma narração – e o caráter limitador que o narrador em terceira pessoa impõe à expressão da subjetividade do narrador em primeira pessoa.

Em defesa da imparcialidade – que nem ele mesmo consegue levar adiante – o narrador/censor expõe seu ponto de vista sobre o narrador/personagem: “Michel é culpado de literatura, de fabricações irreais. Não há nada que o agrade mais que imaginar exceções, indivíduos fora da espécie, monstros nem sempre repugnantes (CORTÁZAR, 2010, p.78). A crítica ao impulso de fabulação de Michel se refere também, e ironicamente, à própria dinâmica de criação literária como recriação de uma realidade e não necessariamente reprodução de uma realidade, já que as assim chamadas “fabricações irreais” não são demérito do narrador Roberto Michel, mas, antes, alimentam o mecanismo de composição ficcional de uma forma geral.

O narrador em terceira pessoa realiza também a representação autocrítica dos problemas da onisciência; nuvens e pombas que levam essa voz a se desviar de sua rota

narrativa representam as máculas que esse olhar pretensamente mais objetivo pode imprimir à narrativa, sugerindo que o efeito de uma narração que se desenrola naturalmente, de maneira transparente, não passa de artifício, ostensivo trabalho de composição em nome da produção da impressão de realidade. A inserção de um narrador onisciente dramatizado e intrusivo cuja voz remete à voz do autor é apontada por Linda Hutcheon como uma das formas explícitas de narcisismo diegético:

(...) a presença de uma figura narradora ‘autoral’ como mediador entre leitor e romance demanda o reconhecimento de uma distância narrativa subsequente. Isso resulta em uma ênfase na diegese, no ato de contar a história. Nessa ficção, o leitor é temporariamente e espacialmente orientado no mundo ficcional pelo ato de narrar em si; a figura narrativa é o centro da referência interna (HUTCHEON, 1991, p.51).

O diálogo dissonante entre as distintas vozes narrativas do conto suscita a manifestação do discurso autorreflexivo por representar a problemática dos atos de escrever e de narrar. A duplicação dos narradores remonta ao desequilíbrio das forças que propulsionam a atividade de contar histórias, o impulso de livrar-se da “cócega incômoda no estômago” e a suposta necessidade de organizar, submetendo a experiência a uma forma discursiva amplamente aceita (portanto, falseando-a). A adoção de uma “narração dúplice”, para Arrigucci, refere-se também à aceitação da ideia de que ao ato de narrar subjaz a reflexão crítica sobre essa prática:

A narração dúplice, aqui adotada, é, simultaneamente, uma realização e um comentário das próprias razões dessa duplicidade que une à narração objetiva, à pura observação, às divagações, as reflexões sobre esse próprio ato, fazendo dele também um objeto de observação, porque, [...] simplesmente contar, como olhar e fixar a câmara, é limitar-se a uma operação falaz (1995, p.238).

A situação final de Roberto Michel na história – morto pela transfiguração fantástica da fotografia – remete às considerações de Walter Benjamin em *O narrador*: “A morte é a sanção de tudo que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade” (BENJAMIN, 1987, p.208). A morte, além de se referir a ambos os narradores – desdobramentos de uma mesma identidade – cuja condição é anunciada no início da história, impõe o desfecho da narrativa, representando a questão do ponto de vista de forma irônica; se o narrador corresponde aos olhos do leitor na narrativa, sua morte (ou fechar de seus olhos) implica na interrupção dos eventos diegéticos.

No conto, a situação pós-morte do narrador sugere ainda uma situação de aprisionamento e de estaticidade. Apesar das condições em que ela se encontra indicarem o aspecto privilegiado da onisciência – no alto, remetendo ao ponto de vista demiúrgico e morto, situação da qual decorre a autoridade – a figura do narrador está diante da ausência total de narrativas em potencial, quase diante de uma página em branco, não fossem as nuvens, a chuva e os pássaros:

Agora passa uma nuvem branca, como todos esses dias, todo esse tempo incontável. O que resta por dizer é sempre uma nuvem, duas nuvens, ou longas horas de céu perfeitamente limpo, retângulo puríssimo cravado com alfinetes na parede do meu quarto. Foi o que vi ao abrir os olhos e secá-los com os dedos: o céu limpo, e depois uma nuvem que entrava pela esquerda, passeava lentamente sua graça e se perdia pela direita. E depois outra, que às vezes tudo se torna cinzento, tudo é uma nuvem enorme, e de repente explodem respingos de chuva, vê-se chover longo tempo sobre a imagem, como um pranto ao contrário, e pouco a pouco o quadro se aclara, talvez o sol saia, e outra vez entram as nuvens, duas a duas, três a três. E as pombas, às vezes, e um ou outro pardal (CORTÁZAR, 2010, p.86).

A destruição do narrador funciona igualmente como metáfora da destruição de categorias narrativas estáticas e como sugestão de renovação; sua “existência” após a morte, sugere o renascimento da narrativa ficcional a partir do (re) conhecimento de suas próprias limitações.

Assim como em *A continuidade dos parques* a figura do leitor se encontra dramatizada através de um personagem (o homem que lê o romance), *As babas do diabo* desenvolve seu discurso autorreflexivo por meio da inserção do narrador na ficção, através da duplicação de Roberto Michel em duas instâncias narrativas distintas, que suscitam a realização de uma ficção que remete à sua própria construção, não apenas através dos comentários críticos que permeiam os discursos tanto do narrador em primeira pessoa, como do narrador em terceira pessoa, mas da própria exposição do caráter convencional das noções ligadas à categoria narrador.

Trata-se, portanto, de uma estratégia metaficcional de questionamento de classificações estáticas – que geram a “ideia comum [...] de que existe um contraste entre a narração confiável (a onisciência da terceira pessoa e a narração não confiável (o narrador não confiável na primeira pessoa, que sabe menos de si do que o leitor acaba sabendo” (WOOD, 2011, p.17) – e de defesa da autonomia do discurso artístico em

relação a esses padrões. Dessa forma, o emprego de distintas instâncias narrativas na construção de uma mesma história está condicionado à crítica que se pretende construir acerca delas mesmas e, por extensão, às técnicas realistas de composição narrativa.

Sugerindo que as múltiplas nuances de uma verdade (realidade) não podem ser submetidas a um único ponto de vista, colocar o narrador diante de seu próprio reflexo é propor ruptura e renovação, redirecionamento do olhar. Enxergar para além da aparência das coisas, duvidar da realidade que se mostra facilmente (submetendo a significação do mundo às ideias do senso comum) são condutas que levam o voo das babas do diabo em direção à maturidade.

4.4 Combater o nada: a fotografia e a duplicação da narrativa

Em *Sobre a fotografia*, Susan Sontag – no capítulo sugestivamente intitulado *Na caverna de Platão* – discute a intrincada relação da fotografia com a realidade, afirmando que a humanidade permanece – como no mito da caverna – satisfeita com imagens da realidade; imagens essas veiculadas pelas fotografias que compõem o repertório cultural, social e individual do sujeito. Sontag coloca ainda que, desde sua criação, em 1839. A fotografia modifica as formas de se estar no mundo:

Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam as nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver. Por fim, o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça – como uma antologia de imagens (SONTAG, 2015, p.13).

É a partir dessa ideia de fotografia como captura, aprisionamento e mesmo duplicação (a partir de princípio que se aproxima da magia) do mundo (ou da realidade), que a fotografia surge em *As babas do diabo*. A fotografia que Roberto Michel realiza em uma praça de Paris, focalizando o que supõe ser o encontro amoroso entre uma mulher e um menino, é, no conto, a fixação do momento que, primeiramente, desperta a curiosidade do protagonista narrador e, após a realização da foto, envolve-o em um processo de interpretação que culmina com a demolição da fronteira que separa realidade

e fantasia. No âmbito da narrativa, a fotografia – elemento explicitamente metaficcional – além de ser sequestro do instante, equivale a um duplo, à história em miniatura, mas preservada pelo fixador, congelada, silenciosa.

O protagonista do conto apresenta o signo do duplo em sua própria caracterização: “Roberto Michel, franco-chileno, tradutor e fotógrafo (...)” (CORTÁZAR, 2010, p.71). As atividades às quais se dedica – aparentemente díspares – guardam uma relação de proximidade, considerando que a presença da fotografia no conto é uma tentativa de Michel de, primeiramente, capturar a cena que o instigava e, a partir disso, “traduzi-la” para a linguagem verbal, em uma tentativa de interpretá-la, de chegar à verdade. A associação entre as profissões tradutor e fotógrafo sugerem igualmente a oposição e/ou associação entre escrita e imagem, escrever e olhar ou narrar e observar.

A observação da cena – apesar de longa e preenchida por compulsivas fabulações, histórias possíveis construídas pelo próprio Michel – parece não ser suficiente ao esclarecimento da verdadeira natureza dos fatos, ocasionando a realização da foto. A fotografia, no entanto, contrariando o que o narrador fotógrafo pensa, mostra-se insuficiente em restituir “às coisas a sua tola verdade” e amplifica a ambiguidade e a sua natureza inquietante. Esse fenômeno resulta da natureza aberta da imagem fotográfica, que realiza o registro de um momento através do recorte, impondo à imagem a fixidez. Esse princípio provoca a multiplicação de possibilidades de significação à medida que a foto se distancia de seus referentes no tempo e no espaço. A escassez de elementos que delimitem o processo de significação atribuem à fotografia esse caráter lacunoso, de relação paradoxal com a realidade, da qual se propõe a ser registro, ao mesmo tempo em que pode manipular ou mesmo distorcer a partir do manuseio de seus recursos.

No conto, entretanto, essa prerrogativa do ato fotográfico é aparentemente ignorada pelo fotógrafo, que sabia “mas não desconfiava, sabedor de que bastava sair sem a câmera para recuperar o tom distraído, a visão sem diafragma nem 1/250” (CORTÁZAR, 2010, p.72), como coloca o narrador em terceira pessoa. A câmera, para Michel, seria o contraponto à sua natureza *flanêur* e a fotografia um meio de dar sentido ao olhar: “Entre as muitas formas de se combater o nada, uma das melhores é tirar fotografias, atividade que deveria ser ensinada desde muito cedo às crianças, pois exige disciplina, educação estética e dedos seguros” (CORTÁZAR, 2010, p.72). Com essa

observação o narrador expõe tanto a ideia de que a fotografia pode atribuir sentido à experiência (combater o nada, preencher o olhar com significado, evitar o esquecimento), aspecto que remete tanto à sua natureza documental, como demonstra consciência de que ela também pode ter comprometimento artístico sem, entretanto, abandonar de todo seu contato com o ‘real’, características que Sontag também observa:

Fotos fornecem um testemunho. Algo de que ouvimos falar mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto. [...] A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem. Quaisquer que sejam as limitações (por amadorismo) ou as pretensões (por talento artístico) do fotógrafo individual, uma foto – qualquer foto – parece ter uma relação mais inocente, e portanto mais acurada, com a realidade visível do que outros objetos miméticos (SONTAG, 2015, p.16).

A reflexão de Sontag, que evidencia o valor da fotografia como comprovação, refere-se ao princípio que leva Michel a realizar a captura do momento que incitava sua curiosidade e seu impulso de fabulação. Esse aspecto, no entanto, contrasta com a pretensa objetividade que a fotografia carrega, devido à função de registro da realidade/cotidiano à qual costumeiramente é associada. A própria fixidez, característica essencial da imagem fotográfica faz ecoar as diversas possibilidades de interpretação, mediante a observação atenta. A coexistência e a alternância entre objetividade e subjetividade, portanto, permeia o ato fotográfico, como afirma o narrador em terceira pessoa no conto:

Michel sabia que o fotógrafo age sempre como uma permutação de sua maneira pessoal de ver o mundo por outra que a câmara lhe impõe, insidiosa (agora passa uma grande nuvem quase negra), mas não desconfiava, sabedor de que bastava sair sem a Contax para recuperar o tom distraído, a visão sem enquadramento, a luz sem diafragma nem 1/250 (CORTÁZAR, 2010, p.72).

O fato de a fotografia ser uma permutação de uma visão pessoal de mundo “por outra que a câmara lhe impõe, insidiosa” (CORTÁZAR, 2010, p.72) ameniza esse vínculo entre o registro e a realidade, uma vez que a máquina (como o narrador deseja no início da história, sedento por clareza e imparcialidade) não trabalha sem o comando humano, o que suscita uma relação homem-máquina, subjetividade-objetividade, que reflete a natureza da relação fotografia-verdade:

Enquanto uma pintura ou uma descrição verbal em prosa jamais podem ser outra coisa que não uma interpretação estritamente seletiva, pode-se tratar uma foto como uma transparência estritamente seletiva. Porém, apesar da presunção de veracidade que confere autoridade, interesse e sedução a todas as fotos, a obra que os fotógrafos produzem não constitui uma exceção genérica ao comércio usualmente nebuloso entre arte e verdade. Mesmo quando os fotógrafos estão muito mais preocupados em espelhar a realidade, ainda são assediados por imperativos de gosto e de consciência (SONTAG, 2015, p.16).

Sontag discute o mesmo ponto que a passagem do conto evidencia; o fato de travar uma relação mais próxima com a realidade aparente não faz da fotografia um meio de expressão imparcial; a “transparência estritamente seletiva” indicia o potencial de polissêmico que a atividade fotográfica pode apresentar, justamente devido à interferência seletiva e, portanto, criativa. Para o protagonista do conto, a atividade de fotografar equivaleria a uma alternativa ao seu posicionamento distraído diante da realidade, exigiria “disciplina, educação estética, bom olho e dedos seguros” (CORTÁZAR, 2010, p.72) não para capturar, porém, imagens de mero registro, que representariam melhor a realidade devido à sua aparente objetividade apriorística, mas momentos dotados de abertura semântica, que conclamam à interpretação e à participação no processo de composição de sentido. Ressalta-se, ainda, que o narrador-protagonista não se dobra diante da suposta objetividade da fotografia enquanto registro; julgando a fotografia falaciosa, afirma que:

Não se trata de estar tocaiando a mentira como qualquer repórter, e agarrar a estúpida silhueta do personagem que sai do número 10 de Downing Street, mas, seja como for, quando se anda com a câmara tem-se o dever de estar atento, de não perder este brusco e delicioso rebote de um raio de sol numa velha pedra, ou a carreira, tranças ao vento, de uma menininha que volta com um pão ou uma garrafa de leite (CORTÁZAR, 2010, p.72).

Com essa afirmação, que traduz a sua própria maneira de ver e de conceber o mundo, Roberto Michel associa a fotografia de pretensões realistas à “mentira” e valoriza o apego ao “brusco”, ao fugidio, como o verdadeiro dever do fotógrafo, como o que o aproxima mais do que se entende por realidade. A divagação de Michel contraria, ainda, a noção de que o realismo – tanto na fotografia, como na literatura – seria critério qualitativo, suscitando a discussão mais fundamental do texto metaficcional: o

questionamento da hegemonia das técnicas realistas de representação artística através da exposição e desmistificação dos procedimentos ilusionistas de composição ficcional no sentido de revelar formas alternativas de criação literária.

A discussão sobre a intrínseca relação da fotografia com o mundo visível se aprofunda, uma vez que a fotografia no conto é uma representação verbal, a evocação de uma imagem, a descrição de uma cena cujo registro ainda passa pelo olhar interpretativo de seu autor. De fato, o momento da realização da foto no conto nos mostra Michel selecionando o que deveria ou não inserir no quadro, retirando da foto o “horrível automóvel preto” e inserindo uma árvore, ignorando que no interior do veículo se encontrava um importante elemento, o verdadeiro provocador da cena que tanto o instigava. Os “imperativos de gosto e consciência”, aos quais alude Sontag, ou seja, a participação da mão humana no processo de produção da fotografia, suscitam certa coexistência entre o registro e a realidade:

Ao decidir que aspecto teria uma imagem, ao preferir uma exposição a outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas. Embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos. Aquelas ocasiões em que tirar fotos é relativamente imparcial, indiscriminado e desinteressado não reduzem o didatismo da atividade em seu todo. Essa mesma passividade – e ubiquidade – do registro fotográfico constitui a “mensagem” da fotografia, sua agressão (SONTAG, 2015, p.17).

A partir da colocação de Sontag, é possível pensar na fotografia como um meio de expressão autorreflexivo, uma vez que faz de seus princípios, a passividade e a ubiquidade, sua própria “mensagem”, isto é, a impressão que uma fotografia produz em relação ao fato de ser simples captação de imagens que se mostram naturalmente à frente das lentes – sem maiores interferências – e que essa captura eterniza a cena, são características de tal modo enraizadas, que integram a própria significação da foto.

A fotografia, pretensamente uma duplicação da realidade por meio de sua captura, também pode ser ilusória – ou “interpretação do mundo” – não cumprir totalmente a tarefa de reproduzir a realidade, de se aproximar objetivamente dela. Essa questão pode se referir também ao próprio potencial de representação do texto literário, o qual – como a Remington – não prescinde da criação humana e, por isso, apresenta uma interpretação,

a criação de uma realidade. A fotografia emerge do conto, portanto, como um poderoso instrumento de questionamento não apenas da realidade e/ou verdade, como também dos métodos de representação mimética.

Como essas prerrogativas da fotografia são extensivas à produção literária, elas provocam no conto a expressão de sua natureza autoconsciente, a saber, a representação do discurso crítico sobre o próprio conto. A narrativa de *As babas do diabo* se configura como a manifestação ficcional das questões suscitadas pela teoria do conto e pelo próprio Cortázar sobretudo em *Alguns aspectos do conto*. O momento em que Michel planeja tirar a fotografia evoca alguns dos princípios fundamentais da composição da narrativa literária breve:

Levantei a câmara, fingi estudar um enquadramento que não os incluía, e fiquei na espreita, certo de que enfim os apanharia no gesto revelador, a expressão que resume tudo, a vida que o movimento mede com um compasso mas que uma imagem rígida destrói ao seccionar o tempo, se não escolhemos a imperceptível fração essencial (CORTÁZAR, 2010, p.77).

Em suas reflexões críticas, Cortázar argumenta que o conto, como gênero literário de características próprias, envolve a construção ficcional de um momento significativo:

(...) o contista trabalha com um material que qualificamos de significativo. O elemento significativo do conto pareceria residir principalmente no seu *tema*, no fato de escolher um acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo, de modo que um vulgar episódio doméstico [...] se converta no resumo implacável de certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social histórica (CORTÁZAR, 2006, p.152).

Assim como a fotografia espreita o instante revelador, que represente o evento fotografado de forma mais ampla, o conto apresenta um momento decisivo, condensador de significados, que expanda o processo de significação. Ambos, portanto, captam um fragmento de realidade que transcende a si mesmo, evocando significados para além do que foi capturado pela câmera ou relatado pelo contista, a partir do estímulo das lacunas que permeiam tanto o relato breve, como a imagem fotográfica. A semelhança discursiva é tamanha que as palavras de Sontag podem ser extensíveis ao conto:

A câmera torna a realidade manipulável e opaca. É uma visão de mundo que nega a inter-relação, a continuidade, mas confere a cada momento o caráter de mistério. Toda foto tem múltiplos significados; de fato, ver algo na forma de uma foto é enfrentar um objeto potencial de fascínio. A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer ‘Aí está a superfície. Agora, imagine – ou, antes sinta, intua – o que está além, o que deve ser a realidade se ela tem esse aspecto’. Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia (2015, p.33).

Lidando com fragmentos, pedaços de realidade dos quais é possível extrair múltiplas possibilidades semânticas, o conto também transfere responsabilidades ao leitor, pedindo que intua os possíveis significados a partir do que se apresenta na tessitura narrativa. Nas palavras de Cortázar, em *Alguns aspectos do conto* (2006, p.149), sendo “caracol da linguagem”, o conto apresenta estrutura de elevado potencial autorreferencial, voltando-se para si mesmo em nome da polissemia, da transcendência. Não há espaço para explicações, mas um intrigante convite à participação ativa no processo de significação, tal como ocorre com a fotografia. Essa proximidade leva Cortázar a realizar a célebre comparação entre fotografia e conto na intenção de evidenciar os aspectos que o distinguem do romance:

Fotógrafos da categoria de um Cartier-Bresson ou de um Brassai definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara. Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o ‘clímax’ da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher ou limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vá muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 2006, p.151-152).

A consciência de Cortázar acerca dessa proximidade entre fotografia e conto o leva a ponderar – em *Los autonautas de la cosmopista* – que fotógrafo e escritor (de

contos) participam de um mesmo processo criativo, apenas utilizam ferramentas diferentes (2007, p. 329), as quais – é possível inferir – encontram-se representadas no conto através da relação metonímica entre a máquina de escrever – a Remington – e a composição narrativa e entre a máquina fotográfica – a Contax 1.1.2 – e o ato de fotografar ou mesmo observar.

Fotografia e conto guardam, ainda, uma significativa familiaridade com a poesia. A imagem fotográfica aprisiona, fragmenta e então representa a realidade por meio de uma pequena “fatia” silenciosa da mesma que promove uma abertura do significado; ao se distanciar do contexto e do referente, a foto mantém uma relação metonímica com o mundo. O conto – segundo o próprio Cortázar, um “irmão” da poesia – apresenta uma estrutura condensada que, através do mínimo de elementos, sugere uma ampla gama de significados, alinhando-se às estratégias peculiares à construção poética e ao próprio jazz, segundo consta em *Do conto breve e seus arredores*:

Cada vez que me tocou revisar a tradução de uma das minhas narrativas (ou tentar a de outros autores, como alguma vez com Poe) senti até que ponto a eficácia e o sentido do conto dependiam desses valores que dão um caráter específico ao poema e também ao jazz: a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros pré-vistos, essa liberdade fatal que não admite alteração sem uma perda irreparável (CORTÁZAR, 2006, p.234-235).

A analogia entre fotografia e conto emerge como uma operação decisiva para o entendimento da estratégia metaficcional na narrativa cortazariana ao inserir um registro fotográfico no interior do conto. Assim como a duplicação de narradores realiza a contestação de paradigmas ficcionais por meio da manipulação e subversão de suas próprias prerrogativas, a fotografia da mulher e do menino em uma praça parisiense ultrapassa o status de mero objeto, configurando-se como uma duplicação da história – em todas as suas feições, inclusive a crítica.

Desenvolvendo uma outra esfera da narrativa metaficcional, a fotografia remete à questão da recriação da realidade pela arte e, por extensão, pelo discurso literário, retomando os posicionamentos críticos esboçados por Platão – que já associa a mimesis à ideia de reprodução, “cópia”, reprodução – e desenvolvidos por Aristóteles – que aponta a transcendência da noção de mera cópia para recriação. Essa reflexão ocorre, no entanto, a partir da aceitação da ideia de que o processo também faz parte da recriação das

realidades ficcionais; a relação entre o fotógrafo, a cena observada e sua captura através da imagem fotográfica evidencia o processo de composição de uma imagem, refletindo a relação entre o escritor, seu projeto textual e o resultado desse esforço. Dessa forma, os procedimentos, a estrutura e as implicações da construção narrativa se mostram também parte integrante da construção mimética, o que reforça ainda mais a necessidade de mobilização do leitor na significação do texto:

Exigindo o reconhecimento da diegese ou do processo narrativo como parte da mimesis, a metaficção está exigindo em certo sentido uma reconsideração da teoria aristotélica. Não que a ênfase tenha mudado da mimesis para a imaginação criadora, mas sim que os termos críticos em que discutimos são imitados na ficção, abrindo espaço para os novos romances sendo escritos e lidos (HUTCHEON, 1991, p.41).

A poética (da composição literária e do próprio gênero literário conto) se incorpora à história; seu reconhecimento se realiza através das aparentes “paradas” que esse aspecto impõe ao andamento da história. A eleição do objeto fotografia – imagem congelada, paralisada, silenciosa – reverbera a paralisia à qual a narrativa em *As babas do diabo* está constantemente suscetível. Tal paralisia, conforme já discutimos, imposta pela profusão de comentários autoconscientes e estratégias autorreflexivas, bloqueiam o fluxo narrativo considerado normal e com isso subvertem a própria noção de história e/ou fábula. A fotografia, portanto, como meio de expressão em que a fixidez é como o próprio significante, representa a paralisia, sendo ela – além de uma duplicação da história – elemento que remete ao teor metaficcional do conto por ser, ela mesma, essencialmente autorreferencial.

Afirmando que cabe ao fotógrafo o dever de estar atento, de forma a “não perder este brusco e delicioso rebote de um raio de sol numa velha pedra” (CORTÁZAR, 2010, p.72), evidencia-se a relevância do momento decisivo, do fragmento significativo para a produção da fotografia. Esse aspecto revela a natureza não apenas fragmentária da imagem fotográfica, mas seu caráter sugestivo, polissêmico, amplo. Assim como o texto literário – sobretudo o gênero conto, que opera pela implantação de lacunas semânticas – uma fotografia manifesta no espectador a tendência em se criar narrativas na intenção de atribuir sentido à imagem.

A fotografia se apresenta, desse modo, como uma forma de tematização da questão metaficcional, configura-se como a inserção de uma representação do conto dentro do conto e das questões autorreferenciais que ele apresenta, já que elas se fundem à história de forma enovelada e lúdica. Para Hutcheon, esse aspecto seria central à expressão metaficcional, além de sugerir a transformação da postura do leitor em relação à narrativa:

Para o leitor/crítico de metaficção, o narcisismo diegético explícito parece envolver a tematização de suas questões narrativas – paródia, convenções narrativas, processo criativo – no interior da história com atenção ao seu novo papel, mais ativo. Para o autor metaficcional, a operação de tematização também é central (HUTCHEON, 1991, p.53).

Associada à duplicação do narrador, que também implica em uma estratégia explícita de metaficção, a fotografia realizada por Roberto Michel consiste em um reflexo da história – uma vez que se trata da captura do momento que provoca o desenrolar dos eventos diegéticos – ao mesmo tempo em que se configura como uma metáfora do discurso autorreflexivo, tanto no que se relaciona às implicações da imagem fotográfica, que são extensíveis às questões textuais, como na relação que se estabelece entre as considerações de Michel narrador, fotógrafo e observador e as reflexões inerentes ao criador literário e ao leitor. O ato fotográfico, portanto, desponta como uma forma de significar a experiência, de aguçar o olhar sobre o cotidiano. Dos momentos que antecedem a realização da fotografia emergem reflexões que se alinham à natureza metaficcional do conto; estende-se, portanto, a discussão acerca das implicações da fotografia às questões da produção textual.

O momento da captura, isto é, da transfiguração da cena observada em fotografia, provoca a revolta das personagens que a compõem:

Pus tudo no visor (com a árvore, o parapeito, o sol das onze) e tirei a foto. Bem a tempo de perceber que os dois tinham percebido e que estavam me olhando, o garoto surpreendido e interrogante, mas ela irritada, decididamente hostis seu corpo e seu rosto que haviam sido roubados, ignominiosamente presos numa pequena imagem química (CORTÁZAR, 2010, p.79).

A reação da mulher e do menino ao perceberem que a fotografia fora realizada se relaciona à ideia de fotografia como agressão, haja vista sua natureza de registro, que produz a impressão de aprisionamento, fruto de sua natureza fixa, de interrupção do fluxo do tempo, mas também relaciona-se com uma questão ética, como discute Sontag:

(...) existe algo de predatório no ato de tirar uma foto. Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado – um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustada (SONTAG, 2015, p.25).

A passagem do conto que reúne realização da fotografia e revolta dos personagens captados, pode remeter à própria insubordinação da realidade em relação às convenções de composição artística. A reação da mulher – personagem e, portanto, parte integrante da cena observada; da “realidade”, por extensão – evoca essa rebeldia, a realidade em estado bruto que não pode ser aprisionada tal e qual pelos meios de expressão artística. Ao mesmo tempo, a fotografia é realizada como uma tentativa de apreender essa realidade a fim de compreender, de significar a cena observada e agora fixada pela imagem fotográfica, assim como contar a história seria uma forma de fazer alguém entendê-la.

Buscando compreender, portanto, Michel passa de fotógrafo (por extensão, realizador, criador) a observador (por extensão, receptor, leitor). A preparação das ampliações revelam a tentativa de perceber algo que o olhar não capta, tentativa de amplificar o significante para ver surgir o significado, atitude que se mostra inócua:

O negativo era tão bom que preparou uma ampliação; a ampliação era tão boa que preparou outra muito maior, quase um *pôster*. Não pensou (agora se pergunta por quê) que só as da Conciergerie mereciam tanto trabalho. De toda a série, a instantânea na ponta da ilha era a única que o interessava; pregou a ampliação numa parede do quarto, e no primeiro dia passou um bom tempo olhando e recordando, nessa operação comparativa e melancólica da recordação frente à realidade perdida; recordação petrificada, como toda fotografia, onde não faltava nada nem mesmo e principalmente o nada, verdadeiro fixador da cena (CORTÁZAR, 2010, p.81).

No processo de revelação, as fotos da *Conciergerie* merecem atenção especial; embora Michel não saiba o porquê disso, é possível inferir que essas fotografias são as que – entre uma série delas – apresentam uma história latente, aberta, que estimula o impulso fabulatório do fotógrafo, agora (novamente) observador.

As ampliações produzidas pelo fotógrafo evocam outra arte voltada para as massas, cuja origem se encontra na própria fotografia: o cinema, que é, em essência e primordialmente, uma sequência de fotografias cuja sobreposição gera a impressão de movimento. Tal referência, além de refletir a proximidade entre os dois meios de expressão, sugere os eventos diegéticos que provocam o desfecho do conto.

A contemplação da fotografia a partir de uma comparação (melancólica) da cena como se mostrava no instante do registro (realidade perdida) e a recordação remete o posicionamento do leitor frente ao material textual, em busca de recriar uma realidade por meio da sugestão de elementos familiares a partir dos quais são criados mundos ficcionais. O olhar do observador da fotografia é similar ao do leitor (inclusive o leitor de texto metaficcional): busca preencher as lacunas e os silêncios com narrativa, perscrutando a imagem (ou a ficção) em nome da atribuição de sentido.

Refletindo sobre a natureza da fotografia de forma geral, o fotógrafo reconhece que a amplitude da imagem fotográfica (o nada, que preenche a imagem fotográfica ao mesmo tempo em que suscita lacunas), faz parte de sua essência. Se o “nada” é o verdadeiro fixador, isso implica que a fotografia provoca a insegurança do observador diante da imagem silenciosa e estática que carrega em si a aparência do mundo, ao mesmo tempo em que o convida a suplantá-la. Essa reflexão pode se relacionar às implicações do conto como gênero literário narrativo; assim como com a fotografia, o conto gera o desconforto diante de uma narrativa que não desenvolve explicações, delega responsabilidades, e transfere a função de autor ao leitor. Como afirma Susan Sontag, a fotografia se configura como um meio de expressão que convida à mudança de atitude no processo de significação:

A fotografia dá a entender que conhecemos o mundo se o aceitamos tal como a câmera o registra. Mas isso é o contrário de compreender, que parte de não aceitar o mundo tal como ele aparenta ser. Toda possibilidade de compreensão está enraizada na capacidade de dizer não. Estritamente falando, nunca se compreende nada a partir de uma foto (SONTAG, 2015, p.33).

Provavelmente movido pelo reconhecimento de que a fotografia não pode ser compreendida, Michel se dedica à observação exaustiva que se aproxima da atividade de tradução, à qual se dedica de fato enquanto lança o olhar para a ampliação presa à parede, reproduzindo o ponto de vista da objetiva:

(...) nunca me havia ocorrido a ideia de pensar que quando olhamos uma foto de frente, os olhos repetem exatamente a posição e a visão da objetiva; são essas coisas que se dão por descartadas e que não ocorre a ninguém considerar. Da minha cadeira, com a máquina de escrever na frente, olhava a foto a três metros de distância, e então notei que havia me instalado exatamente no ponto de mira da objetiva (CORTÁZAR, 2010, p.81-82).

O posicionamento da máquina de escrever entre o protagonista e a fotografia ampliada representa no espaço narrativo a atividade de tradução/criação/significação, uma vez que a intermediação da linguagem escrita (e literária) é a forma que Michel encontra para a compreensão dos eventos que foram provocados pela realização do registro fotográfico:

A foto [...] será uma tentativa de fixação da realidade da cena contemplada, ou seja, uma aproximação do sentido real que um gesto decisivo poderia revelar. Da mesma forma, ao narrar depois de tudo ter acontecido, Michel procura caracterizar o casal através de imagens literárias que nada mais são, na verdade, que uma *tradução*, em linguagem figurada, daquilo que tentou compreender no que viu (ARRIGUCCI, 1995, p.245).

A imagem da máquina de escrever entre a fotografia e o observador/autor – reforçada pelo fato de o protagonista alternar as miradas com a tradução de trechos – além de representar a busca de Roberto Michel, pode também ser entendida como uma representação do fazer literário, que corresponde a uma tentativa de tradução (recriação) de uma realidade fugidia e duvidosa:

A cada tantos minutos, por exemplo, quando não encontrava a maneira de dizer em bom francês o que José Alberto Allende dizia em tão bom espanhol, erguia os olhos e olhava a foto [...] Então descansava um pouco de meu trabalho e me incluía outra vez com prazer naquela manhã que empapava a foto, recordava ironicamente a imagem colérica da mulher reclamando a fotografia, a fuga ridícula e patética do garoto,

a entrada em cena do homem do rosto branco (CORTÁZAR, 2010, p.82).

A fotografia feita por Michel se mostra como uma miniatura da história: a cena fotografada, que é o agente provocador tanto do clímax do conto, como das reflexões metaficcionais, aspectos que integram distintas camadas de uma mesma história. Sendo, portanto, uma representação metafórica da narrativa e realizando tal representação a partir dos próprios fundamentos do ato fotográfico – captura de um momento de significativo potencial semântico –, a fotografia não contém apenas uma representação da história que é contada em *As babas do diabo*, mas do ato de contar (de escrever) e da natureza da relação entre realidade e linguagem artística (literária).

Dessa forma, a fotografia no conto de Cortázar corresponde a uma estratégia metaficcional diegética explícita, uma vez que seu investimento autorreflexivo se volta para os aspectos da composição literária por meio da tematização de uma narrativa que observa a si mesma em um autorretrato e provoca a tomada de consciência sobre suas limitações e seus atributos.

De acordo com Linda Hutcheon, paródia, alegoria e *mise-en-abyme* são artifícios por meio dos quais se promove a tematização da narrativa no interior da história. A paródia, conforme já abordamos, realiza desfamiliarização de formas já conhecidas do leitor através da ruptura de alguns paradigmas que as sustentam, e se mostra no conto de Cortázar pela evocação da narrativa policial – ou ao *thriller* – e da exposição da artificialidade – e, por conseguinte, das falhas – do narrador (tanto em primeira, como em terceira pessoa), um dos principais fundamentos discursivos do gênero parodiado.

A fotografia, por sua vez, corresponde a uma representação especular da história. Imagem congelada da cena da aproximação entre a mulher e o rapaz, a foto se configura como uma duplicação desse momento significativo, inclusive da sua natureza silenciosa e lacunar. Segundo Linda Hutcheon (1991, p.56) – com base no trabalho de Lucien Dällenbach em *Le récit spéculaire* – o recurso de *mise-en-abyme* pode desenvolver em distintos níveis estruturais de reflexividade:

O *mise-en-abyme* pode consistir em um enunciado que reflete o enunciado do texto, sua história. Isso pode tomar forma de qualquer tipo

de sumário do enredo por meio da narrativa ou de qualquer outra forma de arte [...] O segundo nível de reflexão é de ainda maior interesse para um estudo de ficção narcisista explícita; nesse caso um enunciado reflete a enunciação ou o processo, a produção, realizada pelos agentes – tanto autor, como leitor. O terceiro nível, no qual o código em si (narrativo ou linguístico) é refletido, é obviamente aquele em que tanto o modo explícito como o implícito podem operar (1991, p.56).

A fotografia em *As babas do diabo* reflete tanto a história (ou, de acordo com a concepção de Hutcheon, o enunciado), como o discurso narrativo (ou nível da enunciação). Como produto – objeto, ou imagem fotográfica – a instantânea de Michel corresponde a uma representação sumarizante da história, uma duplicação estática de seu momento mais decisivo. Sua condição de fixidez, por sua vez, remete à iminente paralisia da narrativa, sempre “ameaçada” pelos comentários autorreflexivos que brotam da natureza autoconsciente do texto. As passagens do conto em que Michel parece se transportar novamente para a cena na praça, recordá-la, através da observação da ampliação na parede de seu apartamento são promovidas por essa duplicação.

Já como processo – ou ato de fotografar ou contemplar uma fotografia – a foto se direciona ao discurso narrativo, refletindo questões relacionadas à própria composição e recepção literárias através de referências aos atos de observar, narrar, ler e interpretar que são construídas a partir da relação do fotógrafo e, posteriormente, observador com a imagem. Sendo entendida como uma representação em miniatura da história, a relação do fotógrafo com a foto pode, portanto, transcender esse aspecto e ser compreendida como a relação do autor com sua obra, ou mesmo do leitor com o texto e com o processo de construção de sentido.

Dessa forma, tanto a história como a narrativa integram a estratégia de *mise-en-abyme* proposta em *As babas do diabo*. É também a partir dessa estratégia e da evocação dos aspectos essenciais da fotografia que ocorre a irrupção do fantástico como contestação da aparência das coisas – remetendo à suposta natureza documental do registro fotográfico, que se associa à imposição da fixidez e à abertura de sentido que provém tanto do congelamento das cenas, como de seu silenciamento.

Em meio às sucessivas observações da foto, o protagonista é surpreendido: em uma clara imbricação real/ilusório, arte/vida, a cena ganha vida novamente. O fascínio

exercido pela fotografia sobre Roberto Michel o leva a se dividir entre as obrigações profissionais de tradutor e a contemplação da imagem, associada à rememoração dos poucos eventos que a permearam. A tentativa de restaurar a vida à cena – estática, paralisada, mas veementemente sugestiva – instaura a manifestação do extraordinário na narrativa:

Mas não por boa ação a olhava entre parágrafo e parágrafo de meu trabalho. Naquele momento, não sabia por que a olhava, por que havia pregado a ampliação na parede; talvez aconteça assim com todos os atos fatais, e seja essa a condição, e seja essa a condição de seu cumprimento. Creio que o temor quase furtivo das folhas da árvore não me assustou, que continuei uma frase iniciada e a concluí. Os costumes são como grandes herbários, e afinal de contas uma ampliação de oitenta por setenta parece uma tela em que projetam cinema, onde na ponta da ilha uma mulher fala com um garoto e uma árvore agita algumas folhas secas sobre suas cabeças (CORTÁZAR, 2010, p. 82-83).

Ainda envolvido com a sensação de que o movimento das folhas não passa de uma impressão produzida pelo aumento excessivo do tamanho da fotografia, que se assemelha à tela de cinema, Michel corresponde ao comportamento usual das personagens que são – sorrateira e inesperadamente – imersas no fantástico: crentes de que são acometidas por uma sensação fugidia, fruto de sua distração, de seu estado de espírito ou do próprio arranjo dos elementos da narrativa.

Segundo Sontag (2015, p.26), a fotografia possui uma natureza mágica devido ao fato de evocar uma pseudopresença por meio de uma prova de ausência, configurando-se como uma incitamento à imaginação: “(...) usos talismânicos das fotos exprimem uma emoção sentimental e um sentimento implicitamente mágico: são tentativas de constatar ou pleitear outra realidade” (SONTAG, 2015, p. 27). A partir dessas colocações, é possível inferir, portanto, que a fotografia é um eficaz elemento de evocação ao fantástico por apresentar em sua essência elementos que remontam ao “sentimento de não estar de todo”, como a duplicação, a presença virtual/espiritual de elementos da realidade, o reconhecimento da mortalidade associada à eternização de momentos.

Como objeto, a fotografia promove simultaneamente o aprisionamento da realidade – no intuito de retê-la e assim promover sua compreensão – e seu questionamento – uma vez que a pequena parcela de cotidiano capturada pela fotografia

opera a transcendência do significado, a possibilidade de deslocamento do referente que redundando em possíveis divergências entre a realidade e o potencial semântico da imagem.

A ideia mais generalizante de fantástico se relaciona ao distanciamento em relação ao senso comum (realidade) por meio da manifestação de fenômenos extraordinários regidos por leis desconhecidas e inexplicáveis. Apesar de sua onipresença – através do despertar de um sentimento de inadequação às leis do senso comum, ocasionada, por exemplo, pela adesão de um narrador em primeira pessoa que se anuncia morto – o fantástico em *As babas do diabo* se mantém como uma existência sutil até o momento em que a fotografia adquire vida. Essa conduta reflete o pensamento do próprio Cortázar sobre o fantástico:

Só a alteração momentânea dentro da regularidade delata o fantástico, mas é necessário que o excepcional passe a ser também a regra sem deslocar as estruturas ordinárias entre as quais se inseriu. Descobrir numa nuvem o perfil de Beethoven seria inquietante se durasse dez segundos antes de se desfiar e tornar-se fragata ou pomba; o caráter do fantástico só se afirmaria no caso de ali continuar o perfil de Beethoven enquanto o resto das nuvens se conduzisse com sua desintencional desordem sempiterna (CORTÁZAR, 2006, p. 236).

Rompendo com seu paradigma mais fundamental (a fixidez), a fotografia realizada pelo protagonista adquire movimento e a cena se reaviva, transformando os rumos da narrativa:

Mas as mãos já eram demais. Acabava de escrever: *Donc, la seconde clé reside dans la nature intrinsèque des difficultés que les sociétés* – e vi a mão da mulher que começava a se fechar devagar, dedo a dedo. De mim não restou nada, uma frase em francês que jamais terminará, uma máquina de escrever que cai ao chão, uma cadeira que chia e treme, uma névoa (CORTÁZAR, 2010, p.83).

O momento em que a fotografia adquire movimento pode ser compreendido como uma referência a narrativas fantásticas como *O retrato oval* (Edgar Allan Poe) ou *A Vênus de Ille* (Prosper Mérimée) – nas quais objetos estáticos, obras de arte que representam a figura humana, ganham vida, ocasionando uma ruptura radical com o ordinário, questionando os limites da relação vida e arte através de sua diluição, suscitada pela

manifestação do fantástico que, por sua vez, surge como signo de transgressão da noção de realidade na representação artística.

A fotografia faz irromper o extraordinário como mais uma forma de proposição do discurso metaficcional; é a partir da ruptura com as convenções da imagem fotográfica que se estabelece também o rompimento com o senso comum e, por conseguinte, o questionamento das formas de representação da realidade pela literatura. Curiosamente, é partir da manifestação do fantástico que o protagonista finalmente tem acesso à verdade da cena que observou duplamente – na praça, enquanto ela de fato transcorria, e no apartamento, capturada pela imagem fotográfica; o posicionamento que Michel adota, reproduzindo a mesma angulação da objetiva, mostra-se, portanto, equivocado, por dizer respeito a uma convenção, “coisas que se dão por descartadas e que não ocorre a ninguém considerar” (CORTÁZAR, 2010, p.80). Apenas a desconstrução das aparentes certezas leva ao reconhecimento da verdade, conforme reflete Arrigucci:

O fantástico desloca, assim, o fotógrafo de sua rígida posição da objetiva, permitindo-lhe ver a seguir, de forma clara, a verdade da cena. Como resultado desse desequilíbrio, simbolicamente também deslocação da própria percepção da realidade, sob a forma de um estranhamento que conduz à visão efetiva uma do real, dá-se, num plano imediato, a queda da máquina de escrever. Tal fato se torna, então, num índice da iminente destruição do fotógrafo-narrador. A descoberta da verdade parece implicar, para o fotógrafo, a sua própria destruição (1995, p. 255).

Em *As babas do diabo* a restauração da vida à cena congelada pela fotografia resulta na morte de seu criador, absorto nas tentativas de compreender sua obra, em uma clara diluição de fronteiras entre o que se entende por realidade e o insondável. Chamando atenção para as camadas que o próprio conto apresenta, desdobrando-se em duas histórias possíveis (que se enredam), requisitando atenção especial do leitor a detalhes aparentemente acessórios da história, a presença voluntariamente ignorada do homem ocasiona a reviravolta que sela o destino do fotógrafo-narrador, morto por uma personagem de sua própria obra, a narrativa, a fotografia:

(...) mas de frente estava o homem, a boca entreaberta, onde se via tremular sua língua negra, e levantava lentamente as mãos, aproximando-as do primeiro plano, um instante ainda em perfeito foco, e depois ele todo um vulto que apagava a ilha, a árvore, e eu fechei os

olhos e não quis olhar mais, e cobri o rosto e desandei a chorar feito um idiota (CORTÁZAR, 2010, p.85-86).

A morte de Michel, vitimado pela transmutação extraordinária da imagem fixada pela Contax, traduz – por extensão – a conturbada dinâmica de criação e significação na arte; a morte do autor pode remontar à autonomia do texto literário em relação ao indivíduo que a produz.

A imagem da máquina de escrever – o instrumento, conforme apontado no início da narrativa, por meio do qual o protagonista busca traduzir (compreender) o que lhe ocorreu – caída ao chão indicia a falência do autor, da linguagem verbal e da própria narrativa em (re)criar essa experiência em todas as suas (desconhecidas) facetas. Esse fracasso é reconhecido no interior da história pelo narrador:

De repente a ordem se invertia, eles estavam vivos, movendo-se, decidiam e eram decididos, iam rumo ao seu futuro; e eu do lado de cá, prisioneiro de outro tempo, de um quarto de quinto andar, de não saber quem eram essa mulher, e esse homem e esse menino, de ser nada mais que a lente da minha câmara, algo rígido, incapaz de intervenção” (CORTÁZAR, 2010, p.84).

Reduzir sua existência a nada mais que a lente da câmera fotográfica aponta igualmente para o malogro da outra máquina, a Contax, em revelar a verdade das coisas e sua ação em sentido contrário, amplificar a ambiguidade, multiplicar as lacunas semânticas que demandam a transformação do olhar e o engajamento total com a observação/significação.

A rigidez que redundava na incapacidade de intervenção evidenciada pelo narrador no trecho acima é representativa da grandeza da obra de arte frente à autoria. Ao contrariar a noção de supremacia do autor em relação ao texto, assumindo sua impotência diante dos rumos que sua criação (representada pela fotografia) pode tomar, o autor (representado pela figura do fotógrafo), narrador e protagonista questiona as implicações dessas diversas categorias na narrativa: sua validade e a preponderância que elas supostamente exercem no texto.

Assim como Roberto Michel amplifica suas dúvidas ao produzir ampliações da fotografia, Cortázar amplifica o sentido do texto em direção à questão da autorreflexividade e da discussão acerca da recriação da realidade pelo discurso literário expondo suas convenções, seus artifícios e suas fraturas. Essa estratégia pode ser considerada como fator de risco, já que por vezes impõe à narrativa pausas indagadoras que comprometem o andamento da história, ameaçando-a de paralisia.

O leitor é, portanto, convidado a *flanêrie* da ficção, orientado pelas (caóticas) colocações do duplo narrador e pelas evocações reflexivas da fotografia que – a despeito da impressão de paralisação narrativa – sugere um outro ângulo de compreensão do texto, amplifica as possibilidades de significação graças à liberdade e à responsabilidade que são oferecidas ao agora coautor do texto:

O leitor da ficção narcisista é de fato deixado com uma cota de liberdade maior para criar ordem, para construir unidades e relações entre as partes. O autor permite que o leitor complete a obra “aberta” mas ele ainda detém certo controle. A obra é “aberta” mas em uma rede de relações (criadas pelo romancista) que implicam em certo tipo de coerência interna [...] A natureza paradigmática da metaficção – suas analogias imaginativas e linguísticas do processo com a experiência do leitor – adiciona outra dimensão, a da liberdade, a essa situação. Como o escritor, o leitor pode se evadir do mundano e do empírico; ele pode adentrar um mundo construído por ele mesmo, um mundo construído por linguagem (HUTCHEON, 1991, p. 152).

Os *paseítos hamletianos dentro de la estructura misma de lo narado* impõem um embate entre fluidez e autoconsciência narrativa. Ao se questionar sobre “ser ou não ser”, ao inserir uma história dentro de outra, expondo as engrenagens mais confiáveis da estrutura narrativa no intuito de desmascará-las – assim como Hamlet encena uma peça autorreferencial com o objetivo de atingir a consciência do assassino de seu pai – a narrativa cortazariana denuncia uma literatura à beira da exaustão no mesmo sentido, porém, do pensamento de John Barth em *The literature of exhaustion*, texto no qual o termo “exaustão” remete menos a desgaste do que a necessidade de renovação. A narrativa está por um fio, mas é esse fio que também a sustenta no voo rumo ao recomeço e à sobrevivência.

5 A narrativa visual de Antonioni: visões da eloquência

Visione del silenzio

Angolo vuoto

Pagina senza parole

Una lettera scritta

Sopra un viso

Di pietra e vapore

Amore

*Inutile finestra*¹⁴

(Caetano Veloso – Michelangelo Antonioni)

Em meio ao silêncio e à imagem grandiloquente, a filmografia de Antonioni se mostra em aparente desacordo com expectativas que o relacionam, por exemplo, à cinematografia italiana do período pós-guerra, que através do neorealismo – tendência cujo potencial de denúncia social se apoia sobretudo na força narrativa, na composição de histórias que provocam a identificação do espectador com os dramas humanos compostos através de arranjos estilísticos que aproximam a experiência fílmica da vida – assume status de reflexo da realidade do país na época:

A consequência é que os filmes italianos têm um valor documentário excepcional, impossível de ser separado do roteiro sem levar com ele todo o terreno social no qual se enraizou. Essa perfeita e natural aderência à atualidade se explica e se justifica interiormente por uma adesão espiritual à época [...] Em um mundo que já estava e continua obcecado pelo terror e pelo ódio, onde a realidade quase nunca é amada por ela mesma, mas somente recusada ou defendida como algo político, o cinema italiano é certamente o único que salva, no próprio interior da época que ele pinta, um humanismo revolucionário (BAZIN, 2014, p.285-286).

Segundo afirma André Bazin, no ensaio *O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação*, publicado originalmente em 1948, o interesse explícito pela mobilização política da narrativa fílmica e o repúdio à recusa da presença da realidade social na arte – tendência perceptível em exemplos da cinematografia hollywoodiana do

¹⁴ Visão do silêncio/ Ângulo vazio/ Página sem palavras/ Uma carta escrita/ Em um rosto/ Pedra e vapor/ Amor/ Inútil janela

período em questão – chamam atenção para a forma como o cinema italiano se posicionou frente ao contexto de opressão que se abatia sobre a Europa nos anos quarenta.

A despeito de iniciar suas atividades com o documentário *A gente do pó* (*Gente del Po*), de 1947, curiosamente apontado como precursor do neorealismo italiano, Antonioni afirma sua preferência por tratar “a realidade em termos não estritamente realistas”, sem que isso o aproxime da extravagância onírica de Federico Fellini ou do realismo cru e popular de Roberto Rossellini e Vittorio de Sica, como afirma Chatman (2008, p.7).

Já no primeiro filme, que retrata a vida das comunidades que sobreviviam das atividades comerciais relacionadas ao rio Pó, o cineasta italiano afirma seu estilo em meio a uma produção documental. As imagens são mais sugestivas que as palavras, como resultado da valorização do olhar e da feição poética de *takes* que mostram o potencial narrativo da associação das imagens que representam a realidade miserável de indivíduos cuja vida – em seus diversos sentidos, inclusive psicológico – se relaciona ao fluxo do rio. É visível a formulação de uma visão pessoal sobre o documentário, em que predomina o interesse pela construção de atmosferas que transmitam significados abertos, que não se impõem – como é possível concluir quando se trata da linguagem de documentário¹⁵ – mas propõem tanto a reflexão social, como a observação das imagens por elas mesmas.

Essa aproximação peculiar com a realidade é percebida por Roland Barthes na carta aberta intitulada *Cher Antonioni*, proferida em 1980 na ocasião de premiação do diretor com o *Archiginnasio d'oro*, em Bolonha:

(...) sua obra não é um reflexo fixo, mas um *moiré* [chamalote] por onde passam, segundo a inclinação do olhar e as solicitações do tempo, as figuras do social e do passional, e as inovações formais do modelo de narração ao emprego da cor. Sua preocupação não é a de um historiador, de um político ou de um moralista, mas de um utopista que busca perceber em pontos precisos o mundo novo, porque acredita que esse mundo exista e quer fazer parte dele. A vigilância do artista, a sua, é uma vigilância amorosa, uma vigilância do desejo (BARTHES, 2013, p.79).

A imagem do tecido *moiré* ou chamalote – cuja trama causa efeitos visuais à peça – evocada por Barthes para representar a obra do realizador italiano representa a inventiva

¹⁵ Antonioni, na verdade, capta as limitações do documentário e de sua relação com a realidade.

associação, como uma tessitura especial que provoca a maneira de olhar, entre as demandas do contexto social e a sua identidade estilística. Antonioni busca ao longo de sua cinematografia não ceder às facilidades da mera denúncia social, mas encrustar a reflexão sobre a época em meio a procedimentos que propõem reflexões para além da questão social, estendendo-se à própria questão da composição do filme. A realidade é, portanto, como ele mesmo afirma, expressa de forma peculiar, por meio de recursos que passam ao largo das soluções discursivas do cinema comercial hollywoodiano, por exemplo. Antonioni desenvolve um estilo próprio, despreocupado com a construção de histórias facilmente compreensíveis ou com a produção de uma experiência cinematográfica imersiva. A filmografia do realizador italiano mostra um forte comprometimento com a exploração dos recursos audiovisuais em toda sua potencialidade expressiva, muitas vezes por meio de uma utilização destoante, isto é, em desacordo com as convenções do cinema.

Para Barthes, os meios de significação da cinematografia de Antonioni recusam a imposição do sentido, mas não redundam em sua eliminação total; o sentido está lá, em meio ao silêncio e à persistência das imagens, o caminho até ele é de névoa, laconismo, mas se encontra aberto à exploração:

Essa dialética dá a seus filmes (emprego novamente a mesma palavra) uma grande sutileza: sua arte consiste sempre em deixar aberta a rota do sentido, como indecisa, por uma questão de escrúpulo. Com isso você cumpre precisamente a tarefa do artista de que tanto necessita nossa época: nem dogmático, nem insignificante (BARTHES, 2013, p.79).

Em 1950, Antonioni inicia a produção de *Cronaca di un amore* (*Crimes da alma*), seu primeiro longa-metragem de ficção, que de acordo com Chatman, já apresenta características que se perpetuam na filmografia antonioniana mais madura: “uma *mise-en-scène* bem cuidada e as sequências longas (uma cena de duração considerável que exige uma elaborada coordenação à medida que a câmera segue os atores)” (2008, p.7).

Em *La signora senza camelie* (*A dama sem camélias*), de 1953, encontra-se um forte teor autorreferencial na história, uma vez que a protagonista é uma atriz iniciante e o desenvolvimento da narrativa fílmica está atrelado à dramatização do contexto da indústria cinematográfica italiana nos anos cinquenta. Esse, portanto, seria apenas um dos filmes em que Antonioni refletiria sobre o cinema, seja de forma direta, como em

Identificazione di una dona (Identificação de uma mulher) – em que o protagonista, um diretor em busca da história de seu próximo filme ao mesmo tempo se envolve em um novo enlace afetivo; apresentando um ponto de partida para a reflexão sobre o processo criativo no cinema – ou de forma mais sutil, como em *Blow-up* – em que as reflexões sobre as questões discursivas da fotografia são extensíveis à relação do cinema com a representação da realidade.

Em *Il grido (O grito)*, de 1957, considerado um “clássico tardio do neorrealismo” (CHATMAN, 2008, p.20), a reflexão social – o filme traz a história de um operário em meio às dificuldades advindas de sua posição social e do contexto pós-guerra, mas também de seu recente divórcio – se alinha à feição psicológica das personagens, que, por sua vez, condiciona a composição do filme, composto de sequências silenciosas que mimetizam o esvaziamento do protagonista frente à sua condição. O aspecto visual é valorizado em detrimento de sequências expositivas, depositando-se no espectador a responsabilidade sobre a significação a partir de um material audiovisual essencialmente visual e aberto. Como que entregue ao desvendamento de uma “carta escrita em um rosto de pedra e vapor”, a câmera procura através da exploração da imagem e da minimização de interferências verbais, construir a narrativa e a personagem, recusando, segundo o próprio Antonioni, um meio didático de expressão. Esse aspecto reflete a consciência do diretor diante das possibilidades e das limitações da técnica cinematográfica; deixar que as imagens falem por si é, também, reconhecer que o significado é transcendente à simples encenação.

Com *L'Avventura (A aventura)*, de 1960, o estilo de Antonioni se consolida pela contravenção das regras da cinematografia clássica. De acordo com o que afirma o próprio diretor, trata-se de um “filme de mistério ao contrário” (ANTONIONI apud CHATMAN, 2008, p.29), isto é, verifica-se o empenho com a subversão de convenções de gênero que permeiam a composição e a recepção cinematográficas. Chamando atenção para o fato de que o filme não precisa se vincular a um gênero específico para que sua narrativa e seu significado se realizem, *A aventura* apresenta a história de um desaparecimento cujas causas são desconhecidas – não se sabe se houve crime de fato – sendo, aos poucos, esquecido pelos personagens que se envolvem com a busca de Anna; o sumiço se configura mais como uma metáfora do que como um evento de grande relevância narrativa.

A formulação das imagens se encontra a serviço da expressão do vazio e da frustração que rodeia o filme, além de potencializar o papel do olhar, que se estende até o esgotamento de sentido, uma vez que o diretor não se utilizou de cortes estratégicos – normalmente realizados quando o potencial diegético das imagens ou sequências é atingido – mas explorou a imagem mesmo quando aparenta ser inexpressiva, gerando a impressão de exaustão. Barthes chama atenção para o fato de que essa estratégia se configura como uma forma de crítica à forma como o olhar é concebido pelo cinema e pela própria sociedade em si, que exerceria poder de controle sobre o tempo da observação. A subversão da duração do olhar, segundo Barthes, atribuiria à obra de arte uma “natureza escandalosa” (BARTHES, 2008, p.81).

La notte (A noite), de 1961, apresenta a carência de conflito dramático ou de eventos de grande impacto narrativo como uma das mais pungentes marcas da cinematografia de Antonioni. Não há ligação clara entre as distintas sequências, o que exige do espectador uma postura de maturidade diante do que está em processo de sugestão. A construção de uma trama, no sentido tradicional, é deixada de lado em nome da valorização de outros elementos fílmicos, como a associação entre as personagens e os elementos de *mise-en-scène*, como percebe Chatman:

Outra sutileza através da qual Antonioni mostra os sentimentos dos personagens é mediante sua associação com algum objeto. Um bom exemplo é a contraposição de Lúcia com ambientes díspares: primeiro com arranha-céus grandiosos e hostis, e em seguida com o bairro humilde, mas acolhedor onde havia vivido com Giovanni no início da relação (CHATMAN, 2008, p. 37).

Ao invés de explicar ou de fazer com que a personagem nos fale sobre sua condição existencial, o diretor prefere estimular a interpretação dos elementos de cena em sua relação com os procedimentos discursivos. A inadequação dos indivíduos é expressa de forma sutil, a partir da preponderância da imagem cinematográfica, da qual deriva o sentido incerto e aberto que, segundo Barthes, abala a fixidez psicológica do realismo (2013, p. 79).

L'eclisse (O eclipse), de 1962, traz novamente a abordagem da inadequação do indivíduo em meio às transformações históricas e sociais, encerrando o ciclo que a crítica nomeou posteriormente como *Trilogia da incomunicabilidade*. O próprio título já sugere a natureza metafórica do filme, uma vez que não há a ocorrência de um eclipse real, mas

a sugestão de uma transformação na experiência individual; as personagens enfrentam questões emocionais, em plena ascensão da ameaça atômica. A narrativa fílmica é levada à frente pela predominância da construção de quadros que sugerem a convivência entre resquícios e a iminência de uma (nova) guerra com a vida particular, que absorve o mal estar do pós-guerra bem como a apreensão da ameaça nuclear do período. Apesar do pano de fundo social, a direção evita atrelar a narrativa diretamente a essa questão, construindo imagens que pedem um olhar mais demorado no processo de significação. A sequência final do filme – ao dispensar o elemento humano e frustrar a já distante expectativa de um desfecho de acordo com as convenções, mostrando um encontro romântico que não se realiza – encerra a história por meio de um recurso autocrítico de rejeição a fórmulas narrativas previsíveis e de reafirmação do posicionamento do diretor sobre o fazer cinematográfico.

O primeiro filme colorido de Antonioni, *Il deserto rosso* (*O deserto vermelho*), de 1964, evoca cores desde o título, mas também apela para uma metáfora. O deserto do título pode estar relacionado à aridez do cenário industrial de Ravenna e à cor vermelha – que se faz presente na maioria das sequências – à intensidade das emoções (representadas também pela protagonista Giuliana) em meio à frieza cinzenta das fábricas onde se passa a narrativa. O contraste proposto no título é levado adiante por meio da fotografia, que insere as cores dos trajes de Giuliana e de seu filho em meio ao concreto e à fumaça do ambiente de trabalho de seu marido em uma tentativa de sugerir a inadequação da mente da protagonista em relação à vida que leva.

Os recursos técnicos são igualmente postos a serviço da expressão do estado de espírito das personagens e a da pressão à qual se encontram expostas, criando a impressão de aproximação entre o elemento humano (os atores) e os elementos de cena (como a ambientação da indústria, por exemplo). A composição das imagens – mais uma vez – merece atenção especial e revela a preocupação do realizador em recorrer a vias não convencionais no processo de construção de sentido no filme. Na filmografia antonioniana, o significado parece se mostrar de forma vacilante, mostrando-se à espera de seu desvendamento e não colocado de forma unívoca e impositiva para ser contemplado, segundo declara Barthes:

Essa vacilação – gostaria de dizer com maior precisão: essa síncope do sentido –, toma vias técnicas propriamente fílmicas (ambientação, planos, montagem) [...] sua obra, para além do cinema, concerne a todos

os artistas do mundo contemporâneo: você trabalha para voltar ao sentido sutil do que o homem diz, conta, sente ou vê, e essa sutileza do sentido, essa convicção de que o sentido não se limita ao que o homem diz, mas ao que está além disso, fascinado pelo que está fora do sentido, é a mesma convicção, creio, de todos os artistas cujo objeto não é a técnica tal e qual, mas esse fenômeno estranho, a vibração (2008, p.80).

As formas pelas quais Antonioni realiza a abordagem da condição humana em meio a um contexto de importantes transformações sociais materializam o interesse do diretor pela proposição de outras possibilidades de expressão, que escapem das convenções, mostrando que o cinema também pode compor sentidos abertos, sugestões imagéticas, chamando a atenção para seus próprios procedimentos técnicos e estilísticos e despertando formas diferenciadas de atenção na audiência, que, mobilizada pela sensação de estranhamento ocasionada pela narrativa fílmica, passa a ter responsabilidade sobre a construção de sentido. Assim como afirma Barthes, Antonioni se compromete com a época de forma inventiva, incorporando os significados inerentes a ela através do desenvolvimento de um estilo próprio, comprometido com pensar o cinema.

Essa tendência se fortalece e se radicaliza na primeira adaptação fílmica realizada pelo cineasta. *Blow-up*, inspirado no conto *As babas do diabo*, relaciona-se livremente com o texto literário, mas compromete-se com a dimensão metaficcional do conto, realizando uma reformulação do discurso autorreflexivo literário para o cinema como uma tentativa de superar as dificuldades que esse aspecto – quando presente no material verbal – impõe ao processo de adaptação.

5.1 *Blow-up*: (inútil) janela para a realidade

Blow-up (*Blow-up – Depois daquele beijo*), de 1966, é o primeiro filme de Antonioni a conseguir êxito no circuito comercial, produzido com o apoio de um grande estúdio da época (*Metro-Goldwin-Mayer*) e o primeiro falado em língua inglesa. Vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1967, foi indicado ao Oscar de melhor diretor e melhor roteiro original, apesar de ser inspirado no conto *As babas do diabo*, de Julio Cortázar.

Em *Blow-up*, David Hemmings interpreta Thomas, fotógrafo que adquiriu renome com a fotografia de moda, mas que se dedica mais profundamente e sente maior satisfação

com a fotografia documental. Em meio a um passeio pelo parque, onde faz fotografias aleatoriamente, o protagonista passa a observar um encontro amoroso, cedendo ao impulso de fotografar a cena. A partir disso, Thomas se envolve em uma história em que predomina o questionamento do que foi capturado (ou não) pela fotografia. No momento em que revela os filmes e contempla o registro, o fotógrafo se depara com uma possível cena de crime, que aparece nos detalhes da imagem capturada e que tenta visualizar melhor através de ampliações da fotografia.

A questão da representação da realidade (pela fotografia e pela arte de uma forma geral) permeia todo o filme, que incorpora essa discussão à sua própria cinematografia: os elementos de *mise-en-scène* sugerem ataques à noção comum de realismo na linguagem cinematográfica; o uso do som e da trilha sonora causa estranhamento, a montagem evoca uma visão fragmentária de mundo, a fotografia cinematográfica subverte convenções consagradas, a composição e a caracterização de personagens remetem ao indivíduo pós-moderno (incompleto, sem crenças ou motivações existenciais) e os paradigmas que constituem a noção de gêneros cinematográficos são ostensivamente questionados (uma vez que o estabelecimento de um enigma não conduz a narrativa a se configurar como *thriller*, mas a um labirinto de metáforas visuais).

A subversão de gênero, de acordo com Chatman, utiliza-se do proposital fracasso de elementos que compõem o filme de suspense, como o estabelecimento de um mistério a partir do qual a trama se movimenta, a busca pela solução do enigma e sua final dissolução ou pelo menos sugestão de solução; Antonioni se mostra afeito a essas estratégias, que se reiteram em sua filmografia:

Como *A aventura*, *Blow-up* é uma história de mistério sem resolução. Na verdade, vai mais além que o primeiro, já que não só o protagonista não encontra o assassino (nem sequer o corpo, exceto durante um breve instante em que, por sinal, não leva a câmera fotográfica), mas também desaparece no ar à medida em que aparecem na tela as palavras *The End*. Thomas não é mais real que a bola imaginária que devolve à quadra de tênis (CHATMAN, 2008, p.53).

Partindo desse princípio de questionamento da aparência das coisas e, por conseguinte, da realidade, conforme aponta Chatman, a valorização da imagem em *Blow-up* remonta à outra marca estilística relevante de Antonioni. Seu desapego em relação ao desenvolvimento de uma narrativa alinhada aos moldes clássicos – mais aceitos do ponto

de vista do mercado e do público em geral – resulta na impressão de que o filme não conta uma história, de que a narrativa está paralisada. Na verdade, há uma história que prescinde de acontecimentos impactantes e que apela para a renovação da experiência do olhar, despertando a atenção para camadas mais profundas do filme.

É importante considerar – além desses aspectos relacionados ao estilo individual de Antonioni – que *Blow-up* reflete aspectos tanto do contexto cultural, como da situação do cinema na década de sessenta. Tempo de ascensão da contracultura, de contravenção, de liberdade a qualquer custo e de comprometimento político, o período em questão também traduz a reformulação da experiência individual; a tentativa de extensão da liberdade suscita dúvidas sobre as formas de lidar com ela, ocasionando os excessos e o escapismo. Essa questão é evidente na construção das personagens, uma vez que, de acordo com Chatman:

(...) o protagonista é incapaz de terminar alguma coisa: o livro de fotografias está incompleto, seu matrimônio é fracassado [...] e seu trabalho como fotógrafo de moda não o satisfaz. Por outro lado, juntamente com seu trabalho detetivesco, distrai-se constantemente com compras compulsivas (a hélice), sexo e drogas e até mesmo esquece a câmera quando mais lhe faz falta (2008, p. 56).

Além de suscitar esse conjunto de características relativas ao sujeito pós-moderno, o filme se alinha ao contexto cultural dos anos sessenta também através da forma como a arte e os artistas são retratados: indivíduos à caça da inovação e da experimentação – como Bill, o amigo pintor de Thomas, ou os guitarristas Jimmy Page e Jeff Beck, da icônica banda *The Yardbirds*, no show de *rock* – que esbarram nas limitações de seus meios de expressão.

No plano da cinematografia, as imagens fazem frequente referência ao período – como na sequência em que Thomas cruza com um grupo que protesta contra as armas nucleares ou mesmo quando a câmera capta cartazes e detalhes da cidade – como a *Carnaby Street*, conhecida pela concentração de boutiques de moda e de bares alternativos – que se identificam com a atmosfera contra-cultural da época. A própria escolha das ruas de Londres como ambientação para alguns dos eventos narrativos traduz essa relação do filme com a identidade artística dos anos sessenta.

Dessa forma, *Blow-up* emerge como um dos filmes mais alinhados ao espírito do período. Operando uma reviravolta do olhar, questiona a preponderância da narrativa clássica através da construção de imagens de alto poder sugestivo que narram de forma mais aberta, exigindo uma atitude observadora mais atenta, mais autônoma, mais ativa. O desacordo dos elementos mais básicos de cinematografia provoca a transformação dos hábitos de espectralidade e propõe a plasticidade – ou uma narrativa tácita – em lugar da narratividade pura e simples, que remete a uma visão organizada de realidade. Essa preocupação com a exploração da noção de realidade – materializada através dessa manipulação dos recursos técnicos e estilísticos, por exemplo – faz aflorar a autorreflexividade do filme.

O posicionamento crítico de Antonioni em relação ao meio de expressão do qual se utiliza, atribui à transcodificação de *As babas do diabo* um caráter mais participativo. Como leitor do conto, o cineasta aceita o convite aos passeios hamletianos e cria um caminho possível para sua própria *flanêrie* audiovisual e, quase como em uma partida de tênis, “joga” a responsabilidade sobre a significação também para o espectador. Dessa forma, a relação entre conto e filme transcende a interdependência, passando a ser aceitação do desafio da autorreflexividade.

5.2 Passeios hamletianos pelas lentes de Antonioni: adaptação e autorreflexividade

Logo nos créditos iniciais de *Blow-up*, o conto *As babas do diabo* é apontado como inspiração para o roteiro escrito por Antonioni. Esse aspecto chama atenção para o teor da relação que a narrativa fílmica mantém com a literária: de natureza criativa, apropriando-se livremente do material textual, redimensionando seus significados para a linguagem cinematográfica.

O próprio título atribuído ao filme indicia de que modo a narrativa literária e a fílmica se relacionam na construção do filme. Ao invés de reutilizar o título do conto – procedimento bastante comum, sobretudo nas adaptações que objetivam a associação mais próxima com o texto literário – *Blow-up* faz referência a uma das passagens da história, em que Roberto Michel produz sucessivas ampliações da fotografia realizada no intuito de enxergar melhor, acreditando que assim compreenderá a(s) história(s) que ela sugere. Esse aspecto, segundo Robert Stam – que lança mãos das ideias de Genette sobre

os desdobramentos do fenômeno da intertextualidade – seria uma manifestação alternativa da forma pela qual a adaptação remete ao texto literário:

O quarto tipo de intertextualidade de Genette é a ‘arquitextualidade’, ou as taxonomias genéricas sugeridas ou refutadas pelos títulos e subtítulos de um texto. Num primeiro olhar, essa categoria parece irrelevante para a adaptação, uma vez que as adaptações, geralmente, simplesmente adotam o título do romance em questão. Mas, como vimos aqui, existem as “adaptações não identificadas” (*As Patricinhas de Beverly Hills*) e as adaptações genéricas, difusas (Rohmer). Existem também as adaptações renomeadas, como quando Coppola adapta *No Coração das Trevas*, de Conrad, para *Apocalypse Now*, sendo que o título é uma clara inversão em cima da peça contra-cultural *Paradise Now*, do Living Theatre (2006, p.32).

É possível inferir, através das colocações de Stam, que a mudança de título indica que Antonioni seleciona alguns aspectos da narrativa literária e redimensiona outros. Assim, a narrativa fílmica em questão se aproveita livremente da perspectiva metaficcional do conto, amplificando, por exemplo, as ambiguidades narrativas resultantes do ato de ampliar as fotos.

Em inglês, a expressão *blow-up* pode significar tanto “ampliar” (uma fotografia), como “explodir”, “detonar”. É possível inferir a partir disso que o título faz referência tanto ao recurso ao qual Thomas recorre na tentativa de entender melhor o que parece ter (acidentalmente) fotografado, como ao efeito atingido por meio de sucessivas ampliações, que, ao invés de esclarecer os indícios que acha estarem contidos na foto, levam o fotógrafo a borrar ainda mais as imagens, vendo serem frustradas suas tentativas de atribuir sentido à imagem.

Vista por esse prisma, a aproximação do filme com a narrativa cortazariana trata o conto de fato como um ponto de partida, uma motivação para exercícios autorreflexivos, que acabam por remeter à dimensão metaficcional do texto literário e funcionar como formas de contornar a carência de elementos de valorização da narratividade. A adaptação reage à aparente paralisação da narrativa que é provocada pela eclosão do discurso metaficcional em *As babas do diabo*, assumindo feição autorreflexiva ao valorizar a verdadeira camada significativa do conto: sua rebelião contra as convenções literárias e, por conseguinte, contra o senso comum. Se o conto chama atenção para o fato de que uma história sobre a composição de uma história ainda dispõe de potencial narrativo, o filme

se apropria dessa particularidade como motivação para o estabelecimento dos traços estilísticos e das escolhas que permearam a transcodificação do conto para o cinema.

Dessa forma, o filme suscita uma discussão concernente ao poder das imagens, questionando sua suposta soberania. O que se percebe, então, é a recriação do aspecto metaficcional presente no conto para a linguagem cinematográfica. Em *Blow-up*, é possível verificar não só a reflexão sobre o fazer cinematográfico, mas das formas de representação da realidade e as possibilidades de reinvenção da expressão artística.

A ideia de que a discussão acerca da fidelidade limita a análise do processo de adaptação a uma visão centrada no grau de proximidade entre texto fílmico e texto literário evidencia, segundo Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação*, um “discurso moralmente carregado” (2011, p.28) que se baseia na suposição de que o adaptador teria como única tarefa reproduzir o texto a ser adaptado. Robert Stam, que também se posicionou sobre a questão em *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*, propõe a superação desse “discurso elegíaco de perda” (2006, p. 20) em nome de análises mais voltadas para o diálogo entre os textos, valorizando o filme como texto autônomo.

Considerando, portanto, que a exigência pela fidelidade ou sua utilização como critério de valorização ou de desvalorização da adaptação reproduz um discurso preconceituoso. Reduzir o trabalho de análise a uma comparação ligada à formulação de juízos de valor deixa de atentar para as peculiaridades expressivas das mídias envolvidas e evidencia ainda mais a natureza recriadora do trabalho de adaptação.

Em *Blow-up*, é possível perceber que o intercâmbio literatura-cinema se desenvolve de maneira livre; diversos elementos presentes no conto são suprimidos, amplificados e recriados pelo filme. Já a feição metaficcional do conto – que é fundamental ao seu processo de significação – não só é aproveitada, como transcodificada para o contexto discursivo cinematográfico, embora não de forma explícita, como acontece, por exemplo, em *O desprezo* e *A mulher do tenente francês*.

O processo de adaptação aproxima-se, desse modo, à analogia que Hutcheon propõe entre a atividade tradutora e a atividade adaptadora, ao citar Walter Benjamin, em *A tarefa do tradutor*. Se a tradução não corresponde a uma simples versão de um significado proposto pelo texto escrito, mas a um trabalho resultante do “engajamento

com o texto original” (HUTCHEON, 2011, p. 40), a adaptação se aproximaria dessa forma de se compreender a tradução; equivalendo a “traduções em forma de transposições intersemióticas”, configurando-se como um trabalho de envolvimento com o texto escrito resultante de um olhar abrangente, envolvido com a reconstrução do significado (ou mesmo com o avivamento de sentidos latentes) ou, nas palavras da própria autora, “(...) tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos” (HUTCHEON, 2011, p. 40). Esse trabalho de recodificação exige, portanto, a manipulação do material escrito e a busca por recursos expressivos que “traduzam” àquele novo código, ao audiovisual, os possíveis significados do texto literário. Tal procedimento está intensamente ligado à ideia de autonomia, embora o trabalho de adaptação possa remeter à ideia de dependência em relação a um texto pré-existente.

No caso de *Blow-up*, o fato de se tratar da adaptação de um conto recrudescer ainda mais a liberdade de criação. Gênero literário em que predominam lacunas a serem preenchidas pela interpretação resultantes muitas vezes de sua estrutura fragmentária, o conto pede ao leitor que participe da dinâmica de significação a partir de uma construção textual aberta. No processo de adaptação fílmica, essas peculiaridades do gênero em questão requisitam procedimentos distintos dos que estão normalmente ligados à adaptação de romances, por exemplo. O conto, ao sugerir os significados a partir de momentos de silenciamento da história ou de uma construção metafórica, possibilita à adaptação a amplificação de nuances que se encontram dispostas de forma mais velada no texto. Trata-se mais de uma necessidade, uma vez que frequentemente o material textual que se encontra na narrativa breve não é suficiente para o tempo médio de duração de um filme de longa-metragem, como afirma Hutcheon: “As adaptações de contos por vezes são obrigadas a expandir as fontes consideravelmente” (2011, p. 44). Os filmes que resultam de adaptações de contos, portanto, normalmente são frutos de um processo de (re)interpretação, (re)criação e intervenção intenso, que muitas vezes reelabora significados que se encontravam sub-reptícios na trama textual.

Em *Blow-up* esse trabalho é perceptível no que tange à emergência da autorreflexividade a partir do dado metaficcional do conto. O que no conto pode suscitar a paralisia da narrativa – as paradas questionadoras, os momentos de exposição da autoconsciência, a exposição dos bastidores da composição narrativa – é redimensionado

e transformado na tônica do filme. Apesar de não ser explicitamente metaficcional, como o conto, o filme se baseia na construção de um discurso questionador sobre o poder de representação da imagem e, por extensão, da arte. A fotografia surge, portanto, como elemento que provoca o discurso autorreflexivo, já que pode remeter ao próprio cinema, como percebe Robert Stam em *O espetáculo interrompido*:

Mesmo que não apareçam fisicamente, alguns diretores estão encarnados em personagens. O suposto diretor Guido Anselmo, em *8 ½*, substitui Fellini. O lanterneiro Vogler, em *O Rosto (Ansivtet)*, de Bergman, o operador de câmera em *Dias de Fogo (Medium Cool)*, de Haskell Wexler, e o fotógrafo Thomas em *Blow-up* de Antonioni, substituem de certa forma, seus diretores (1981, p. 55).

A inserção de Thomas, fotógrafo dividido entre duas vertentes de seu trabalho e em meio ao desvendamento do significado de uma imagem, constitui uma metáfora do trabalho de direção cinematográfica, permeado de escolhas estéticas que envolvem a questão da representação e orientado pelo olhar atento que pode se deparar com resultados inesperados na tela (embora o trabalho de direção seja previsto pelo roteiro).

Já a presença de uma máquina (a fotográfica) cujo produto (a fotografia) é uma presença virtual no cinema analógico (considerando que os fotogramas, as unidades mínimas que compõem o filme, que nada mais são que fotografias cuja sequência gera a impressão de movimento no cinema, constituem o elemento mais fundamental da linguagem cinematográfica), são evocações do trabalho de composição fílmica: a escolha da luz, do enquadramento, das cores, da ambientação, entre outros aspectos, são comuns tanto à fotografia, como ao cinema. As dúvidas de Thomas em relação à representação/manipulação da realidade – expressos pela fotografia de moda e pela fotografia documental ou do cotidiano – sua hesitação diante do que havia sido capturado pela foto e a observação minuciosa do produto de seu trabalho representam a criação cinematográfica.

O redimensionamento dos aspectos metaficcionais do conto, no entanto, transcende os elementos relacionados à história, conectando-se às questões estruturais, técnicas e estilísticas do filme. A construção do filme recorre ao exercício subversivo da linguagem cinematográfica; a desobediência a normas de composição atinge em cheio a questão da impressão de realidade que supostamente orienta a composição no cinema de uma forma geral. É dessa maneira que a autorreflexividade se estabelece: renegando o

desenvolvimento de uma narrativa fílmica descritiva e expositiva – que permitiria acesso mais direto aos elementos que constituem a história, realçando o posicionamento de espectador imerso nos meandros da narrativa – em nome da reflexão sobre a representação da realidade, sugerida através da composição fílmica em sua totalidade.

A autorreflexividade surge no filme como a aceitação de um desafio – ou de um convite ao jogo – uma vez que o procedimento comum não só no âmbito da transposição de textos mais experimentais, como de sua análise ou interpretação, é de regularização de sua tessitura metaficcional, atitude que supõe a inadequação desses textos ao processo de transcodificação. De acordo com Hutcheon, haveria uma tendência geral em se presumir a existência de textos mais ou menos adequados à adaptação. Citando o exemplo do filme *Adaptação*, no qual se discute a dificuldade em se adaptar o romance no qual se baseia e busca solucionar essa questão se desdobrando em exercícios metaficcionais, Hutcheon (2011, p. 38) expõe a ideia comum de que os romances realistas lineares seriam mais passíveis de adaptação. Já os textos considerados mais “radicais” seriam reduzidos a uma homogeneização, que desconsideraria, por exemplo, o aspecto metaficcional de um texto em nome da valorização de sua fábula, mais atrativa tanto ao mercado, como ao espectador comum.

A referida propensão em realizar a homogeneização cinematográfica de textos experimentais, ou mesmo em ignorá-los como passíveis de adaptação, pode ser atribuída à disseminação da ideia de realismo e linearidade como aspectos qualitativos do texto literário a ser adaptado e do filme que resulta desse processo. O desvio dessa norma – ou a discussão sobre sua validade – proposto por determinados textos experimentais, sobretudo metaficcionais, pode gerar a impressão de prejuízo da narratividade, que, por sua vez, afetaria o processo de adaptação. A narratividade, no entanto, mostra-se como apenas um dos elementos que podem ser selecionados e valorizados na adaptação, havendo ainda uma gama de aspectos do texto literário que podem influenciar o processo.

A iminência de paralisia da narrativa que emerge dos impasses questionadores e dos recursos metaficcionais em *As babas do diabo* acaba por inspirar uma adaptação cinematográfica que evita regularizar a narrativa à história de um fotógrafo que busca dissolver o mistério suscitado por um de seus registros, ou adicionar narrativas em potencial às lacunas que constituem o conto. Em *Blow-up*, a narrativa também se encontra à beira da paralisia, mostrando que o filme pode se constituir a partir de elementos

alternativos ao simples desenvolvimento de uma história e aos procedimentos de imersão do espectador na narrativa fílmica, valorizando possibilidades discursivas diversas e promovendo – assim como o conto faz – a discussão sobre as limitações e as potencialidades da representação na arte através da construção de um discurso autorreflexivo que se realiza tanto através de referências metafóricas à linguagem fílmica, como de provocações às convenções que permeiam o *modus operandi* cinematográfico.

Enquanto no conto Roberto Michel se dedica profissionalmente à atividade de tradutor e à da fotografia nas horas vagas, Thomas, protagonista do filme, é um fotógrafo que se divide entre a fotografia de moda – atividade profissional que garante seu estilo de vida *mod*¹⁶ – a fotografia de arte e a fotografia de cenas do cotidiano como passatempo. Essa divisão, além de ser representativa da natureza do indivíduo pós-moderno, traduz o ponto de vista da personagem em relação às formas pelas quais cada uma dessas vertentes da atividade fotográfica lida com a questão da representação.

As atitudes do fotógrafo enquanto se dedica a essas distintas vertentes são conflitantes. No início do filme, Thomas deixa um albergue noturno junto a outros moradores de rua, sujo e mal vestido, mas se retira do local em seu *Rolls Royce*, despertando no espectador a dúvida sobre sua verdadeira condição. No momento em que chega à sua residência e estúdio a ambiguidade se apazigua e a caracterização de Thomas como fotógrafo renomado se sedimenta (ele é auxiliado por empregados, uma secretária e um assistente, e as modelos esperam há horas pela sua chegada ao *set*).

Enquanto sacrifica uma noite de sono em nome de registros da realidade cotidiana de classes desfavorecidas, o fotógrafo demonstra irritação quando se dedica à fotografia de moda. Tal comportamento remete ao suposto contraste entre a fotografia documental/de arte e a de moda: a primeira se relacionaria de forma mais próxima com a realidade por realizar “flagrantes” e a última, por sua vez, seria resultado de um extenso processo de produção, de falseamento da realidade e de construção de uma realidade artificial.

¹⁶ *Mod* (abreviação de *modernist*) foi o termo segundo o qual alguns jovens britânicos – sobretudo de Londres – se reconheciam nos anos cinquenta e sessenta. Ligados profissionalmente ao mundo das artes ou pertencentes à classe trabalhadora, desafiavam as restrições de classe através do consumismo, do hedonismo e da definição de um estilo próprio.

Transformando Roberto Michel, tradutor e fotógrafo, em Thomas, fotógrafo de moda e de arte e de cotidiano, o filme assume sua feição metaficcional e elege sua forma de tratar a questão autorreferencial. O que poderia implicar em uma perda dos significados presentes no texto literário, é, na verdade, uma forma de reaproveitar e recriar a autorreflexividade do conto no filme. A atividade profissional de Thomas (a fotografia) consiste na raiz técnica do cinema (conforme o que foi exposto anteriormente), seus recursos e suas implicações podem ser extensíveis à prática cinematográfica, além de propor o questionamento da noção de realidade e as feições que a representação pode assumir nas diferentes formas de expressão.

Outro deslocamento que opera em nome do estabelecimento da autorreflexividade diz respeito ao espaço. No conto, os passeios de Michel se ambientam em Paris, já em *Blow-up*, a Londres da década de sessenta surge como espaço propício à representação de uma atmosfera de agitação cultural, mas também de confronto e questionamento de realidades. Robert Stam observa que, para além de se configurar como um desvio ao original, a transformação da localidade onde se passa a narrativa pode evidenciar traços da interpretação realizada pelo adaptador, como também evidenciar sentidos mais profundos ou fazer emergir outras significações a partir do texto literário:

Copolla transforma a floresta africana de *No Coração das Trevas*, de Conrad, na floresta vietnamita de *Apocalypse Now*. Kubrick, em *De Olhos Bem Fechados*, transforma a Viena do século XIX da *Dream Story*, de Schnitzler, em uma estranha versão alternativa da Manhattan contemporânea. [...] Se o romance enquanto gênero permite a completa flexibilidade de criação pela qual o escritor pode evocar tempos passados ou locais ‘exóticos’ com os traços da caneta, o cinema tem de trabalhar mais arduamente. Mas ele também desfruta de um recurso não disponível para o romance – a possibilidade de usar locações reais, como, por exemplo, as propriedades no campo disponíveis para as adaptações de Jane Austen ou as mansões e residências disponíveis para os filmes baseados em Henry James (STAM, 2006a, p. 29).

Enquanto Roberto Michel se deixa levar pela distração provocada pela paisagem urbana parisiense (e o leitor levado a tentar imaginar/reconstruir a imagem das ruas da capital francesa), Thomas é arrebatado pelo choque entre as intervenções artísticas de mambembes e protestos pelo fim da corrida nuclear que ocupam as ruas de Londres, cidade cujo apelo visual serve à expressão de ambiguidades imagéticas e à manifestação do posicionamento do diretor no que concerne ao diálogo com o material literário. A

urbanidade cinzenta da cidade é quebrada – em uma das primeiras sequências do filme – pelo ruidoso e colorido aparecimento dos artistas de rua, que promovem a desordem momentânea, surgindo em enquadramentos fixos que captam o cenário urbano; as cores contrastam com a monotonia da rua, o barulho se sobrepõe ao silêncio. O grupo passeia por Londres e cruza com Thomas no momento em que ele sai da sessão de fotos no albergue em direção à outra sessão fotográfica (dessa vez para um catálogo de moda). Essa sequência representa um embate entre vida/arte, uma vez que os artistas parecem destoar da locação e chamam atenção da personagem para um modo distinto de percepção. Enquanto no conto essa discussão das fronteiras entre vida e arte, ficção e crítica se dá pela problematização dos elementos ficcionais que acaba por minar as crenças do leitor em relação à representação literária, no filme verifica-se o apelo ao potencial significativo das imagens e ao reconhecimento do poder metafórico da linguagem audiovisual.

Conforme já discutimos anteriormente, o trabalho de adaptação fílmica frequentemente realiza a adição de elementos que não se encontravam no texto literário, sobretudo quando se trata de um conto. A referida inserção dos mambembes – ausentes no conto de Cortázar – serve ao desenvolvimento do contraste entre a realidade cotidiana e a sua recriação pela arte; a extravagância das personagens provoca estranhamento em Thomas, que se mostra mais afeito a uma realidade mais crua e ordenada, supostamente mais próxima da experiência de vida. Essas mesmas personagens fecham o ciclo da narrativa fílmica em uma sequência que põe em xeque não apenas as crenças do protagonista, como também questiona os hábitos e as convicções do espectador em relação ao filme.

Como é possível perceber com o que foi exposto até agora, o processo de adaptação em *Blow-up* se integra à composição do discurso autorreflexivo; os deslocamentos, as amplificações e as supressões funcionam em nome da evocação do pensamento crítico sobre a *práxis* artística, inclusive a cinematográfica.

Em uma das sequências mais marcantes do filme, Thomas fotografa Verushka von Lehndorff (uma das modelos mais renomadas e cultuadas da época, que interpreta a si mesma), reproduzindo discurso e linguagem verbal comumente associados às relações sexuais enquanto a modelo se movimenta sob as suas orientações. O erotismo que emerge

dessa encenação se alinha ao pensamento de Susan Sontag ao discutir a ideia de violação ou maldade às quais a fotografia pode se associar:

Em *Blow up (Depois daquele beijo)* (1966), Antonioni leva um fotógrafo de moda a rondar convulsivamente em torno do corpo de Veruchca [sic], com a câmera a clicar. Maldade, de fato! Com efeito, usar uma câmera não é um modo muito bom de aproximar-se sexualmente de alguém. Entre o fotógrafo e seu tema, tem de haver distância. A câmera não estupra, nem mesmo possui, embora possa atrever-se, intrometer-se, atravessar, distorcer, explorar e, no extremo da metáfora, assassinar – todas essas atividades que, diferentemente do sexo propriamente dito, podem ser levadas a efeito à distância e com certa indiferença (SONTAG, 2015, p. 23).

Refletindo as colocações de Sontag, a câmera fotográfica é o elemento que opera a “violação”, ao mesmo tempo em que representa frieza e mecanicidade. Alternando orientações de Thomas sobre as poses e contato físico de teor sexual com a modelo, a sequência promove a diluição de limites entre vida e arte e cria uma certa fusão entre distintos modos de representação, uma vez que durante a sessão de fotos, o fotógrafo ainda está vestido como morador de rua, tão caracterizado e artificial quanto a modelo, cujo vestido evoca a ideia de luxo. Além da insinuação erótica, a linguagem corporal das personagens faz alusão ao conflituoso momento da gênese artística, em que o criador busca dominar e/ou explorar suas motivações, submetendo-as aos meios de expressão dos quais dispõe. A câmera de Antonioni reproduz o posicionamento da câmera de Thomas, os cortes mais secos emulam a captação de fotografias em sequência, produzindo a associação entre os dois olhares (o fotográfico e o cinematográfico) e, por conseguinte, entre os dois profissionais (o diretor e o fotógrafo), aspecto que acentua a feição autorreflexiva do filme.

Em contraposição à energia sexual desse momento, segue-se a sequência de outra sessão de fotos, dessa vez com um grupo de modelos. Os bastidores da fotografia de moda são expostos quando se mostra a apreensão das modelos na presença do fotógrafo e os recursos de produção (que consistem fundamentalmente em disfarçar defeitos visuais), no momento em que a assistente esconde uma etiqueta e aperta improvisadamente um vestido que já está no corpo ou quando Thomas exige que a modelo jogue fora o chiclete e a mesma, sem saber onde colocá-lo, esconde atrás da orelha. O mal-estar predominante e a tensão das manequins desconstroem as ideias de luxo e perfeição que a moda e seus meios de divulgação propagam. Essas passagens podem também remeter aos sets de

filmagem, uma vez que os procedimentos de produção cinematográfica são similares, além de evocar as estratégias de representação da realidade pela arte ilusionista, por exemplo, que deve sua natureza “realista” às estratégias de mascaramento de seus artifícios.

A disposição das modelos no cenário, suas poses coordenadas e as roupas que chamam atenção pela sua discrepância em relação ao vestuário usual fundamentam a escolha da moda como elemento de contraste com a realidade cotidiana. Os elementos de cena se encontram igualmente condicionados à transmissão dessa ideia de deslocamento da realidade e construção de um universo idealizado.

A presença das superfícies translúcidas por trás das quais as modelos posam evoca a relação da fotografia com a realidade; as superfícies de vidro não são totalmente transparentes e deixam parte do figurino das personagens em sombras, problematizando o potencial realista da fotografia ao indiciar sua capacidade em obscurecer ou manipular as imagens, construindo (e não apenas reproduzindo ou duplicando) uma realidade distinta das expectativas do observador. As imagens dessas superfícies reflexivas são recorrentes no filme, quase sempre promovendo reflexos distorcidos ou deformadores. A primeira aparição de Verushka se dá através de seu reflexo em um espelho do estúdio; já em uma outra cena, Thomas passa diante de uma superfície especular que produz a impressão de que seu corpo se divide em dois, fazendo referência à condição da personagem, dividida entre visões de mundo aparentemente discrepantes que o levam a tratar as modelos com autoritarismo e a abandonar o ensaio, submetendo-as a ficar de olhos fechados.

Enquanto as modelos o esperam de olhos fechados, o fotógrafo faz uma visita a seu amigo Bill, pintor abstrato. A residência (e ateliê) de Bill fica em uma espécie de porão (ou *basement*, uma forma de habitação mais barata, normalmente destinada a estudantes, artistas ou imigrantes) que causa certo estranhamento em relação às proporções. A cena que mostra a entrada de Thomas no ambiente produz a impressão de que a porta é baixa demais e o ângulo usado para mostrar o personagem sentado em uma cadeira esconde metade do seu corpo, desafiando as regras tradicionais de enquadramento.

A localização de Bill contrasta também com a do próprio Thomas, cuja casa fica ao rés-do-chão, sendo o estúdio localizado em local mais elevado – uma espécie de ático – perceptível pelas vigas de madeira que sustentam o teto. Esse detalhe pode evocar uma suposta hierarquia, sugerindo o senso comum de que a arte abstrata mantém uma relação mais remota com a realidade, enquanto a fotografia é praticamente sua reprodução.

O diálogo entre o fotógrafo e o pintor, no entanto, desconstrói essa concepção. Ao observar uma de suas pinturas, a fala de Bill se constitui como uma analogia ao fazer artístico de uma forma geral e como uma antecipação do que ocorre com Thomas ao realizar a fotografia no parque. O pintor afirma que logo após produzir a obra nada faz sentido, mas que após diversas observações, surgem elementos novos que contribuem com a significação, evidenciando a autonomia da obra em relação à sua autoria e à relevância da interpretação; esse momento estreita a relação entre filme e conto, uma vez que essa discussão se encontra no texto literário. Roberto Michel, como um reflexo do próprio leitor, vive uma situação de desamparo em relação ao processo de significação de sua fotografia.

O comentário claramente autorreflexivo de Bill se refere ao filme no sentido de que Antonioni compõe uma narrativa mais ambígua, visualmente sugestiva, obscurecendo os significados possíveis e requisitando um olhar mais indagador, ao mesmo tempo em que questiona convenções da linguagem cinematográfica. Ao comparar essa operação de observação mais atenta com a ação de encontrar uma pista em um romance policial, o personagem refere-se ao conto e novamente ao próprio filme (obras que subvertem as convenções de gênero) além de antecipar o que ocorre com Thomas mais adiante, ao perceber aspectos insuspeitados em sua fotografia a partir da observação mais acurada, sugerindo que mesmo o mais fiel dos registros pode suscitar diversas possibilidades de interpretação ou ocultar elementos significativos.

A cena que antecede a realização da fotografia é aparentemente irrelevante para a narrativa, mas revela também uma densa reflexão sobre a arte. Thomas conversa com o suposto proprietário de um antiquário, onde é possível perceber a abundância de obras de arte figurativas, sobretudo bustos e pinturas, e pergunta se ali vendem-se fotografias ou cenários de paisagem recebendo resposta negativa, que indicia uma discussão sobre o status da fotografia – e, por extensão, do próprio cinema – como arte, em comparação com os exemplares clássicos que se encontram à venda no local. Na sequência em que

Thomas sai do antiquário é possível perceber que, curiosamente, a loja se localiza em frente ao portal de acesso ao parque onde será realizada a fotografia.

A entrada no parque se dá aleatoriamente, Thomas, assim como Roberto Michel, está em plena *flanêrie*, buscando se distrair de seu trabalho formal por meio da fotografia. As tomadas chamam atenção para o recurso da profundidade de campo que assemelha as cenas a fotografias, uma vez que esse recurso é oriundo da técnica fotográfica compreendendo a relação entre a abertura do diafragma e distância focal da objetiva (MARTIN, 2007, p. 165). No cinema, essa noção atua à guisa de apelar ao olhar humano, dotado da capacidade de perscrutar distintos aspectos de uma cena ou de uma imagem:

(...) a composição em profundidade de campo é construída em torno do eixo da filmagem, num espaço longitudinal em que os personagens evoluem livremente: o interesse particular desse tipo de direção advém sobretudo do fato de o primeiro plano combinar audaciosamente com o plano geral, acrescentando sua acuidade de análise e sua capacidade de impacto psicológico à presença do mundo e das coisas ao redor, através de enquadramentos de uma rara intensidade estética e humana. Se houvesse necessidade de justificar o prestígio da profundidade de campo, bastaria dizer que ela corresponde à vocação dinâmica e exploradora do olhar humano, que fixa e esquadrinha numa direção precisa (em virtude da estreiteza de seu campo de nitidez) e em distâncias muito variadas (em virtude de seu poder de acomodação) (MARTIN, 2007, p. 166).

Enquanto o parque é captado, Thomas se movimenta, buscando o que fotografar. Os elementos do ambiente são valorizados em sua associação com a personagem e o vazio e silêncio do ambiente (como no conto, o barulho do vento nas folhas das árvores é o único som que se ouve no local) é associado à sua amplitude e quietude, que sugerem a latência de significados, a própria abertura – tanto do conto, como do filme – ao “insondável”.

No parque, o fotógrafo tira fotos aleatoriamente – de pássaros, ou de detalhes do local – quando avista a cena de um suposto encontro amoroso. Esse momento marca o surgimento do elemento humano em meio ao cenário vazio e silencioso, despertando a atenção de Thomas e suscitando as possibilidades de realizar fotografias mais alinhadas às suas preferências realistas. A sequência em que o fotógrafo observa o casal parece reproduzir o ângulo de visão de Thomas através do recurso da câmera subjetiva, mas a observação mais minuciosa dá conta de que a angulação de câmera não coincide com o

posicionamento da personagem na cena, passando a impressão de que há um terceiro olhar – o do diretor – sobre a cena. Tal estratégia afirma de forma sutil a presença do produtor, da imaginação criadora por trás do discurso fílmico, além de contrariar a convenção técnica que prevê o alinhamento entre o ângulo da câmera e posicionamento da personagem cujo olhar se pretende reproduzir através do recurso da câmera subjetiva.

As relações de poder que envolvem a produção artística encontram-se representadas na sequência em que Thomas é flagrado pela personagem de Vanessa Redgrave fotografando seu encontro amoroso sem autorização. No momento do confronto pela invasão de privacidade, a mulher é captada em *contra-plongée* por estar localizada no alto de uma escadaria. Essa estratégia consiste em uma das convenções mais conhecidas da linguagem cinematográfica segundo a qual se sugere maior poder do elemento captado em ângulo alto em relação ao seu adjuvante, como afirma Marcel Martin:

A *contra-plongée* (o tema fotografado de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível formal do olhar) dá geralmente uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos, destacando-os contra o céu aureolado de nuvens (MARTIN, 2007, p. 41).

No entanto, em *Blow-up* esse recurso também é inserido na narrativa em sutil desacordo com a tradição. É possível perceber que a situação de superioridade da mulher suscitada pelo posicionamento da câmera não corresponde à sua condição na narrativa, uma vez que ela teve sua imagem capturada pela fotografia e pede a seu “capturador” os negativos. O reconhecimento de sua vulnerabilidade e submissão se materializa à medida que a personagem se move na escadaria, até que finalmente estaciona em posição inferior à do fotógrafo, suscitando dessa vez a dominação que o protagonista exerce sobre a sua “vítima”.

Assim como se posiciona por cima de Verushka – como em uma tentativa de domar o significado – e afirmar seu domínio sobre a modelo, Thomas passa a ser captado em *contra-plongée*, acentuando seu suposto domínio sobre a personagem fotografada. Essa alternância de angulação pode sugerir a insubmissão da “realidade” (a personagem fotografada) ao criador artístico (no momento em que a mulher é captada em *contra-plongée*) bem como contesta a superioridade do autor sobre a obra, ao mesmo tempo em

que acentua a aparente condição de detentor do poder de Thomas naquele momento da narrativa (quando ele passa a ser mostrado em *contra-plongée*), confirmada pela sua fala, que compara sua atividade a profissões caracterizadas pelo poder: “Alguns sujeitos são toureiros, outros, políticos. Eu sou fotógrafo”.

A sequência em que Thomas encontra seu editor, discutindo sobre a preparação de seu livro de fotografia mostra seus registros realizados no albergue do qual sai na primeira sequência do filme. A presença física das fotografias em preto e branco contrasta com a explosão de cores da sessão de fotos com as modelos, mostrada anteriormente, acentuando a cisão entre as formas de atuação do fotógrafo (as fotografias de moda reveladas no papel sequer são mostradas durante o filme), que demonstra mais empolgação ao lidar com as fotos do livro e discutir sobre sua publicação. Em um dado momento da sequência, Thomas se volta para a janela do restaurante e comenta que irá deixar Londres, porque a cidade não faz nada por ele (não o ajuda em nada). O potencial simbólico da janela como abertura para um outro universo (uma outra realidade) remete à discordância do personagem em relação à vibração da cidade.

Em mais uma sequência que evidencia a relação entre criador e a realidade a ser recriada, a mulher (Vanessa Redgrave) procura Thomas em seu estúdio/casa a fim de conseguir as fotos tiradas no parque, despertando, assim, a desconfiança tanto do protagonista, quanto do espectador em relação ao conteúdo da fotografia: o que teria sido capturado por aquela foto? Que imagem emergiria da revelação do negativo? Por que a mulher tentava tão insistentemente tomar os negativos de Thomas?

A partir desse momento, o filme ganha uma atmosfera detetivesca, graças ao mistério que a presença da mulher suscita e à tensão erótica que emerge do contato entre ela e o fotógrafo. O elemento que chama atenção para essa ruptura – da suposta ausência de desenvolvimento narrativo à eclosão de um aspecto que promete o estabelecimento de um conflito – é a música de fundo. Enquanto todas as sequências externas dispensam o uso de trilha incidental ou de trilha sonora, reproduzindo os sons do trânsito da cidade ou o silêncio e o farfalhar das folhas ao vento no parque, o encontro privado de Thomas com a mulher conta com o auxílio da música de Herbie Hancock (uma escolha que provoca a evocação de Cortázar, profundo admirador do *jazz*) para o estabelecimento de uma atmosfera de sedução.

A presença da música no filme é quase sempre acionada pelo protagonista no seu toca-discos e nunca implantada às sequências, de forma ilusionista; esse recurso chama atenção para o caráter artificial da banda sonora cinematográfica, que frequentemente silencia o som do ambiente, por exemplo, para dar voz aos personagens ou faz surgir a música semanticamente relacionada ao que se passa na história. Em *Blow-up*, o som também incorpora a tarefa de ruptura com os padrões narrativos fílmicos; os sons externos são vibrantes e chamam atenção para si mesmos e o silêncio impõe sua presença, como afirma Chatman:

O uso do som no filme é bastante inovador. O silêncio é especialmente eficaz em momentos cruciais no parque, enquanto o resto do filme é relativamente barulhento: o trânsito, os manifestantes de rua, os escandalosos Yardbirds etc. [...] Em *Blow-up* o uso da música cênica é quase nulo, mas como a música era um elemento importante na alegre década de 1960, quando aparece é de forma estridente. Alguns exemplos são a cena do clube de rock ou o agradável momento do sofá, em que Thomas e a mulher do parque fumam maconha e escutam um disco de *jazz* de Herbie Hancock e o protagonista pede a ela que ‘não siga o ritmo’ (CHATMAN, 2008, p.59).

De acordo com Robert Stam, a manipulação do som configura-se como um relevante recurso de desencadeamento do discurso autorreflexivo, uma vez que apresenta a possibilidade tanto de se camuflar à narrativa, fundamentando os efeitos suscitados pela sua organização, como de emergir do material fílmico como elemento de desnudamento dos artifícios que promovem a impressão de realidade no cinema. Essa estratégia se mostra sutil, considerando que o privilégio que as imagens detêm sobre os demais elementos fílmicos:

Embora as trilhas sonoras tenham se tornado extremamente sofisticadas, a teoria e a crítica cinematográficas ainda tendem a privilegiar o visual, como se o som fosse apenas uma reflexão tardia. Até mesmo a linguagem que usamos para falar do cinema reforça essa hegemonia do visual: nos vemos como espectadores (não ouvintes) vendo (não ouvindo) filmes (não sons) (STAM, 1992, p.260).

Blow-up, através da alternância entre o silêncio e a eclosão de sons, faz uso da banda sonora em função do questionamento da preponderância das imagens no discurso fílmico, chamando atenção para as potencialidades semânticas de outros elementos fílmicos, como o som. O momento em que os dois personagens fumam maconha e ouvem música é marcado pelo signo da contravenção, atrelado diretamente ao uso da erva para

fins recreativos e evocado sutilmente pela sugestão de Thomas para que a mulher não siga o ritmo da música, declaração que remete às ideias que o próprio filme busca expressar: insubmissão frente à obra de arte, participação ativa e capacidade de interferência na dinâmica de significação.

A sequência do encontro concentra estratégias autorreflexivas que enfrentam o protocolo cinematográfico, expondo o significado do filme e o posicionamento crítico do diretor. Frequentemente os planos médios – comumente utilizados para o enquadramento do elemento humano de corpo inteiro em meio a um dado ambiente – são subvertidos, como no momento em que Thomas, em pé, se posiciona de frente para a mulher, que está sentada no sofá, mas é captado com a cabeça ocultada por uma das vigas de madeira da casa. Esse procedimento é repetido algumas vezes, como na cena em que Vanessa Redgrave é mostrada em *close-up*, mas parte de seu corpo se localiza por trás das vigas, ou das plumas que são usadas nas fotos de moda, transmitindo a ideia de que há uma série de significados em suspenso e de elementos a serem revelados na narrativa, além de promover certa desvalorização e consequente integração do elemento humano ao cenário, corrompendo a noção fundamental de que o ator é parte indispensável à narrativa fílmica. Esse posicionamento de câmera, de acordo com Stam, provoca o debate metaficcional no cinema:

As composições fixas a 90° tornam os planos análogos às bordas de uma moldura. [...] Composições retilíneas e molduras abstratas nos obrigam a contemplar, em vez de “entrar” na imagem, enquanto a inclusão de materiais bidimensionais – pinturas, fotografias, cartazes, jornais, capas de livros – chamam atenção para a tela como uma superfície bidimensional (STAM, 1992, p. 255).

Esse apelo à contemplação – que equivaleria a um olhar crítico – apontado por Stam, integra a iniciativa em promover a transformação das formas de recepção. O desconforto provocado pela inserção da fixidez típica da fotografia no cinema – marcado pela imagem em movimento – e pelo desacordo da técnica cinematográfica em relação às convenções desperta no espectador a necessidade de analisar as imagens mais do que simplesmente se deixar levar pelo seu apelo.

Assim como no conto o registro fotográfico de Thomas corresponde à promessa de um desenvolvimento narrativo mais alinhado ao senso comum, em *Blow-up* o encontro do fotógrafo com sua modelo preenche o filme de potencial narrativo. Entretanto, essa

perspectiva se desenvolve ao estilo de Antonioni e o que parecia motivar um filme de investigação se configura como a frustração dessa expectativa.

Ao entregar um negativo falso à mulher, Thomas – movido pela curiosidade – revela os filmes e contempla as primeiras versões da fotografia; nesse momento percebe-se uma significativa aproximação do filme com o conto. Observando fotografias – que também são fixadas na parede de sua residência – realizadas em sequência, Thomas parece evocar narrativas inerentes a elas, assim como Roberto Michel faz com base na imagem capturada. Além disso, a disposição das fotografias em sequência remete à construção de uma relação de causa e efeito ou de sucessão entre elas, evocando o próprio cinema e, conseqüentemente, o trabalho do diretor. A presença cênica da imagem fotográfica, portanto, representa o próprio cinema – em essência, uma série de “fotografias” sequenciadas – e sua bidimensionalidade expondo, desse modo, a natureza artificial da impressão de realidade suscitada pela linguagem cinematográfica.

Assim como no conto ocorre uma duplicação do olhar, que se traduz na bifurcação do narrador, o filme apresenta distintas perspectivas sobre a foto: a das lentes de Thomas, a das lentes de Antonioni, que incidem sobre as fotografias, e a do espectador, que vê as fotos a partir da imagem cinematográfica. A identidade criadora se faz presente tanto através de Thomas, como através dos recursos e das estratégias do discurso cinematográfico, rompendo com a ilusão da transparência narrativa e questionando a concepção unívoca de realidade.

Assemelhando-se, dessa forma, ao narrador-fotógrafo do conto, Thomas procura através das ampliações e da ordenação das fotografias, construir uma narrativa ou uma sequência que atribua significado às imagens e responda à sua desconfiança em relação ao verdadeiro teor das imagens que capturou. As sequências em que as fotos de Thomas aparecem na tela aproximam o cinema da linguagem fotográfica pela retirada de grande parte dos sons do filme e pela longa duração dos planos-sequência, o que remete à natureza silenciosa e estática da fotografia, responsáveis pela sua polissemia em potencial.

Incitado pelo significado latente, pela abertura semântica da fotografia que parece esconder elementos para além do visível, o fotógrafo prepara sucessivas ampliações da cena do parque. Sua ansiedade pela descoberta do significado – ou da verdade/realidade

– deforma seu aspecto físico. Assim como a aparência de Thomas, a fotografia sofre profundas distorções resultantes das obsessivas ampliações que ele prepara (nesse caso, a expressão *to blow-up* se aproxima mais de “explodir” e “detonar”), ocasionando, por conseguinte, o distanciamento em relação ao que o personagem considera a realidade. É notável a aproximação que a fotografia passa a manter com as pinturas abstratas de Bill, que primeiro distorcem a realidade para só então passar a construir sentido, a partir da persistência do olhar.

Apesar das supostas tentativas da câmera cinematográfica em desenvolver uma narrativa a partir das fotos – as lentes de Antonioni promovem *zooms* e *travellings* laterais na própria fotografia, que mostram, por exemplo, o que aparentemente havia na direção do olhar assustado da mulher no momento em que abraça seu amante – suas “descobertas” lançam ainda mais dúvida sobre a natureza ambígua (e distorcida) das imagens capturadas. O fato de a câmera de cinema avançar sobre a fotografia no intuito de extrair dela elementos narrativos para o filme revela uma forte contravenção ao fundamento da linguagem cinematográfica, a extração de aspectos narrativos a partir da imagem em movimento, refletindo as colocações de Stam:

Cineastas autorreflexivos podem explorar todos os tipos de movimento no filme – movimento dentro da cena, movimento de câmera, visto que o movimento, destacando os objetos de seu fundo, empresta um sentimento de corporeidade e profundidade para a imagem, uma maneira de subestimar o poder de persuasão desta conjunção é simplesmente minimizar o movimento (...) (STAM, 1992, p. 256-257).

A natureza anti-ilusionista desse momento é reforçada pela imposição do som das folhas no parque às fotografias realizadas por Thomas, sugerindo uma imbricação de realidades. Tal enredamento leva o fotógrafo a tirar uma foto da foto, que, por sua vez, já está ampliada – aprofundando ainda mais a natureza autorreflexiva do filme, que a partir de então multiplica os olhares que incidem sobre uma mesma cena, representando os múltiplos significados que podem emergir da obra, bem como a natureza multifacetada da realidade.

O resultado das ampliações contrasta com o que é possível visualizar na sequência em que Thomas passeia no parque, revelando a suposta existência de um cadáver no local, elemento que não é percebido nem pelo espectador nem pelo protagonista na referida sequência. Isso faz com que o fotógrafo retorne ao local – dessa vez sem a câmera

fotográfica, traduzindo uma tentativa de olhar sem intermediários – à noite – a ausência de luz induz ao engano – no sentido de confirmar o que se torna perceptível através da manipulação da fotografia. No entanto, apenas verificar que o cadáver se encontra no gramado do parque sem a presença de uma testemunha ou da câmera fotográfica e seu pretenso poder de registro não é suficiente para atestar aquela ocorrência como realidade.

A busca insistente de Thomas pelo verdadeiro sentido de sua foto se relaciona a sua própria busca por uma identidade – tanto artística, como individual – e reflete a dinâmica do próprio filme por elementos significativos que reelaborem a composição cinematográfica. A diluição de limites entre a noção de real e a de ilusório remete ao cinema como reconstrutor de realidades que convive com a possibilidade do fracasso nessa missão que se apoia em um frágil sustentáculo: a convenção. O iminente fracasso de Thomas em sua busca por sentido evidencia a natureza convencional da noção de realidade, que uniformiza sua multiplicidade e ordena sua feição caótica. A preferência de Thomas pela fotografia documental traduz seu apego a um ponto de vista mais alinhado à noção de realismo que, quando atacada, deixa-o em situação de desamparo.

A sequência em que o fotógrafo entra sem nenhuma motivação em um show de *rock* evidencia a participação da arte nesse processo de reconsideração da realidade. A banda *The Yardbirds* tenta executar *Stroll on* (em inglês, o verbo *to stroll* significa “passear”, hábito que não só Thomas demonstra ter, mas também as próprias lentes do diretor) diante de uma plateia impassível e visivelmente entediada. Em um momento de revolta com a guitarra – que não responde satisfatoriamente aos seus comandos – Jeff Beck a destrói diante da plateia, que apenas a partir desse momento passa a se agitar e disputar pelos destroços do instrumento que são jogados em sua direção. A destruição de seu principal meio de expressão (a guitarra) ameaça a continuidade da execução da música, que conta com os outros instrumentos, ao mesmo tempo em que provoca os ouvintes a abandonar a postura de passividade diante do show. Essa passagem metaforiza o processo de desconstrução que o texto metaficcional (literário e fílmico) precisa desencadear no sentido de propor outras formas de composição artística. Trata-se da destruição (ou a da exposição das fragilidades ou do caráter artificial) dos mecanismos e dos meios de produção em nome da renovação e da adoção de formas novas de produzir e perceber a arte.

Na última sequência, Thomas retorna ao parque – dessa vez, munido de sua câmera e com o suporte da luz, já que a cena é diurna – para realizar o registro do cadáver que avistou na noite anterior, em uma tentativa de comprovar essa aparição, atestar sua veracidade, ainda levado pela ilusão de que a fotografia sedimenta a realidade de forma incontestável. Ao perceber que o corpo não se encontra mais no local, o fracasso do fotógrafo diante da tentativa de apreender a realidade e atingir o verdadeiro sentido das coisas se confirma. A conclusão dessa sequência – e do filme – se inicia com o mesmo grupo de artistas que aparece no início, que invade o parque, rompendo com seu silêncio e pantomima um jogo de tênis sem bola.

A partida de tênis fictícia se desenvolve em plano geral, até o momento em que a câmera passa a reproduzir o olhar do espectador da partida, passando a seguir a trajetória da bola, “embarcando na fantasia” produzida pelos artistas. No momento a “bola” “sai de campo”, a jogadora requisita a participação de Thomas (que assiste à encenação), pedindo que ele a devolva. O fotógrafo, por sua vez, apesar de alguma resistência, aceita a proposta e devolve a bola imaginária para que o jogo continue; seu engajamento com a fantasia também continua; a câmera capta seu olhar que acompanha o movimento da bola enquanto é possível ouvir o som de uma partida de tênis. Os artistas propõem a Thomas a transformação de seu modo de conceber a relação da arte com a realidade e a aceitação de que essa realidade é múltipla. O desaparecimento do personagem em meio ao mesmo gramado que é mostrado no início do filme evidencia essa multiplicidade, uma vez que põe em xeque a existência do protagonista – e, por conseguinte, a veracidade de tudo que foi mostrado pela narrativa – e expõe a ficcionalidade e a natureza artificial do filme.

A trajetória de Thomas em busca pelo significado representa, ao mesmo tempo, o espectador condicionado ao cinema de pretensões realistas e o criador cinematográficos que, compelido pelo prestígio de uma longa tradição narrativa realista no cinema, busca domesticar a realidade para que o significado desponte de forma natural. O fracasso de Thomas em sua busca – que se associa ao do próprio Roberto Michel, exterminado pela sua obra – reflete a derrota tanto desse espectador, como desse realizador de cinema frente à intangível realidade e ao fato de que a relação da arte com o que se conhece por realidade é essencialmente convencional e que essa noção não passa de um constructo, uma elaboração que busca organizar o caos inerente ao estar no mundo.

Ao reconhecer que a realidade não é passível de representação por meio dos procedimentos mais consagrados pela prática cinematográfica – que, na verdade, constroem uma outra noção de realidade – Antonioni propõe em *Blow-up* o questionamento desses procedimentos, representando essa discussão tanto em um exercício técnico inovador, como sugerindo a transformação da expectativa – e do olhar – do público ao impor um ritmo próprio à narrativa, que se desenvolve de forma aberta, permanecendo sem resolução clara.

Como Thomas, Antonioni aceita o convite de Cortázar para o jogo imaginário de provocação ao senso comum. Seus passeios hamletianos incorporam a proposta de Cortázar ao questionamento do poder das imagens em seu intercâmbio com a realidade, relação representada pela exploração e pelo desnudamento das implicações da imagem fotográfica e da imagem cinematográfica. A aparente paralisia da narrativa convida o espectador a também participar do jogo, a despertar novas formas de perceber a arte, reconhecendo a natureza liberta de sua relação com a realidade.

6 Considerações finais

A metaficção traduz uma tendência natural pelo desvendamento dos mecanismos da composição artística e se materializa através do desenvolvimento de um discurso literário marcado pela autoconsciência – a consciência crítica sobre as implicações da linguagem – e pela autorreflexividade – a inserção de referências ao próprio trabalho de composição narrativa. A ubiquidade do fenômeno e seu recrudescimento nos textos da contemporaneidade chama atenção para a necessidade de investigação das formas através das quais a linguagem literária se volta para si mesma na intenção de realizar o desnudamento de suas próprias estratégias composicionais, conscientizando, assim, o leitor acerca da natureza convencional da ficção literária.

Engajado com o desenvolvimento de uma “poética da destruição”, Julio Cortázar revela, em meio à construção de uma história, os detalhes de sua urdidura, em uma atitude que traduz seu interesse pelo desmascaramento da transparência narrativa e, por conseguinte, pela desmistificação do realismo como forma de composição narrativa e pelo deslindamento da linguagem em suas falhas e limitações expressivas que são obscurecidas pelas convenções da técnica literária.

No conto *As babas do diabo* essas convicções cortazarianas encontram-se incrustadas ao material verbal, que por sua vez se encontra majoritariamente envolvido com a manifestação do discurso autorreflexivo, que se materializa desde a frustração das expectativas do leitor sobre a leitura da narrativa literária breve, até a desconstrução de categorias narrativas consagradas, como o narrador.

No conto, os elementos que embasam o discurso metaficcional atacam frontalmente os protocolos de construção e de recepção literárias, colocando, finalmente, em xeque a representação da realidade pela literatura. Dessa forma, a duplicação do narrador e a inserção da fotografia como elemento especular dos processos de construção e de significação narrativas são estratégias de confrontação dos paradigmas de composição literária que acabam por impor ao texto uma impressão de interrupção do fluxo narrativo que, na verdade, configura-se como a eclosão de uma outra camada da história, que trata das questões relacionadas ao fazer literário.

O cineasta Michelangelo Antonioni, assemelha-se a Cortázar no que tange à busca permanente pelo desenvolvimento de formas alternativas de composição narrativa e de

recriação da realidade. A busca de Antonioni se traduz em provocações à suposta vocação natural do cinema, a de construir uma impressão de realidade que produz no espectador uma postura de passividade. A filmografia antonioniana se mobiliza na reconsideração desse aspecto, suscitando formas distintas de “ver” o filme. O apelo ao potencial poético das imagens e à convergência da atenção para aspectos de composição do discurso fílmico, através da ruptura de fundamentos técnicos e estilísticos do cinema, atribuem uma natureza silenciosa às narrativas de Antonioni.

Blow-up, filme adaptado do conto de Cortázar, constitui-se como um exemplo de como o cinema pode responder à presença do dado metaficcional no texto literário. Esse aspecto atinge a narratividade ao produzir a impressão de que a narrativa está à beira da paralisia, o que afeta a relação literatura e cinema no âmbito da adaptação, cuja exequibilidade estaria relacionada à existência de uma fábula passível de transcodificação. Ao aderir também ao discurso metaficcional, por meio da adoção de estratégias autorreflexivas diretamente ligadas ao código cinematográfico, *Blow-up* não só questiona essa convicção, como mostra novas formas de lidar com a questão da adaptação fílmica e discute a questão da representação da realidade na arte.

A partir dessas questões é possível concluir que *As babas de diabo* e *Blow-up*, vistos separadamente ou em comparação, representam esteticamente as inquietações permanentes da arte sobre sua relação com o que se entende por realidade. Suscitando a renovação do discurso artístico (literário e cinematográfico), conto e filme propõem a reconsideração dos métodos de recriação da realidade através do questionamento dessa noção, que não é unívoca, mas fruto de elaboração. O processo de adaptação fílmica também é revisado, mostrando que a valorização do dado metaficcional presente no texto literário e a consequente incorporação do mesmo ao material fílmico é uma estratégia de sobrevivência e de reconhecimento da autorreflexividade também como elemento catalisador dos discursos literário e fílmico.

O presente estudo buscou, portanto, ressaltar a natureza metaficcional do conto *As babas do diabo* como pilar de seu processo de significação. Sua inobservância pode levar ao equívoco de que os passeios hamletianos são prejudiciais à narrativa, quando na verdade cumprem o papel de questionamento de convenções que legitimam a noção unívoca de realidade. Já através do exemplo de *Blow-up*, procurou-se analisar a autorreflexividade como uma possível resposta do filme à suposta dificuldade que o dado

metaficcional impõe ao processo de adaptação. A realização de Antonioni escapa de procedimentos regularizadores da história do conto, engajando-se também com a desmistificação do “pressuposto de que a arte pode ser um meio transparente de comunicação, uma janela para o mundo, um espelho transitando pelas ruas” (STAM, 2006b, p.175).

Considerando, no entanto, as colocações de Stam (2006b, p.176) sobre o possível viés político da reflexividade na arte, ao afirmar que as manifestações artísticas dessa natureza mostram-se livres tanto para admitir motivações políticas, como meramente estéticas, cabe a discussão sobre o comprometimento de ambos os textos com o significado político de seu discurso autorreflexivo. Até que ponto esses exercícios metaficcionais expostos tanto no conto como no filme são de motivação essencialmente artística? A desmistificação da aparência das coisas proposta pelos textos literário e fílmico se relaciona de algum modo com o conjunto de crenças que compõem o que se entende por experiência de vida? Tais questionamentos abordam a questão da metaficção também pelo viés filosófico, estabelecendo-se como possíveis desdobramentos dessa pesquisa.

As babas do diabo e *Blow-up* se mostram parceiros no passeio pelos meandros da representação da realidade pela arte. A natureza experimental de ambas as obras, no entanto, passa ao largo do ataque frontal ao realismo como procedimento (uma vez que se utilizam deles na construção de seu discurso crítico), constituindo-se como olhares alternativos sobre a questão, evidenciando como esses textos promovem a conscientização de leitor e espectador sobre sua relevância no processo de significação. Dessa forma, os referidos passeios hamletianos se enveredam pelo arriscado caminho da (quase) autodestruição em busca da renovação dos atos de criar e de olhar.

Referências bibliográficas

ABRAMS, M. H.. **A glossary of literary terms**. Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2009.

ALAZKARI, Jaime (Org.). **Julio Cortázar: Obra crítica 2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

AMÍCOLA, José. **Sobre Cortázar**. Buenos Aires: Editorial Escuela, 1969.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad.: Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. **O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 1997.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1971.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Trad.: Marina Appenzeller. 3. ed. Campinas: Papirus, 2005. 310 p.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. Campinas: Papirus, 2006.

BALDICK, Chris. **The concise Oxford dictionary of literary terms**. New York: Oxford University Press, 2001.

BARTH, John. **Perdido no túnel do terror: ficção para impressão, gravação, representação**. Trad.: Edilson Alkmin. Rio de Janeiro: Lidador, 1970.

BARTH, John. The literature of exhaustion. In: BARTH, John. **Friday book: Essays and other non-fiction**. Maryland: John Hopkins University Press, 1984. p. 62-76.

BARTHES, Roland. Cher Antonioni. **Cuadernos de cine documental**, Santa Fe, v. 7, p.78-83, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERMEJO, Ernesto González. **Conversas com Cortázar**. Trad.: Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

CANDIDO, Antonio. **Textos de intervenção**. São Paulo: 34, 2002.

CHATMAN, Seymour; DUNCAN, Paul (Ed.). **Michelangelo Antonioni**: filmografia completa. Madrid: Taschen, 2008.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Trad.: Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: Literatura e senso comum. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

CORTÁZAR, Julio. **As armas secretas**. Trad.: Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CORTÁZAR, Julio. **Bestiário**. Trad.: Paulina Wacht, Ari Roitman. São Paulo: Civilização Brasileira, 2013.

CORTÁZAR, Julio. **Cuentos completos/1. 2. ed.** Buenos Aires: Punto de Lectura, 2013.

CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha**. Trad.: Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

CORTÁZAR, Julio. **Todos os fogos o fogo**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad.: David Arrigucci Jr., João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CORTÁZAR, Julio; DUNLOP, Carol. **Los astronautas de la cosmopista**. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.

COSTA, Lúcia Militz da. **A Poética de Aristóteles**: Mímese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 1992.

COUTINHO, Eduardo F.. Julio Cortázar e a busca incessante da linguagem. In: 'COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **A unidade diversa**: Ensaios sobre a nova literatura hispano-americana. Rio de Janeiro: Anima, 1985. p. 17-46.

CURRIE, Mark. **Metafiction**. London and New York: Longman, 1995.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Trad.: Araújo Nabuco. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

FOWLES, John. **A mulher do tenente francês**. Trad.: Regina Régis Junqueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

FOWLES, John. **O colecionador**. Trad.: Fernando de Castro Ferro. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

GIACOMINI, Jair Marcos. **A fotografia em As babas do diabo e Blow-up: marca de indecisões**. 2004. 114 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

GREGORICH, Luis. Julio Cortazar: la posibilidad de la literatura. In: JITRIK, Noé. **La vuelta a Cortázar en nueve ensayos**. Buenos Aires: Calos Pérez Editor, 1968. p. 119-124.

HOFSTADTER, Douglas. **Godel, Escher, Bach: Um entrelaçamento de gênios brilhantes**. Trad.: José Viegas Filho. São Paulo: Universidade de Brasília, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. London And New York: Routledge, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad.: André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: Ensinaamentos das Formas de Arte no Século XX**. Trad.: Teresa Louro Pérez. Lisboa: 70, 1985.

LLOSA, Mario Vargas. La Trompeta de Deyá. In: CORTÁZAR, Julio. **Cuentos completos/1**. 2. ed. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2013. p. 7-21.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Trad.: Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2010.

LÓPEZ, Juan Ignacio Jurado-centurió; BATISTA, Luiza Teixeira; ROCA, María del Pilar (Org.). **Trinta anos professando Cortázar: ações e reações em torno a um cronópio infinito**. João Pessoa: UFPB, 2015.

MAIRE, José Luis. **El jazz en la obra de Cortázar**. Madrid: Fundación Juan March, 2013.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

NOBRE, Lucia Fatima Fernandes. **Jogo de espelhos em Atonement: trajetórias e implicações da metaficcionalidade no romance e no filme**. 2013. 321 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal da

Paraíba, João Pessoa, 2013. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2013/06/TESE_LUCIA-NOBRE-versão-final1.pdf>. Acesso em: 18 set. 2014.

OLIVEIRA, Carlos André Cordeiro de. **O (des)tecer de narrativas: A Metaficção No Romance E Filme The French Lieutenant's Woman**. 2015. 105 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015. Cap. 2. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2015/04/DISSERTAÇÃO-CARLOS-ANDRÉ-CORDEIRO-DE-OLIVEI>>. Acesso em: 18 set. 2014.

ORTIZ, Carmen. **Julio Cortázar: una estética de la búsqueda**. Buenos Aires: Imago, 1994.

POE, Edgar Allan. **A filosofia da composição**. Trad.: Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7letras, 2012.

SCHLAEPFER, Iára Kastrup. **Cortázar e Antonioni: encontro sob um olhar**. 2007. 132 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/.../TESE_IARA_KASTRUP_SCHLAEPFER.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2015.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Trad.: Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SILVA, Cícera Antoniele Cajazeiras da. A narrativa por um fio: aspectos metaficcionais no conto As babas do diabo. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 20, p.21-35, 2015. Semestral.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Trad.: Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Trad.: Marie-Anne Kremer, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Trad.: José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STAM, Robert. **Reflexivity in film and literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard**. New York: Columbia University Press, 1992.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do desterro**, Florianópolis, n. 51, p.19-53, jul. 2006a. Semestral.

STAM, Robert. A política da reflexividade. In: _____. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2006b.

TABOZA, Maria Aparecida. **A volta a Cortázar pelo cinema e a literatura**. 2007. 113 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3074/1/2007_MariaAparecidaTaboza.PDF>. Acesso em: 16 mar. 2016.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 4. ed. Trad.: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

WAUGH, Patricia. **Metafiction**: The theory and practice of self-conscious fiction. London New York: Routledge, 2003.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

YURKIEVICH, Saúl. **Julio Cortázar**: mundos y modos. Barcelona: Minotauro, 1994.

Filmografia

A NOITE americana. Direção de François Truffaut. 1973. (115 min.), color.

A QUEDA da casa de Usher. Direção de Jean Epstein. Paris, 1928. (63 min.), P&B.

A ROSA púrpura do Cairo. Direção de Woody Allen. 1985. (82 min.), P&B.

ADAPTAÇÃO. Direção de Spike Jonze. 2002. (114 min.), son., color.

BLOW-UP Depois daquele beijo. Direção de Michelangelo Antonioni. 1966. (111 min.), son., color.

CANTANDO na chuva. Direção de Gene Kelly, Stanley Donen. 1952. (103 min.), son., P&B.

CREPÔSULO dos deuses. Direção de Billy Wilder. 1950. (110 min.), son., P&B.

CRIMES da alma. Direção de Michelangelo Antonioni. 1950. (98 min.), son., P&B.

DIRIGINDO no escuro. Direção de Woody Allen. 2002. (112 min.), son., color.

LAURA. Direção de Otto Preminger. 1944. (88 min.), son., P&B.

O DESERTO vermelho. Direção de Michelangelo Antonioni. 1964. (120 min.), son., color.

O DESPREZO. Direção de Jean-luc Godard. 1963. (103 min.), son., color.

O ECLIPSE. Direção de Michelangelo Antonioni. 1962. (118 min.), son., P&B.

O GRITO. Direção de Michelangelo Antonioni. 1957. (116 min.), son., P&B.

PACTO de Sangue. Direção de Billy Wilder. 1944. (107 min.), son., P&B.

TEMPO de guerra. Direção de Jean-Luc Godard. 1963. (85 min.), son., P&B.